

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA COMMANDE PUBLIQUE DANS UN
CONTEXTE DE DIVERSITÉ ETHNOCULTURELLE :
DÉBAT ENTOURANT L'ÉRECTION DU MONUMENT *LA RÉPARATION* (1994-1998)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
ANALAYS ALVAREZ HERNANDEZ

JUILLET 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*À ma mère et
à tous ceux en quête de lieux*

REMERCIEMENTS

D'abord et avant tout, je souhaite remercier ma mère, Maria Dolores Hernandez Irarragorri, qui continue à guider chacun de mes pas. Je dois aussi remercier de tout cœur mon copain Stéphane Beaulieu de m'avoir soutenue et aimée profondément tout au long de cette aventure. Toute ma gratitude va ensuite à ma directrice de recherche Annie Gérin, qui a eu le courage de croire en moi quand le monde se montrait sceptique. Je la remercie infiniment pour son appui inconditionnel, sa franchise et sa patience.

J'adresse également mes plus vifs remerciements à Francyne Lord du Bureau d'art public de la Ville de Montréal pour m'avoir fourni les pistes essentielles à mon étude et ouvert les portes des archives de son institution. En outre, je suis tout particulièrement reconnaissante à Joceline Chabot, professeure d'histoire de l'Université de Moncton, pour tous les renseignements utiles.

Merci à mes grands amis Naivi et David pour l'écoute ainsi qu'à ma belle-mère Jeanne pour les multiples coups de main. Par ailleurs, je m'en voudrais de passer sous silence mon ami Yanic Viau qui m'a initiée à la richesse artistique de Montréal et dont les conseils et les directives ont contribué à mon admission à la maîtrise en études des arts.

Finalement, un petit mot de remerciement à Isabelle Pichet pour ses précieux commentaires linguistiques. Bref, je remercie tous mes professeurs ainsi que la secrétaire du département d'histoire de l'art Marie-Claire David d'être extrêmement dévoués à leur métier.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES	ix
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA PRATIQUE DE LA COMMANDE PUBLIQUE DANS UN CONTEXTE DE DIVERSITÉ ETHNOCULTURELLE : LE BUREAU D'ART PUBLIC DE LA VILLE DE MONTRÉAL	10
1.1 La commande publique : définition, origines et institutionnalisation	11
1.2 La commande publique à Montréal	16
1.2.1 La Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics	18
1.2.2 Le Bureau d'art public de la Ville de Montréal	24
1.3 La gestion de la mosaïque ethnoculturelle dans le contexte québécois	30
1.3.1 Le rôle des gouvernements municipaux dans la gestion de leur diversité ethnoculturelle : l'engagement de la Ville de Montréal envers son paysage démographique	34
1.4 Des monuments issus de la collaboration entre le Bureau d'art public et des communautés ethnoculturelles de Montréal: le monument <i>La Réparation</i> (1998)	37
1.4.1 Dons des gouvernements de pays étrangers	40
1.4.2 Dons relevant d'une collaboration entre l'administration municipale montréalaise, les gouvernements de pays étrangers et/ou les ressortissants de ceux-ci à Montréal	43
1.4.3 Des commandes publiques issues d'une coopération entre les communautés ethnoculturelles et le Bureau d'art public : le monument <i>La Réparation</i> (1998)..	48
CHAPITRE II	
LES LIEUX DES COMMUNAUTÉS ETHNOCULTURELLES	57
2.1 De l'appropriation de l'espace par les communautés ethnoculturelles : <i>espace, lieu, habitation</i> , à la scission de termes	58

2.1.1 L'espace social, l'espace public	63
2.1.2 Le lieu : un espace approprié	67
2.1.3 Le passage de l'espace au lieu : l'acte d'habiter	69
2.2 Interaction et cohabitation des Turcs et Arméniens sous l'Empire ottoman	72
2.3 Lieux d'identité, lieux de mémoire	76
2.3.1 Du récit comme lieu de mémoire	81
 CHAPITRE III	
LES COULISSES DE LA COMMANDE PUBLIQUE DU MONUMENT	
<i>LA RÉPARATION</i> (1994-1998)	84
3.1 Présence d'une controverse dans la presse écrite montréalaise : chronologie des événements (1996-1998)	85
3.1.1 Début, développement et déclin d'une polémique	89
3.1.2 Échos de la polémique après l'inauguration de <i>La Réparation</i>	97
3.2 Une affaire d'écriture : trois dédicaces pour un monument	101
3.3 La commande publique de <i>La Réparation</i> : un cas de traduction d'intérêts	106
3.3.1 Je veux ce que vous voulez, c'est-à-dire un monument	112
3.3.2 Ce que je veux, pourquoi ne le voulez-vous pas ? Le chemin est coupé	114
3.3.3 Si vous faisiez ne serait-ce qu'un petit détour..., et ce, dans l'intérêt de tous	117
3.3.4 Redistribuer les intérêts et les buts pour s'assurer la réussite	120
3.3.5 Se rendre indispensable à l'érection du monument	121
3.4 <i>La Réparation</i> : un lieu de mémoire et d'identité	122
 CONCLUSION	 125
 APPENDICE A	
LISTE 090803. ŒUVRES RÉALISÉES DANS LE CADRE DE LA POLITIQUE D'INTÉGRATION DES ARTS DANS LA RÉGION ADMINISTRATIVE DE MONTRÉAL ENTRE 1969 ET 2008 (VILLE DE MONTRÉAL EXCLUSIVEMENT)	
	132
 APPENDICE B	
FICHE DESCRIPTIVE DE L'ŒUVRE <i>LA RÉPARATION</i> . COLLECTION D'ART PUBLIC DE MONTRÉAL.VILLE DE MONTRÉAL	
	162

BIBLIOGRAPHIE 165

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Vital Dubray, <i>Buste de Simón Bolívar</i> , 1991 [1961], bronze et granit, parc Hector-Toe-Blake, Montréal, Canada. Photo : Analays Alvarez Hernandez	41
1.2 Carlos María Toto, <i>Buste de José de San Martín</i> , 2000, bronze et grès, parc Hector-Toe-Blake, Montréal, Canada. Photo : Analays Alvarez Hernandez	42
1.3 Spyros Gokakis, <i>Athéna</i> , 1997, bronze et granit, parc Athéna, Montréal, Canada. Photo : Alexis Hamel. Source : http://www.imtl.org/image.php?id=5524	42
1.4 Guido Cassini, <i>Monument à Giovanni Caboto</i> , 1935, bronze et marbre, square Cabot, Montréal, Canada. Photo : Analays Alvarez Hernandez	44
1.5 Abdulmari Leon Imao Jr., <i>Buste du Dr. José P. Rizal</i> , 1999, bronze et granit, parc Mackenzie-King, Montréal, Canada. Photo : Analays Alvarez Hernandez	45
1.5.1 Abdulmari Leon Imao Jr., <i>Buste du Dr. José P. Rizal</i> (Vue générale), 1999, bronze et granit, parc Mackenzie-King, Montréal, Canada. Photo : Analays Alvarez Hernandez	45
1.6 Vasile Gorduz, <i>Hommage à Mihai Eminescu, poète roumain</i> , 2004, bronze, place de la Roumanie, Montréal, Canada. Source : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Mihai_Eminescu_Montreal.jpg	47
1.6.1 Marinescu Constantin (Marc), Caricature au sujet de la polémique déclenchée par la localisation de la statue de Mihai Eminescu à Montréal, 2003. Source : Archives du Service du développement culturel de la Ville de Montréal	48

1.7	Michel de Broin, <i>L'Arc</i> , 2009, Béton ultra-haute performance et acier inoxydable, parc Jean-Drapeau, Montréal, Canada. Photo: Sara Booth. Source : http://pratiquesactuelles.files.wordpress.com/2009/11/art_public2.jpg ...	50
1.8	Gilles Mihalcean, Photomontage de la maquette de l'œuvre <i>Daleth</i> . Source : http://www.jflacombe.com/?p=3695	51
1.9	Francine Larivée, <i>La Réparation</i> , 1998, marbre et granit, parc Marcelin-Wilson, Montréal, Canada. Photo : Analays Alvarez Hernandez	53
1.9.1	Francine Larivée, <i>La Réparation</i> , 1998, marbre et granit, parc Marcelin-Wilson, Montréal, Canada. Photo : Analays Alvarez Hernandez	54
2.1	Plaque aux héros du ghetto de Varsovie, 1947, parc Riverside, New York, États-Unis. Source : http://www.riversideparkfund.org/visit/ Image-Gallery/?c=Image-Gallery	60
2.2	Carte de l'Arménie historique. Source : http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/asia/armenie_historique.htm	78
2.3	Hovhannes Aivazovsky, <i>Noé descendant du Mont Ararat</i> , 1889, huile sur toile, 130 x 215 cm, © Galerie nationale d'Arménie, Erevan, Arménie. Source : http://www.gallery.am/viewimage.php?iid=107&langid=1	79
3.1	<i>Jardin de la paix</i> , 2000, Jardin Botanique de Montréal, Montréal, Canada. Photo : Analays Alvarez Hernandez	86
3.1.1	<i>Jardin de la paix</i> (Détail), 2000, Jardin Botanique de Montréal, Montréal, Canada. Photo : Analays Alvarez Hernandez	86
3.2	Panneau d'inscription du monument <i>La Réparation</i> . Photo : Analays Alvarez Hernandez	97
3.3	<i>Monument du génocide arménien</i> , 1997, tuf et pierre bleutée, square Henri Michaux, Ixelles, Belgique. Source : http://charles02.skynetblogs.be/tag/1/Ixelles	110

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

CNA : Comité national arménien de Montréal

CUC : Congrès des Ukrainiens- Canadiens

MCCCF : Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec

MICC : Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles

RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire est d'élucider si (et comment) le Bureau d'art public de la Ville de Montréal réussit à concilier le besoin des communautés ethnoculturelles de créer des lieux par le truchement d'œuvres commémoratives et son mandat, qui est de gérer l'art public à Montréal. Pour ce faire, nous nous penchons sur la commande publique de l'œuvre *La Réparation* (1994-1998) de Francine Larivée. Avant d'entreprendre l'analyse de cette oeuvre, il est apparu essentiel, dans les deux premiers chapitres, de fournir les bases nécessaires à la compréhension de la procédure des commandes publiques à Montréal, ainsi que d'exposer certaines des motivations qui provoquent le débat entourant la commande de *La Réparation*. Nous cherchons, tout d'abord, à définir le concept et l'origine de la commande publique, pour ensuite réfléchir à la manière dont elle est pratiquée à Montréal. Par la suite, nous entreprenons une brève analyse de la diversification de l'immigration dans cette ville afin d'aboutir au moment où ce contexte de diversité et la pratique de la commande publique croisent leurs chemins. La polémique entourant la commande du monument *La Réparation* éclot, justement, de cette mise en relation. Nous constatons que le besoin des communautés ethnoculturelles de créer des lieux se manifeste à Montréal, entre autres, par l'entremise de l'art public; or, cette tentative « artistique » de s'appropriier l'espace montréalais peut se heurter à bien des obstacles. Par ailleurs, nous réalisons que le conflit géopolitique historique qui oppose les populations turques et arméniennes dans le cadre de la Première Guerre mondiale trouve des échos, près d'un siècle plus tard, dans la commande publique aboutissant au monument *La Réparation* à Montréal. Dans le troisième chapitre, nous procédons à l'étude comme telle de la commande qui a mené à l'inauguration en 1998 de *La Réparation*. D'une part, le discours médiatique dans la presse montréalaise nous aide à l'interpréter et à suivre ses tournants décisifs, et d'autre part, le modèle de traduction d'intérêts du sociologue français Bruno Latour aide à analyser le conflit d'intérêts qui s'y installe. L'ensemble des sujets traités dans ce mémoire permet d'aboutir au constat que la commande publique, dans un contexte d'une diversification de l'immigration croissante, est continuellement appelée à ajuster ses principes et ses mécanismes.

Mots clés : commande publique; politique du 1 %; Ville de Montréal; Bureau d'art public; monument; lieu d'identité; lieu de mémoire; espace social; espace public; habitation; génocide arménien; traduction d'intérêts.

INTRODUCTION

À mon arrivée à Montréal en 2006, je ne songeais pas à renouer avec mes recherches sur la sculpture publique entamées quelques années auparavant dans le cadre de mon baccalauréat en histoire de l'art à Cuba. Pourtant, ma situation de nouvelle arrivante m'a guidée dans cette voie. Je me retrouvais alors en quête de repères, en quête de lieux. Au cœur de cette recherche identitaire, l'idée de faire installer sur une place publique de la ville de Montréal un buste du héros national cubain José Martí¹ me traverse l'esprit. Un tel élément m'aurait permis de contrer la sensation de déracinement qui m'habitait, en devenant un lieu d'identité pour les citoyens d'origine cubaine. C'est ainsi que, lors de mes égarements d'ordre identitaire et des prémices de mes recherches à la maîtrise, j'ai appris l'existence du monument *La Réparation* (1998).

La rencontre avec *La Réparation* fut l'occasion de surprises. Je me suis rendu compte, entre autres, qu'une telle œuvre peut causer des malentendus en raison de ses visées commémoratives. La portée historique de ce monument et la controverse qui accompagne son érection m'ont poussée à considérer sa commande et, du coup, à revisiter les enjeux que la présence dans l'espace montréalais d'un buste dédié à José Martí pourrait entraîner éventuellement. Ironie du destin, moi qui ne croyais plus revenir sur le sujet de mes études de baccalauréat, je me retrouvais, tel qu'autrefois, prise entre les doux tentacules de la sculpture publique.

L'insertion de sculpture dans l'espace public revêt une importance capitale, car elle démultiplie le nombre de gens qui ont l'occasion de faire l'expérience d'œuvres d'art. Pourtant, cette « exposition » ouverte accroît aussi les occurrences de controverses et de malentendus que l'art peut provoquer. D'innombrables raisons placent la sculpture publique

¹ J'ai appris plus tard qu'un buste de José Martí est situé dans le parc de l'Amérique latine à Québec. Le don a été fait dans le cadre d'un échange culturel entre la Ville de Québec et le gouvernement de Cuba. Une statue de l'explorateur canadien Pierre Le Moyne D'Iberville, héros de l'histoire de la Nouvelle-France, a été offerte en retour et est érigée devant la baie de La Havane, endroit où D'Iberville trouva la mort en 1706.

au centre des débats; que ce soit au sujet des formes qu'elle arbore, des événements qu'elle commémore, ou encore des récits qu'elle raconte.

À Montréal, les cas de polémiques dans lesquels la sculpture publique tient le rôle principal s'accumulent depuis des siècles². Le phénomène de la diversité ethnoculturelle³ participe à l'accroissement du nombre des débats autour de cette pratique artistique. En effet, la métropole, déjà partagée entre ses deux majorités (française et anglaise), acquiert au cours du 20^e siècle une place particulière dans la géographie des migrations internationales. Elle compte aujourd'hui une forte proportion de citoyens issus de cette immigration et constitue le centre névralgique de la production artistique québécoise. Dans ce contexte, la sculpture publique et la diversité ethnoculturelle se rencontrent inévitablement.

La Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics (1981) du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec (MCCCF) et le Bureau d'art public (1989) de la Ville de Montréal régulent, orientent et planifient les occurrences de l'art public depuis plusieurs décennies sur le territoire montréalais. Or, bien que depuis plus de vingt-cinq ans la Politique d'intégration des arts à l'architecture connaisse une période d'essor inusité, elle ne considère ni l'acquisition ni la commande d'œuvres publiques provenant des communautés ethnoculturelles. Ainsi, le Bureau d'art public est la seule instance à mener des projets qui visent à doter la ville de Montréal d'œuvres permanentes représentatives de son paysage humain.

Depuis quelques années, la Ville de Montréal se retrouve en fait de plus en plus confrontée aux pétitions de différentes communautés ethnoculturelles voulant commémorer par le biais de la sculpture publique leur passé, leur histoire, leur héros, etc. De la sorte, le Bureau d'art

² Nous pensons notamment à l'œuvre *Mémoire ardente* (1994) de Gilbert Boyer ou encore, au premier monument public érigé à Montréal, celui dédié à *George III* de l'artiste anglais Joseph Wilton inauguré en 1773 dans la Place d'Armes.

³ Nous discuterons de la pertinence de l'emploi ce terme au cours de notre premier chapitre.

public compte à son actif la réalisation de quelques œuvres commémoratives — surtout des monuments — qui représentent ces communautés dans l'espace public. Toutefois, cette représentation ne s'accomplit pas sans controverse, et la pratique de la commande publique à Montréal en collaboration avec les communautés ethnoculturelles en témoigne. En 1994, par exemple, le Comité national arménien de Montréal (CNA) dépose auprès de l'administration municipale montréalaise un projet qui vise à ériger un monument sur une place publique de la ville à l'occasion du 80^e anniversaire du génocide arménien de 1915. Ce geste n'est que le début d'une période polémique, qui durera quatre ans, et qui transformera, à la fois, les paramètres et les visées de cette commande de monument. L'œuvre *La Réparation*, de l'artiste Francine Larivée, se veut l'aboutissement de cette proposition de la communauté arménienne. Ce monument intègre et représente (autant qu'il adapte et détourne) la vague d'affirmation identitaire des communautés ethnoculturelles dans l'espace montréalais.

La commande publique du monument *La Réparation* constitue la preuve que la représentation de la diversité dans nos villes peut engendrer éventuellement la polémique. Cela est ainsi parce que les différentes communautés habitant Montréal découpent l'espace afin de délimiter des frontières identitaires. Celles-ci ne s'assument guère comme des lisières qui limitent un quartier, car ce n'est pas tant la proximité géographique de résidence qui construit une communauté, mais surtout une proximité d'origines, de goûts, de pratiques et d'intérêts communs. De la sorte, ces frontières d'ordre identitaire interpellent autant les manières de penser que de vivre de ces communautés. Dans un contexte montréalais, certes enchevêtré, la proximité voire la juxtaposition des activités et intérêts de ces communautés génère souvent des tensions et/ou éveille des controverses historiques. Les communautés turque et arménienne, dans le cas présent, n'échappent guère à ce phénomène. En effet, les tensions historiques entre ces dernières se reflètent dans la commande publique du monument *La Réparation*⁴.

⁴ Dans le cadre de la Première Guerre mondiale, l'Empire ottoman s'allie à l'Allemagne. Les Arméniens ottomans, sujets du sultan, doivent alors affronter leurs concitoyens qui vivent en Russie. Certains parmi eux décident de désertir et refusent de s'entretuer. D'autant de la loyauté du reste, le gouvernement ottoman décide d'éliminer systématiquement la population arménienne. Perpétré entre 1915 et 1923 par la Turquie, le génocide arménien aurait fait près de 1,5 million de morts. (Normand, 1998).

Tout au long de ce mémoire, nous explorerons les conditions générales de la commande ethnoculturelle en art public dans le contexte montréalais. Nous nous servirons de l'étude de la controverse qui s'installe dans l'enceinte de la commande de *La Réparation* pour asseoir notre propos. Le cadre temporel de notre étude s'échelonne donc de 1994 — moment où le CNA soumet une proposition de monument à l'administration municipale montréalaise — au 4 octobre 1998, date de l'inauguration de *La Réparation*. La sélection de cette œuvre comme pivot de notre étude permet de se pencher sur les activités du Bureau d'art public de la Ville de Montréal, sur des notions déterminantes dans la conception des commandes publiques (telles qu'espace, lieu, habitation), sur l'échos du conflit historique entre les Arméniens et les Turcs sous l'Empire ottoman, ainsi que sur les besoins et les stratégies identitaires adoptées par les communautés ethnoculturelles (en particulier, les communautés turque et arménienne de Montréal). De ce point de vue, nous tenterons de répondre à plusieurs questions, telles que : comment une communauté ethnoculturelle construit-elle des lieux d'identité dans un environnement étranger ? quelles sont les causes de la polémique engendrée par la commande publique du monument *La Réparation* ? est-ce que les rebondissements dans la commande publique de ce monument ont réussi à anéantir ses visées commémoratives initiales ? et est-ce que cette œuvre parvient à « réparer » le conflit arméno-turc ou a-t-elle fini par complexifier davantage l'antagonisme ?

Les réponses aux questions présentées ci-dessus serviront à corroborer notre hypothèse principale, en l'occurrence, que les enjeux de la commande publique se démultiplient dans une ville profondément marquée par l'impact de la diversification de son immigration. Elles serviront d'ailleurs à atteindre notre objectif principal qui est de parvenir à savoir si le Bureau d'art public de la Ville de Montréal réussit à concilier le besoin des communautés ethnoculturelles de créer des lieux par le biais d'œuvres commémoratives dans leur société d'accueil et son mandat, qui est de gérer l'art public à Montréal.

Afin de répondre à nos questions, de corroborer notre hypothèse et d'atteindre nos objectifs, un état de la question s'impose. Nous avons constaté que très peu d'ouvrages viennent proposer un véritable éclaircissement à la polémique sur *La Réparation* ou sur les problèmes spécifiques causés par la commande ethnoculturelle. Le débat entourant la commande

publique du monument *La Réparation* constitue un sujet qui, malgré sa relevance, demeure pratiquement absent des études spécialisées.

La thèse de doctorat de la chercheure canadienne d'origine turque Sirma Bilge, parue cinq ans après l'inauguration du monument *La Réparation*, constitue le premier travail qui se penche sur ce sujet. Dans le cadre de sa thèse, Bilge trace un portrait minutieux de l'immigration d'origine turque à Montréal. Elle examine ainsi l'organisation et la cohésion de la communauté turque dans le milieu urbain multiethnique montréalais ainsi que les motivations qui poussent ses membres à se regrouper en communauté. L'exploration menée par Bilge se concentre sur les éléments qui caractérisent l'ethnicité des citoyens d'origine turque et sur les facteurs qui contribuent à la construction de la dimension politique de leur communauté à Montréal. C'est dans ce contexte qu'est discuté le débat entourant le monument *La Réparation*. Bilge résume alors brièvement le périple échauffé que suit la commande publique de ce monument. Elle s'appuie essentiellement sur l'information fournie par des articles publiés dans les quotidiens montréalais, dont *La Presse* et *The Gazette*. L'intérêt principal de cette chercheure est d'examiner le débat autour du monument afin de parvenir à savoir comment le conflit arméno-turc se joue sur la scène montréalaise et comment celui-ci contribue à la construction de l'ethnicité turque. Son travail indique que si le génocide arménien constitue un pilier de l'identité arménienne, il est aussi un élément inhérent à la vie des citoyens d'origine turque. L'opposition des membres de la communauté turque à l'érection du monument commandé par le CNA s'inscrit dans le cadre de leurs efforts internationaux pour contrecarrer l'effet des démarches arméniennes menées dans différents pays afin de valider le génocide. Cette espèce de mission rassemble les individus d'origine turque et donne cohérence et unicité à leur identité. En fait, Bilge (2003) souligne que, pendant les célébrations du 24 avril — journée commémorative du génocide arménien —, des frictions entre ces communautés se manifestent partout à travers le monde.

Les travaux de l'historienne Joceline Chabot, dans les années qui suivent, s'inscrivent dans la continuité des démarches entamées par Bilge. D'abord, en 2006, Chabot écrit en collaboration avec Richard Godin un essai qui porte sur le parcours mémoriel du génocide arménien dans la presse montréalaise à partir des toutes premières réactions parues dans les

quotidiens *La Presse* et *Le Devoir* en 1915, jusqu'en 2005. Chabot et Godin font ainsi ressortir les traces médiatiques de la polémique déclenchée par la commande du monument *La Réparation* dans leur fouille journalistique. Le but principal de ces auteurs est de « montrer de quelle manière les journaux étudiés ont contribué à structurer la mémoire du génocide au sein de la collectivité québécoise » (Chabot et Godin, 2006, p. 155). En effet, la commémoration du génocide arménien, que cette commande présuppose, suscite beaucoup de commentaires dans la presse des années quatre-vingt-dix.

En décembre 2008, Joceline Chabot signe un deuxième texte où elle commente à nouveau le débat entourant la commande du monument *La Réparation*. Or, cette fois-ci, le débat est bel et bien le sujet principal de son essai. Pour en discuter, Chabot dépouille les quotidiens *La Presse* et *Le Devoir*, entre 1996 et 2000, et les fonds d'archives de la Ville de Montréal. Le discours médiatique lui permet de montrer les moments forts de la commande publique de *La Réparation*. Elle en identifie ainsi cinq périodes clés, en partant de la pelletée de terre du 22 avril 1995 exécutée dans le parc Marcelin-Wilson par le maire de Montréal Pierre Bourque — coup d'envoi du projet de monument — jusqu'à l'inauguration de *La Réparation*. Chabot parvient à démontrer ainsi que l'inscription dans l'espace public des conflits mémoriels et identitaires opposant deux représentations irréconciliables du passé — en l'occurrence celle des Arméniens et celle des Turcs — s'avère extrêmement complexe à gérer par la Ville de Montréal. Cette dernière se retrouve alors arbitre dans une bataille de mémoires engagées. Bref, les travaux de Chabot fournissent une base solide à notre étude et ouvrent de multiples voies de recherche.

À ces trois études spécialisées présentées ci-dessus se joignent certains articles des journaux montréalais, notamment ceux parus dans *La Presse*, dans *Le Devoir* et dans *The Gazette* entre 1996 et 1998. Ils offrent une information — bien que médiatisée — essentielle à la compréhension de cette commande et de ses rebondissements. Ils permettent d'ailleurs de suivre chronologiquement les moments clés du dossier. Toutefois, ces articles sont mandatés pour divulguer des faits et des opinions. Ils ne visent guère à aborder en profondeur la complexité de l'affaire. Leur analyse se résume plutôt à apporter des révélations importantes autour des enjeux économiques et politiques entourant l'érection du monument. Ils aident à

identifier aussi les différents groupes d'intervenants dans le dossier, à savoir la Ville de Montréal, les représentants du gouvernement turc au Canada, le gouvernement fédéral, les représentants et membres des communautés turque et arménienne et le grand public.

Autant les essais de Sirma Bilge et de Joceline Chabot que le discours médiatique ciblent le débat identitaire. Cependant, aucun d'eux ne s'intéresse aux problèmes proprement liés à la commande publique (conception de l'espace, enjeux administratifs, esthétiques, etc.) dans le contexte ethnoculturel montréalais. Ils approchent ce débat plutôt comme un problème lié aux tensions arméno-turques que comme un problème d'art public.

En raison de l'exiguë fortune critique à l'égard de notre sujet de recherche et à l'urgence de répondre à nos questions, nous avons emprunté des modèles d'analyses à certains auteurs, qui permettent de bâtir une assise théorique propice et stable afin d'interroger nos sources. Les concepts d'espace social, d'espace public, de lieu et d'habitation traversent les pages de ce mémoire. Ainsi, des auteurs comme Henri Lefebvre (1974), Jürgen Habermas (1980, [1954]) ou encore Martin Heidegger (1980, [1954]) sont sollicités pour faire la lumière sur ces notions. Les travaux de Peter J. Taylor (1999) apportent, quant à eux, des indices théoriques d'ordre géopolitique, tandis que le concept de lieu de mémoire de Pierre Nora (1984) s'occupe des questions d'ordre identitaire. D'ailleurs, à la recherche d'un modèle pour interpréter le débat entourant la commande publique de *La Réparation*, nous empruntons le modèle de traduction d'intérêts à Bruno Latour (1995, [1987]) et la notion d'illusion de la transparence à Henri Lefebvre (1974).

En général, nous privilégions une approche composite issue de la sociologie de l'art (analyse des conditions sociales de la production du monument), de la géopolitique (conflit arméno-turc), ainsi que de la sémiologie (le récit, le lieu de mémoire et le monument comme des signes à décoder). Ce genre de bricolage interdisciplinaire permet d'aller emprunter ailleurs les cadres théoriques dont fait défaut l'histoire de l'art en tant que discipline scientifique.

Pour édifier notre étude, nous utilisons deux méthodes : l'historique-évaluative et la déductive-analytique. Nous faisons appel à l'historique-évaluatif parce qu'il est indispensable de tenir en compte le développement historique de la sculpture et de la commande publique liées aux communautés ethnoculturelles à Montréal. La méthode déductive-analytique, pour sa part, sera employée fondamentalement dans le troisième chapitre. Elle permettra, à l'appui de sources secondaires et primaires, d'analyser le conflit d'intérêts qui s'installe à l'époque dans la commande du monument commémorant le génocide arménien.

Par ailleurs, les principales techniques de recherche employées sont la recherche bibliographique (études spécialisées, catalogues, périodiques, portfolios d'artistes et sites Internet), l'exercice de l'entrevue et l'examen des sources primaires (lettres, factures, projets, contrats, comptes-rendus, notes, etc.). L'accès direct aux œuvres, la rencontre des personnes qui accomplissent la commande publique et la consultation des dossiers du Service du développement culturel de la Ville et du Centre de documentation Artexxe constituent nos sources principales d'information.

Notre premier chapitre est essentiellement d'ordre historique. Tout d'abord, nous définissons la commande publique et suivons sa transformation historique. Ensuite, nous abordons la démultiplication des défis de la commande face à la diversification et l'accroissement de l'immigration à Montréal, en particulier depuis une vingtaine d'années. Dans ce cadre, nous effectuons la présentation générale de l'œuvre *La Réparation* (1998) et de la commande de monument à son origine, qui est faite par le CNA à la Ville de Montréal en 1994. Ce dernier événement lance la discussion dans les deux chapitres suivants, qui porte dorénavant sur les problématiques entourant la commande publique de *La Réparation*.

Le deuxième chapitre s'intéresse aux sources de la polémique soulevée dans les années quatre-vingt-dix par le projet d'érection à Montréal d'un monument commémorant le génocide arménien de 1915. Il sera également question du besoin des communautés turque et arménienne de créer des lieux d'identité au sein de leur société d'accueil. Ce chapitre

s'appuie sur le vocabulaire largement utilisé dans les débats sur l'art public : espace social, espace public, lieu d'identité, lieu de mémoire, habitation, etc.

Finalement, dans le cadre de notre troisième chapitre nous cherchons à examiner de façon plus précise les enjeux et les expressions du débat autour de la commande publique du monument *La Réparation* (entre 1994 et 1998). D'abord, nous nous penchons sur le discours médiatique publié principalement dans les journaux *La Presse*, *Le Devoir* et *The Gazette*. Cette analyse permet d'interpréter et de reconstruire les étapes de la polémique. Par la suite, nous analysons les transformations subies tout au long de cette commande par la dédicace inscrite sur le panneau d'interprétation placé à proximité de *La Réparation*. Le troisième chapitre conclut par l'examen des sources primaires liées au monument (lettres d'entente, contrats, esquisses, projets, etc.) et interprétées selon le concept de traduction d'intérêts de Bruno Latour (1995, [1987]). Cette section du mémoire permet de vérifier les faits divulgués par les journaux et de faire la lumière sur notre sujet de recherche, à savoir le débat entourant la commande publique du monument *La Réparation*.

CHAPITRE I

LA PRATIQUE DE LA COMMANDE PUBLIQUE DANS UN CONTEXTE DE DIVERSITÉ ETHNOCULTURELLE : LE BUREAU D'ART PUBLIC DE LA VILLE DE MONTRÉAL

Monument, the concrete expression of our collective remembering and shared values, is 'the device by which communities enter' themselves into the stream of history. (Lacy, 1989, p. 293).

Dans ce premier chapitre, la réflexion se développe en trois temps. D'abord, nous établissons une définition de ce qu'est la commande publique afin de différencier cette procédure étatique des autres formes de financement d'œuvres d'art qui y sont associées, sans nécessairement en relever. Pour ce faire, un parcours historique sélectif des liens entre le pouvoir et la production artistique s'impose dans le but de constater l'évolution de la commande des arts jusqu'au moment où celle-ci embrasse l'adjectif « public ». Ensuite, nous nous attardons sur l'expérience de la commande publique à Montréal. Nous débouchons ainsi sur les deux piliers fondamentaux de cette pratique dans la métropole : la *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics* du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec (MCCCF) et le Bureau d'art public de la Ville de Montréal.

Le deuxième temps de notre réflexion porte sur l'augmentation de la diversification de l'immigration à Montréal depuis quelques années. Nous constatons l'impact de cette diversité sur toutes les sphères de la ville jusqu'à atteindre celle de l'art public. L'examen des stratégies mises en place par l'administration municipale afin de mieux gérer et de mettre en valeur la mosaïque ethnoculturelle montréalaise clôt ce volet de la discussion.

Pour terminer, nous effectuons une mise en relation entre la pratique de la commande publique, par le biais de l'activité du Bureau d'art public, et la diversité croissante de

l'immigration qui modifie progressivement le paysage humain de Montréal. De ce dialogue, entre la diversité ethnoculturelle et la commande publique, émerge l'œuvre *La Réparation*, monument en amont et en aval de notre recherche.

1. 1 La commande publique : définition, origines et institutionnalisation

La commande publique est une procédure qui repose « dans les mains d'élus voués à administrer les finances publiques en vertu d'un mandat provisoire » (Ducret, 1994, p. 8). Une politique culturelle gouvernementale étaye cette procédure généralement exécutée par l'entremise d'un programme en art public¹ ou d'une organisation administrative qui lui alloue un budget. La commande publique s'exécute donc en différentes étapes. Celles-ci débutent par la précision des objectifs de la commande et l'analyse de ses contraintes ainsi que par le développement des devis et des délais. Il s'ensuit le choix d'un comité d'experts ou d'un jury, la sélection des artistes qui seront appelés à faire des propositions, l'élaboration d'une proposition de concours (thématique et paramètres), l'octroi des contrats aux artistes, pour aboutir enfin aux phases de réalisation et d'inauguration des œuvres.

Aujourd'hui, l'application de la commande publique vise généralement à enrichir le patrimoine artistique d'un pays, d'une province, d'une ville et/ou d'un quartier. Du coup, cette procédure gouvernementale contribue à soutenir économiquement les artistes et l'épanouissement de l'art public. Or, ce phénomène n'est pas nouveau. Depuis des siècles, l'appui du pouvoir à la production artistique, qu'il soit monarchique, révolutionnaire, républicain ou religieux, sous la forme de commande, côtoie et encourage la vocation collective de l'art. Ainsi, la plupart des grandes civilisations ont combiné art, pouvoir et lieux publics. L'historienne de l'art Louise Déry (1991, p. 18) constate d'ailleurs qu'« au sein de l'héritage artistique qui nous est parvenu, l'art se trouve souvent logé au cœur des espaces à vocation collective tels que les places, les parcs, les églises, les temples ou les palais ». Dans la même veine, l'écrivain et essayiste français Renaud Camus (2007, p. 65-66) écrit :

¹ Nous songeons à la commande d'œuvres d'art au titre du un pour cent.

Il faut bien se souvenir que l'art dans la rue, ou dans les lieux publics en général, est une affaire à peu près aussi ancienne que l'art lui-même, de même que la commande publique vouée qu'elle est depuis la nuit des temps, ou les débuts de la civilisation, à l'ornementation des places, des sites, des lieux de passage et de rassemblement cela pour la jouissance des promeneurs, l'endoctrinement des peuples, l'orgueil des citoyens et la plus grande gloire des princes, du principe souverain, de l'autorité.

Cependant, un bémol est à apporter aux déclarations de Camus. Il s'agit de son emploi de l'adjectif « public » pour qualifier la commande qui se pratiquait auparavant. Dans les faits, cet adjectif ne peut décrire la commande qu'à partir du moment où celle-ci commence à être soutenue par le budget étatique et/ou des collectivités locales issu des fonds des contribuables, au détriment du mécénat particulier (Souchal, 1985; Ruby, 2001).

De plus, la commande est publique quand elle « relève du pouvoir régalién de l'État » (Moulin, 1992, p. 148), car « l'État est le pouvoir public » (Habermas, 1978, [1962], p. 14). La commande est aussi publique du moment qu'elle vise l'ensemble de la population, car « comme son nom l'indique, une commande publique, une fois réalisée, s'adresse à tous, est accessible à tous, est propriété de tous » (De Rougemont, 2004, p. 6). En outre, la commande publique, qui fonctionne souvent par concours, s'adresse à un nombre élargi d'artistes d'une communauté donnée. Elle incarne ainsi la volonté démocratique de permettre au plus grand nombre possible l'accès à la création, même si cette ouverture se pratique à des degrés différents. En effet, quoique la Révolution française (1789) ait contribué à la démocratisation de l'art, l'institution chargée d'administrer les Beaux-arts en France à compter de 1875, à savoir le Conseil supérieur des Beaux-arts, prétend à l'époque être un service public. Selon l'historienne de l'art Marie-Claude Genet-Delacroix (1992), l'accès aux artistes à la commande est alors restreint, ceux de l'Académie des Beaux-arts (1803) étant clairement privilégiés.

Les œuvres issues de la commande publique qui favorise la sculpture, mais dont les domaines d'activité artistique sont divers (peinture, photographie, installation, verrière, murale, tapisserie, etc.), prennent place dans des endroits publics (parcs, banques, écoles, hôpitaux,

édifices gouvernementaux, autoroutes, aéroports, centres commerciaux, stations de métro, etc.). Il faut cependant préciser que, même s'il existait des commandes par le passé destinées aux endroits publics, ceux-ci n'étaient pas publics dans le sens où nous les comprenons aujourd'hui. Renaud Camus (2007, p. 66) tient d'ailleurs à nuancer l'utilisation qu'il fait ci-dessus de l'adjectif « public » : « Les espaces qui ont fait l'objet de cette très abondante et riche décoration artistique ne sont ni n'étaient publics dans le même sens et au même degré que les galeries et les esplanades d'accès métropolitain ». En effet, la différence entre espace privé et espace public se développe et se transforme au fil des siècles. Ce sujet est d'ailleurs celui traité par Jürgen Habermas dans son ouvrage incontournable *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1962). Il écrit :

Et, depuis Versailles, la chambre royale s'est à vrai dire transformée en un second centre d'intérêt dans la disposition du château. Si l'on y retrouve le lit monté comme une scène sur une estrade élevée, comme un trône, mais destiné à s'allonger, séparé par une barrière du lieu où se tiennent les spectateurs, c'est qu'en effet cette pièce est le lieu où se déroule le spectacle quotidien des cérémonies du lever et du coucher qui confère à ce qu'il y a de plus intime une importance d'ordre public. (Habermas, 1978, [1962], p. 22).

Si les concepts d'espace public et d'espace privé ont évolué, ceux de mécénat et de commande dans le domaine artistique en ont fait autant. Autrefois, ces derniers se trouvaient étroitement reliés. « À la Renaissance, l'artiste dépend étroitement de son mécène pour vivre et devenir célèbre, il existe d'ailleurs un contrat précis entre les deux protagonistes : la commande » (Barre, 2008, p. 14). À l'époque, le mécénat « désignait toute action délibérée de la part de personnes privées en faveur d'artistes, qu'ils soient interprètes ou créateurs » (Debiesse, 2007, p. 9). Or, le mécénat se pratiquait sous la forme de commande bien avant l'apparition des mécènes tels que Cosme ou Laurent de Médicis, amplement reconnus pour leur appui aux arts de leur époque. En effet, pendant la période hellénique apparaissent les premiers véritables mécènes parmi lesquels Alexandre le Grand se distingue particulièrement. À cette époque, de vastes programmes d'urbanisme à Pergame et à Rhodes permettent à la production artistique issue de la commande d'atteindre la rue (Souchal, 1985).

Il a cependant fallu attendre l'ère de l'industrialisation avant que la commande ne se dissocie du mécénat. À ce moment, nous constatons une rupture entre l'artiste et les mécènes alors que se développe un marché de l'art bourgeois. Du coup, à la fin du 18^e siècle « le soutien aux arts devient une prérogative des gouvernements et organismes publics, tandis que le mécénat des particuliers dépérit avec la crise de l'aristocratie vieillissante » (Debiesse, 2007, p. 20). En France, le pouvoir révolutionnaire « en réponse aux inquiétudes des artistes – privés de leurs principaux commanditaires, les aristocrates – [...] développa les commandes portant notamment sur des projets de monuments publics et de statues » (Lagnier, 2001, p. 28). Ainsi, le commanditaire s'identifie de moins en moins à une personne et de plus en plus à l'État². Dans ce contexte, « d'importantes commandes aux artistes transforment les villes au XIX^e siècle » (Benhamou, 2008, p. 93).

L'apparition de l'État-providence au 20^e siècle contribue à l'institutionnalisation de la commande publique : « Au sens strict, la notion d'État-providence signifie la monopolisation par l'État des fonctions de solidarité sociale » (Merrien, 2007, p. 11). Ainsi, à la suite de la Première Guerre mondiale, « l'État doit étendre son action dans les domaines économiques et sociaux, au nom des nécessités publiques » (Merrien, 2007, p. 8). L'État intervient aussi dans le milieu culturel en adoptant des mesures gouvernementales en faveur des artistes. Aux États-Unis, dans les années trente, de « grands programmes de commandes publiques ont été mis en place pour lutter contre le chômage artistique » (Moulin, 1992, p. 145). En effet, la crise économique incite le gouvernement américain à aider les artistes³.

À l'époque de la Dépression (1929-34), Roosevelt se lança dans un projet de patronage des arts très ambitieux : le WPA, qui donna la possibilité à de nombreux artistes (en particulier aux ténors de l'expressionnisme abstrait) de survivre pendant la plus grande crise économique que les États-Unis aient connue. (Evans-Clark, 1986, p. 25).

² L'historien danois Mogens H. Hansen (2001, p. 163) définit l'État, au sens moderne, comme « un gouvernement (souverain) imposant un ordre juridique à un peuple à l'intérieur d'un territoire déterminé ».

³ Aux États-Unis la tradition du patronage public en matière d'art remonte à la fin du 19^e siècle. En 1855, l'artiste Constantino Brumidi est engagé pour peindre les fresques de la *House of Representatives*. Voir Evans-Clark, 1986.

À la même époque, la France du Front populaire amorce une politique artistique pour venir en aide aux artistes-chômeurs. Sous la forme de commande publique, le gouvernement français intervient en faveur des arts en augmentant « les commandes aux peintres, sculpteurs et décorateurs lors de l'exposition internationale de 1937 » (Gaudibert, 1978).

Un énorme effort financier fut consenti en faveur des artistes pour un important programme de commande décidé en commun avec le ministère de l'Industrie et du Commerce en prévision de l'Exposition universelle de 1937 : 8 millions de francs y sont affectés en plus des 2 millions régulièrement dispensés par le service des Travaux d'art depuis 1930. (Genet-Delacroix, 1992, p. 318).

En raison de cette prise en charge de la culture et des fonctions historiques du mécénat par les États-providence, la commande publique est souvent identifiée au mécénat d'État. Toutefois, cette expression est très discutée, voire controversée. Le président de la Fondation BNP Paribas⁴, le français François Debiesse, souligne d'ailleurs son désaccord à l'égard des auteurs qui considèrent l'État comme un mécène. Il affirme :

L'État n'est pas mécène, il est l'État tout simplement, et donc intervient, décide, réglemente, finance aussi, et massivement, mais sur des fonds qui ne sont pas les siens propres, mais ceux apportés par les contribuables et dont il est logique qu'ils soient investis au service de l'intérêt général. (Debiesse, 2007, p. 29).

Aujourd'hui, en plus de la commande publique, l'État utilise le mécénat des particuliers et des entreprises au service de la cause publique. Plusieurs domaines en profitent, parmi lesquels celui de la santé, de l'éducation, du sport, de l'environnement, de la culture et de l'art public.

⁴ La Fondation BNP Paribas travaille à préserver et faire connaître les richesses des musées, à encourager des créateurs et interprètes, à aider la recherche médicale dans des secteurs de pointe et à soutenir des projets en faveur de l'éducation, de l'insertion et du handicap. (Fondation BNP Paribas, 2009).

1. 2 La commande publique à Montréal

Quoique la commande publique bénéficie d'un début d'institutionnalisation dès les années 30⁵, le soutien économique que les États-Unis et la France offrent aux artistes en pleine crise économique se concrétise dans des initiatives relativement isolées. Pendant la période de la Grande Dépression, les pays choisissent plutôt de s'investir à fond dans la gestion de leur économie. Au Canada, ni le gouvernement fédéral ni les gouvernements provinciaux n'interviennent dans le secteur culture, sauf par l'entremise de quelques mesures ponctuelles⁶ (Linteau, Durocher et Robert, 1989, t. 2). Ainsi,

« By the 1930's as the Depression increased its stranglehold on the country, government leaders exhibited little if any interest in commissioning art or assisting artists, much to the frustration of Canadian artists who frequently pointed to the American New Deal programs as examples of much-needed state support ». (Coutu, 2009, p. 46).

À cet égard, Louise Déry (1991, p. 90) affirme qu'elle n'a relevé « aucune information à l'effet que des mesures visant le soutien économique des artistes aient été ainsi mises en pratique au Québec ». À Montréal, les commandes d'œuvres d'art se font de plus en plus rares pendant la Dépression, car « la crise économique freine ce genre d'initiative » (Leclerc et Ekemberg, 1985, p. 22). Dans les faits, jusqu'à la moitié du 20^e siècle, le financement de la sculpture monumentale à Montréal repose exclusivement sur des mécènes et des souscriptions⁷ : « L'idée d'ériger un monument prenait généralement naissance dans tel ou tel groupe de la population ou d'une association. Un comité de bénévoles chargés de recueillir

⁵ L'idée d'intégrer l'art à l'architecture est défendue par plusieurs pays de l'Europe dans les années trente, mais ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que des mesures visant le développement de l'art public ont été adoptées par l'Allemagne (1949), l'Italie (1942), la France (1951), etc. Voir Gaudibert, 1978.

⁶ Le politicien et avocat Thomas Baker McQuesten, en tant que ministre des Travaux publics de la province d'Ontario, « initiated and largely brought to fruition a complex public art scheme at Niagara Falls that rivalled anything produced in America and Europe during the same period » (Coutu, 2009, p. 46).

⁷ Souscrire consiste à participer aux frais d'érection. De façon locale, départementale, nationale ou internationale, la souscription se prolonge sur une période de quelques mois à plusieurs années. La presse assure la transparence de l'opération en publiant l'identité des souscripteurs (la présence de personnalités sert de publicité) et en comptabilisant les versements. Les noms peuvent aussi figurer dans un opuscule historique publié pour l'inauguration, sur un document déposé dans le piédestal lors de la pose de la première pierre et même sur le monument. (Gardes, 1994, p. 7).

les fonds se formait et lançait une campagne de souscription » (Leclerc et Ekemberg, 1985, p. 21).

La Révolution tranquille (période située entre 1950 et 1980 dans son acception la plus large) amène des bouleversements majeurs dans le développement politique et économique du Québec. Elle entraîne aussi d'importantes répercussions dans la sphère artistique (Jones, 1976)⁸. Pendant la période, pour la première fois dans l'histoire du Québec « les artistes sont mis à contribution pour l'aménagement des lieux publics » (Linteau, Durocher et Robert, 1989, t. 2, p. 738). Le nouveau gouvernement québécois (le Parti libéral) adopte le rôle d'État-providence et passe des commandes aux artistes dans le but de leur procurer du travail, de contribuer à l'amélioration du cadre de vie de la population et d'accroître le patrimoine québécois⁹. La transformation de l'image des villes québécoises et la marginalisation des symboles religieux des espaces publics visent la rupture avec le passé et la quête d'une nouvelle identité collective. Pour ce faire, l'art public se déploie désormais dans les stations de métro, les parcs, les édifices, sur les trottoirs et ainsi de suite. Il prend en compte l'architecture et l'accompagne tant comme repère urbain que comme marqueur culturel.

La plupart des œuvres logées depuis la Révolution tranquille sur le territoire montréalais appartiennent soit à la collection de la Ville de Montréal (près de 300)¹⁰, ou aux constructions qui se rattachent à la *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics* du gouvernement du Québec (416)¹¹. Les autres œuvres d'art public installées à Montréal relèvent des prêts à long terme de la

⁸ Dès les années cinquante, sous la gouvernance de Maurice Duplessis, les premiers signes d'une intervention étatique en faveur de l'art public se manifestent. L'historienne de l'art Danielle Doucet (1998, p. 34) le confirme en affirmant que « les nombreuses œuvres murales repérées dans le secteur public durant cette période témoignent d'une intervention étatique significative qui favorise à la fois la modernisation du secteur d'activité, de l'équipement bâti et de l'art public ».

⁹ L'Exposition universelle de Montréal en 1967 permet de passer de nombreuses commandes aux artistes canadiens et étrangers.

¹⁰ Ce nombre inclut aussi les œuvres étant exécutées avant 1989, lesquelles ne relèvent pas de la commande publique.

¹¹ Ce nombre inclut les œuvres réalisées dans la région administrative de Montréal. Voir app. A, p. 132-161.

Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, du financement privé ainsi que d'événements temporaires (Snider, 2000).

Un survol de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics* du gouvernement du Québec s'impose dans les prochaines lignes en raison du nombre d'œuvres qu'elle a généré à ce jour ainsi que de son influence auprès de certaines instances municipales (les villes de Québec et de Montréal en particulier). L'étude de cette politique permet de donner une perspective historique à la commande publique des dernières trente années à Montréal, et de mieux comprendre le fonctionnement du Bureau d'art public de la Ville de Montréal. Aujourd'hui, la Politique d'intégration des arts et le Bureau d'art public détiennent le mandat de promouvoir et d'inciter les artistes à intervenir de façon régulière dans l'espace urbain montréalais.

1.2.1 La *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*

Depuis les années soixante, l'art intégré de façon permanente dans l'espace public renvoie souvent à la politique communément appelée « Politique du un pour cent » :

Bien des divisions administratives, des politiques et des règlements ont été adoptés pour exiger qu'un pourcentage (généralement 1 p. 100) du budget des projets des travaux de développement touchant, par exemple, les installations, les parcs et les places publiques soit consacré à l'art. Si les politiques et les programmes provinciaux et municipaux varient, ils poursuivent un même objectif : intégrer l'art dans l'environnement quotidien. (Lacroix et Adair, 2009).

Le un pour cent constitue une modalité de financement de l'art public très répandue en Europe (Belgique, France, Suisse, Allemagne) et aux États-Unis, où certaines villes ont misé sur l'art public comme moyen de développement culturel et touristique.

Une des formules adoptées par de nombreuses villes nord-américaines pour accroître le nombre d'œuvres d'art public sur leur territoire est l'adoption d'un règlement dit du 1 %, qui alloue une fraction du budget de tout projet de construction municipale à l'acquisition d'une œuvre d'art public. Ainsi, les villes de Philadelphie (1959), San Francisco (1969), Seattle (1973), Québec (1989) et Toronto (2007), pour ne nommer que celles-là, ont adopté un tel règlement. (Ville de Montréal, 2009a, p. 15).

La Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics du MCCCCF¹² est adoptée par voie de décret en 1981 (Fisette, 1990). La France et les États-Unis fournissent alors les modèles pour le programme d'art public qui est adopté par le gouvernement du Québec, faute d'un modèle canadien à suivre¹³ (Déry, 1991).

Dès 1961, issue d'un arrêté en conseil, la *Politique d'embellissement des édifices publics* du ministère de Travaux publics et de l'Approvisionnement¹⁴ gérait l'intégration des arts au Québec en allouant une fraction (environ un pour cent) du coût de chaque nouvel édifice à la réalisation d'œuvres d'art. Son mandat visait à démocratiser le processus d'accès à la culture, à embellir les espaces intérieurs et extérieurs, à acquérir des œuvres d'art contemporain ainsi qu'à offrir des débouchés pour les artistes (Nadeau, 2004). Pourtant, « les artistes n'étaient évidemment pas très à l'aise avec cette fonction d'embellissement [...]. Et il n'y a eut que quatre-vingt-dix œuvres réalisées au cours des vingt années subséquentes » (Fontaine, 1991, p. 23). Le modeste volume de réalisations obéit au fait que l'arrêt du un pour cent de 1961 ne possède pas le poids et le pouvoir d'une loi et ne s'applique qu'aux constructions neuves. En 1981, afin de multiplier le nombre d'œuvres intégrées à l'architecture et de répondre aux

¹² Autrefois le ministère des Affaires culturelles, ensuite le ministère de la Culture.

¹³ En 1964, le ministère fédéral des Travaux publics du Canada met sur pied un programme de subventions qui alloue alors un pourcentage à l'art dans toutes les constructions publiques dans le but d'inscrire la production artistique dans l'environnement urbain et d'y permettre l'accès à la population. Des difficultés administratives et de nombreuses critiques adressées à son fonctionnement interne mènent à sa suspension définitive en 1978, après avoir octroyé 235 contrats (Redstone, 1981; Lacroix et Adair, 2009; Robert, 1983; Déry, 1991). Toutefois, sa dissolution se veut précisément à l'origine de l'instauration de programmes d'art public au début des années quatre-vingt par les grandes villes canadiennes et par certaines provinces. Le programme fédéral était jusqu'alors responsable des commandes d'œuvres d'art pour tous les édifices gouvernementaux. Voir Lacroix et Adair, 2009; Déry, 1991.

¹⁴ De nos jours, la Société immobilière du Québec.

attentes des artistes, la politique s'est instituée en tant que loi par l'entremise d'un décret officiel qui « vise maintenant la véritable intégration au lieu de la simple insertion; on cherche moins à 'décorer' et à enjoliver » (Fontaine, 1991, p. 24). De cette façon, le ministère des Affaires culturelles du Québec assure dorénavant la Politique d'intégration des arts à l'architecture. De plus, la nouvelle loi provinciale du un pour cent procure un élargissement des projets qui y sont assujettis, à savoir le réaménagement, l'agrandissement et/ou la restauration d'un édifice déjà existant (Déry, 1991; Nadeau, 2004).

Elle [la politique] consiste à réserver une partie du budget de construction ou d'agrandissement d'un bâtiment ou d'un site public à la réalisation d'une ou de plusieurs œuvres d'art conçues spécifiquement pour ce lieu ou dans certains cas, à l'achat d'une œuvre déjà réalisée. (Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec [MCCCF], 2002, p. 7).

Dans ce cadre, la commande d'œuvres au titre du un pour cent s'applique à tous les projets architecturaux qui relèvent du secteur de l'éducation, de la santé, de la culture et des services communautaires. La Société immobilière du Québec collabore, soit à titre de propriétaire d'immeubles ou encore de maître d'œuvres, avec le MCCCCF (Chevrier, 2004). L'ancien ministère des Travaux publics et de l'Approvisionnement a la responsabilité des projets de construction menant à la réalisation de centres administratifs, de palais de justice, de centres de détention et de postes de la Sûreté du Québec (Nadeau, 2004). Bien que la loi s'applique « autant aux édifices construits par le gouvernement qu'à ceux bénéficiant de subventions de l'État » (Fisette, 1990, p. 9), le programme n'empêche pas les contributions des particuliers. Au contraire, « le secteur privé peut assurer à l'occasion le financement conjoint avec le secteur public » (Fontaine, 1991, p. 24).

Le suivi de l'application de la Politique d'intégration des arts est confié à un comité *ad hoc* composé de l'architecte du projet, d'un représentant de l'organisme constructeur, d'un représentant du ministère, dont relève l'application de la politique, et d'un spécialiste des arts visuels ou des métiers d'art. Pour les budgets de plus de 30 000 \$, destinés à l'intégration des arts, un second spécialiste et un représentant des usagers se joignent au comité et un concours

est lancé¹⁵ (MCCCCF, 2002). Dans les faits, « ce comité a un double mandat : décider du type d'œuvre à être réalisée (une verrière, une murale, une sculpture, etc.) et constituer le jury qui sélectionnera l'artiste » (Fisette, 1990, p. 10).

Certaines régions, dont la région montréalaise, regroupent un nombre particulièrement important d'œuvres issues du un pour cent. L'essor de la Politique dans la métropole s'explique à la lumière de sa population (la deuxième agglomération canadienne en importance après celle de Toronto), ainsi que du nombre élevé d'artistes actifs inscrits à la banque des candidats (137)¹⁶. D'autres facteurs, comme l'énorme demande dans le secteur de la construction — surtout depuis l'intervention de l'État dans les sphères de la santé, de l'éducation et des services sociaux dans les années soixante —, justifient également le nombre significatif de réalisations à Montréal.

En 1996, la loi provinciale subit une révision et adopte dorénavant l'appellation de *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*¹⁷. « Désormais, les constructions de moins de 400 000 \$ sont systématiquement soumises à l'acquisition d'une œuvre d'art et à son insertion dans l'espace public » (Fortin, 2005, p. 17). Ainsi, pour les projets de construction dont les coûts oscillent entre 150 000 \$ et 400 000 \$, l'achat direct d'une œuvre remplace sa commande : « Une œuvre d'art peut simplement être insérée à un bâtiment ou à un site sans que des plans et devis aient été conçus à cet effet » (MCCCCF, 2009a, p. 17). Dans ces cas, le MCCCCF en collaboration avec le propriétaire du bâtiment ou du site met sur pied un comité d'acquisition composé d'un représentant du propriétaire, d'un spécialiste des arts ou d'un expert régional et

¹⁵ De façon exceptionnelle et sur recommandation du comité *ad hoc*, le ministre de la Culture et des Communications peut retenir sans concours un artiste toujours actif dont l'œuvre et la carrière se distinguent par la continuité, l'actualité et le rayonnement, ainsi que par la maturité et la valeur qui leur sont reconnues dans l'histoire de l'art au Québec. La désignation de l'artiste se fera alors par le comité de sélection. (MCCCCF, 2002).

¹⁶ La répartition est faite en fonction des groupes 2D (peinture-photographie, etc.), relief et 3D (sculpture, installation, aménagement, etc.). Le nombre d'artistes (137) ne correspond pas au nombre d'inscriptions (188) parce que certains artistes s'inscrivent dans plus d'une catégorie. Par exemple, un artiste en 3D peut aussi proposer un dossier en relief. Voir Bégin, 2009.

¹⁷ La Politique s'appliquait avant cette date sous l'appellation de *Règlement sur l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du gouvernement du Québec*.

d'un représentant du Ministère afin de gérer l'achat et veiller à son intégration architecturale. La simplification du processus contribue certes à rationaliser les coûts de gestion de la Politique. Or, cette modalité d'acquisition pourrait éventuellement aller à l'encontre des objectifs de la Politique tels que définis en 1981, c'est-à-dire de soutenir l'intégration de l'œuvre à l'architecture et sa rencontre quotidienne avec le public. L'achat d'une œuvre déjà réalisée pourrait ainsi compromettre la prise en compte de la vocation du lieu où l'œuvre sera installée, et ce, malgré la vigilance du comité d'acquisition.

Si la Politique du un pour cent a considérablement accru le nombre d'artistes pouvant intervenir dans l'espace public depuis sa mise en œuvre et, du coup, enrichi le cadre de vie de la population, elle devient cependant de plus en plus objet de polémique. Certains comités ont d'ailleurs déjà été accusés de corruption et de favoritisme envers certains artistes (Blais, 2001; Moisan, 2008; Fisette, 1990). En fait, les mécanismes de sélection obtiennent rarement l'unanimité. Renaud Camus aborde la question du favoritisme quand il analyse le processus d'attribution qui concerne le choix des artistes et des œuvres destinées aux stations du métro de Toulouse. Camus (2007, p. 30) affirme que « de façon générale [...] ceux [les artistes] dont la notoriété est considérable, partaient [...], avec de meilleures chances de se voir couronnés que les autres ». Les critères de sélection d'un projet en fonction de sa qualité et son intégration à l'architecture semblent donc parfois moins importants que la célébrité de l'artiste qui le conçoit.

La Politique d'intégration des arts constitue d'ailleurs la cible de critiques virulentes à cause des problèmes de conservation des œuvres, de leur entretien, et de leur mise en valeur. « Si le vœu du législateur était de constituer un patrimoine artistique au Québec, il n'a pas jugé bon de se doter d'une politique de préservation et de conservation des œuvres pour l'avenir », comme le souligne l'artiste québécoise Jöelle Morosoli (2005, p. 8). Certaines des œuvres dites du un pour cent connaissent un sort malheureux pouvant aller jusqu'à leur destruction par les organismes constructeurs, dont les œuvres demeurent la propriété, et qui, pourtant, ont

aussi « la responsabilité de veiller à leur conservation et à leur intégrité »¹⁸ (Fisette, 2005, p. 7).

D'autres allégations s'attaquent au fait que la Politique oblige les ministères s'y rattachant à débloquer un budget pour la réalisation d'œuvres d'art (Moisan, 2008; Fortin, 2005). Puisque la politique constitue un décret officiel, « des ministères comme ceux de l'Éducation ou de la Santé et des Services sociaux ne peuvent pas s'y soustraire, malgré d'importantes restrictions budgétaires, des manques d'équipements et de personnel » (Fortin, 2005, p. 15). Pourtant, dans un article paru dans la revue *Espace Sculpture* à l'été 1990, Ghislain Papillon, chargé de projets au Secrétariat de l'intégration des arts et attaché à la région de Montréal à l'époque, souligne que « sur le plan du fonctionnement général, l'avenir [...] amènera certainement à revoir certaines pratiques, dont celles d'alléger la procédure dans le cas de constructions bénéficiant de budgets plus restreints » (Fisette, 1990). De toute évidence et à la lumière de ces déclarations, il resterait encore, vingt ans plus tard, des efforts à déployer dans ce sens.

Pourtant, malgré les critiques à son endroit, l'application de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics* affiche un bilan positif. Le un pour cent du gouvernement du Québec compte à son actif un vaste corpus d'œuvres¹⁹ et, pour plusieurs artistes, il est devenu une question de survie (Moisan, 2008). En outre, cette politique a inspiré, influencé et permis à certaines instances municipales, dont le Bureau d'art public de la Ville de Montréal, d'initier à leur tour des programmes d'art public (Nadeau, 2004).

¹⁸ L'œuvre *Jeux d'herbes* (1983) de Joëlle Morosoli, créée pour le Centre hospitalier régional de Gatineau, était constituée à l'origine d'une murale et d'une sculpture lui faisant face. Au lieu de la déplacer afin de réaliser l'installation de nouveaux équipements, l'œuvre a été démantelée et débitée en petits morceaux. Voir Morosoli, 2005.

¹⁹ Plus de 2 500 dans l'ensemble de la région du Québec.

1.2.2 Le Bureau d'art public de la Ville de Montréal

À compter de 2002, le patrimoine artistique de la Ville de Montréal se place sous la juridiction du Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et de la diversité ethnoculturelle (Ville de Montréal, 2003). Aujourd'hui, la collection d'art public de la Ville comprend près de 300 œuvres intégrées à l'environnement, aux édifices et/ou aux sites extérieurs. Les grandes concentrations d'œuvres se retrouvent principalement dans les arrondissements Ville-Marie, Lachine, Plateau Mont-Royal, Saint-Laurent et LaSalle.

L'aspect hétérogène de la collection souligne l'absence d'une politique d'acquisition avant 1989 (Snider, 2000), car les œuvres ont été acquises selon les époques soit à la suite de souscriptions publiques, de financements privés par des mécènes, de concours à l'intention des artistes québécois, de donations de villes étrangères, de symposiums²⁰ et d'expositions²¹. En effet, comme nous l'avons mentionné plus haut, la commande publique n'existait pas, pour ainsi dire, avant 1989 au sein de l'administration municipale montréalaise. Faute d'une politique d'acquisition systématique et face au besoin criant d'assurer la mise en valeur, l'entretien, la conservation et la restauration du patrimoine artistique montréalais ainsi que d'insuffler à cette collection un rayonnement international (Ville de Montréal, 1989), le Bureau d'art public de la Ville de Montréal est créé en 1989. Un premier plan d'action est adopté la même année afin de

[...] gérer l'acquisition, l'implantation, la conservation et la mise en valeur de la collection d'œuvres d'art public de la Ville [...] d'une part, et, d'autre part, de planifier et de coordonner l'installation temporaire de productions artistiques sur

²⁰ Dans les années soixante, la collection d'art public montréalaise s'ouvre à l'acquisition internationale. Entre autres, le Symposium international de sculpture de Montréal en 1964 permet à la Ville d'acquérir au moins neuf œuvres réalisées par des artistes étrangers : Augustín Cárdenas (Cuba), Louis Chavignier (France), Eloul Kosso (Israël), Krishna-Reddy (Inde), Josef Phillhofer (Autriche), Carlo Sergio Signori (Italie), Yerassimos Sklavos (Grèce), Pierre Szekely (Hongrie) et Shirley Witebsky (États-Unis).

²¹ En 1990, aspirant à l'enrichissement du patrimoine du reste des arrondissements, la Ville et le Conseil de la sculpture du Québec s'associent pour réaliser l'exposition *Sculpture: Séduction 90*. Ce projet, lancé en 1987 par le Conseil de la sculpture du Québec et présidé par Louise Page, se concrétise trois ans plus tard : seize sculptures, œuvres d'autant d'artistes choisis par les autorités locales, s'intègrent dans les parcs des sept municipalités qui ont participé au projet.

le territoire montréalais, en collaboration avec les partenaires culturels et les intervenants gouvernementaux et municipaux (Ville de Montréal, 2008a).

À l'occasion des célébrations du 350^e anniversaire de la Ville de Montréal en 1992, le plan d'action du programme municipal d'art public est renouvelé. Il vise alors à combler l'absence d'œuvres contemporaines dans la collection de la Ville, qu'elles soient locales ou étrangères. Il vise aussi à entreprendre des travaux majeurs de restauration sur plusieurs œuvres de la période précédant la création du Bureau d'art public, dont *L'Homme* d'Alexander Calder installé au parc Jean-Drapeau en 1967 (Fisette, 1990; Greusard, 1989). Le plan prévoit également la création d'un inventaire, en l'occurrence « une recension complète de tout ce qui traîne sur le territoire, art public ou collection d'œuvres dites mobilières (tableaux, gravures, etc.) » (Baillargeon, 1993). Dans ce sens, un bel effort a été accompli. La base de données en ligne du Bureau d'art public en est la preuve, car elle répertorie et documente une partie importante des œuvres constituant la collection de la Ville. Aujourd'hui, les travaux se poursuivent pour mettre à jour l'inventaire de la collection. Par conséquent, « plus de 50 % des œuvres de la collection municipale d'art public ont été identifiées à ce jour » (Ville de Montréal, 2009b, p. 19). L'acquisition et la gestion des œuvres d'art public de la collection de la Ville de Montréal relèvent maintenant de la responsabilité du Bureau d'art public du Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et de la diversité ethnoculturelle²². Le Bureau suscite et favorise la commande et établit également les contacts entre les acteurs qui y participent. De plus, il coordonne l'ensemble des démarches menant à l'installation, la conservation, la restauration et la promotion de son patrimoine artistique.

Le coût de réalisation et d'installation des œuvres, lorsque la Ville y participe monétairement, est financé par le Plan triennal d'immobilisation (PTI) du Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et de la diversité ethnoculturelle, qui comprend un programme spécifique pour l'acquisition et la restauration. Ce plan, présenté pour toute la première fois à

²² En vingt ans, quatre-vingt-trois œuvres ont été ajoutées à la collection, soit près d'un tiers du total. Voir Baillargeon, 2009.

l'automne 1988, prévoit « une répartition des sommes qui devront être engagées pendant les trois prochaines années dans des travaux et biens durables » (Greusard, 1989, p. 7).

Le désir démocratique qui accompagne le programme d'art public de la Ville fait en sorte que les comités de sélection soient renouvelés à chaque nouveau projet. Ils sont constitués de sept membres, soit d'un représentant du Bureau d'art public de la Ville, d'un architecte ou d'un architecte paysagiste, d'un représentant de la population ou du commanditaire, d'un représentant de l'arrondissement où sera installée l'œuvre ainsi que de trois membres du milieu artistique (Ville de Montréal, 2003, 2009b). Dans la pratique, le processus d'acquisition sous la forme de commande publique du Bureau d'art public est similaire à celui de son homologue de la Politique d'intégration des arts, car il s'établit, généralement, par le biais de concours publics²³ (sur invitation ou par avis public) et les emplacements sont dévoilés à l'avance en vue de faciliter le travail des participants. Les exceptions aux concours concernent les achats d'œuvres d'artistes étrangers²⁴ et les dons.

À l'instar de la Politique du un pour cent, la Ville fait couramment appel au financement privé et associe à sa démarche le mécénat des entreprises.

Les contributions de plusieurs entreprises comme la Brasserie Labatt, la Société des alcools du Québec, Loto-Québec, Power Corporation et la Banque Nationale, de même que la Fondation de la famille Birks, ont permis de réaliser plusieurs projets, tant pour l'acquisition de nouvelles œuvres que pour la restauration d'œuvres de la collection ou la réalisation d'expositions temporaires. (Ville de Montréal, 2009a, p. 10).

Dans le domaine de la commande publique, la participation financière « de l'État peut s'élever jusqu'à 100 % comme elle peut être inexistante » (Lagnier, 2001, p. 51). Dans les faits, le financement privé mis au service de l'intérêt général répond aux transformations subies par la notion d'État-providence depuis quelques années. À la fin des années 1970, les

²³ Les concours s'adressent aux artistes québécois et, à l'occasion, à ceux du Canada ou de l'étranger.

²⁴ Nous pensons notamment à Daniel Buren et à son œuvre *Neuf couleurs au vent* (1984), acquise par la Ville et installé à Montréal en 1996 dans la Place Urbain-Baudreau-Graveline.

États-providence plongent dans une période de crise, ils « connaissent une faible croissance économique, accompagnée de taux de chômage élevé aussi qu'un déséquilibre démographique croissant entre actifs et inactifs » (Merrien, 2007, p. 9). Dans ces circonstances, nous assistons à la naissance d'un État partenaire qui

[...] cherche à se départir de son rôle de responsable de la dispensation directe des services à la population, sans aucunement abdiquer celui de garant des droits des individus à l'accès à des services et garant de la qualité de ceux-ci, quelle qu'en soit l'origine : publique, privée, communautaire, ou associative (Lesemann, 2001, p. 21).

Dans le rôle d'État partenaire, l'autorité municipale montréalaise cherche des formules d'association qui augmenteront la présence d'œuvres d'art public sur le territoire qu'elle administre (Ville de Montréal, 2009a).

En dépit des similarités, la démarche du Bureau se distingue des interventions émanant de la Politique d'intégration des arts. Elle privilégie les lieux à très haute visibilité (places publiques et parcs métropolitains en tout premier lieu), ainsi que les projets importants dotés de gros budgets. De cette manière, le Bureau d'art public oriente son action principalement vers l'intégration d'œuvres dans des lieux extérieurs, contrairement à la Politique du un pour cent²⁵. Cependant, depuis quelques années l'intégration d'œuvres d'art public dans le domaine immobilier possède une importance de premier ordre dans l'agenda de l'administration municipale.

En outre, et nous l'avons mentionné précédemment, parmi les critiques qu'encaisse souvent la loi du un pour cent au Québec se trouve la question de la conservation, de l'entretien et de la restauration des œuvres issues de ce programme (Nadeau, 2004; Moisan, 2008; Morosoli, 2005). L'importance que le Bureau d'art public concède à ces aspects, depuis sa création, a abouti à des comparaisons. Pendant les premières années d'opération du Bureau, les

²⁵Au cours de la première décennie d'application de la politique d'intégrations des arts, l'aménagement de nombreux parcs a entraîné la conception d'autant d'œuvres d'intégration. Cette pratique est pour ainsi dire inexistant depuis les dernières années. (Nadeau, 2004).

observateurs remarquaient dans la presse écrite que son activité était destinée à dépasser la performance de la Politique d'intégration des arts à l'architecture dans le domaine de la conservation (Chartier, 1992). Certes, vingt ans plus tard, la Ville exhibe un profil encourageant en matière de conservation, en dépit des efforts qui restent encore à déployer. Afin de sauvegarder les œuvres de la collection et de respecter les droits d'auteur des artistes, le Bureau répartit son action « selon les trois activités suivantes : les études et expertises, la programmation et l'encadrement des opérations de restauration, et le suivi du programme d'entretien régulier des œuvres » (Ville de Montréal, 2009b, p. 13). Dans la pratique, un travail prophylactique permet d'assouplir les coûts élevés de la restauration et, dans les années à venir, maintenir et conserver la collection se placeront au cœur de la démarche et des engagements des activités du Bureau.

La création de cette instance a permis à Montréal de devenir la première ville au Canada, en collaboration étroite avec l'appareil administratif²⁶ de son territoire, à se doter d'une entité administrative réunissant les trois activités fondamentales de l'art public : acquérir, conserver et promouvoir. Pourtant, en Amérique du Nord des villes comme Seattle, Philadelphie ou encore San Francisco s'érigent en leaders absolus et constituent un modèle pour Montréal quant au développement des programmes de financement d'art public. Les représentants du Bureau d'art public reconnaissent que :

[...] Montréal accuse un certain retard pour ce qui est du nombre d'œuvres d'art public sur son territoire, du soutien aux œuvres éphémères, de la présence d'œuvres d'artistes de réputation internationale dans sa collection, ainsi qu'en matière de diffusion et de promotion (Ville de Montréal, 2009a, p. 10).

²⁶ À savoir, les Directions des arrondissements, le Service des parcs, des loisirs et des sports, le Service des ressources matérielles et informatiques, le Service de l'environnement, de la voirie et des réseaux, le Service du développement économique et du développement urbain, le Service de la sécurité publique, le Service des finances, le Secrétariat général, la Société de développement de Montréal, la Société du parc Jean-Drapeau et la Société Marie-Victorin. (Ville de Montréal, 2003).

Pour cela, le plan d'action 2007-2017 ainsi que le nouveau cadre d'intervention en art public²⁷ dévoilent l'intention de la Ville de Montréal de s'ouvrir sur de nouveaux axes d'intervention comme :

L'adoption d'un règlement municipal d'intégration des arts à l'architecture (dit 1 %), l'adoption d'une procédure de dons d'œuvres d'art sur le domaine public, un soutien accru aux installations temporaires d'œuvres d'art sur le domaine public et le développement d'outils de médiation culturelle (Ville de Montréal, 2009a, p.10).

Depuis la création du Bureau d'art public en 1989, la Ville essaie de mettre en place un programme d'intégration des arts à l'architecture appliqués à tous les projets municipaux de construction en étroite collaboration avec les arrondissements (Greusard, 1989). Certes, « il est important que la Ville se dote d'un programme qui réserve un pourcentage des budgets municipaux d'immobilisation pour la réalisation d'œuvres d'art public » (Ville de Montréal, 2009a, p. 10). L'application d'une telle politique permettrait d'accroître le nombre d'œuvres sur le territoire montréalais ainsi que de rattraper en matière d'art public les villes américaines à l'avant-garde. Ce programme devrait toucher l'ensemble des projets de nouvelles constructions municipales et de rénovations majeures de bâtiments existants.

Le nouveau cadre d'intervention en art public de la Ville propose par le biais de l'art public de renforcer l'identité de Montréal et d'y créer des repères historiques. Pourtant, Montréal renvoie à une multitude d'identités et les repères historiques se multiplient face à la diversité ethnoculturelle. Cette réalité impose à la Ville et à la commande publique un nouveau défi à relever. De cette affirmation découle un questionnement : quelles sont les stratégies que le Bureau d'art public de la Ville met en place dans le but de rejoindre et de représenter le paysage humain montréalais, certes diversifié, dans l'espace public ? Nous essayerons d'y répondre dans le développement de cette étude.

²⁷ Le nouveau cadre d'intervention en art public résulte de l'adoption de nouvelles politiques montréalaises par le conseil municipal en 2004, soit le Plan d'urbanisme (2004), la Politique du Patrimoine (2005), la Politique de développement culturel – Montréal, métropole culturelle (2005) et le Plan d'action 2007-2017 – et Montréal, métropole culturelle (2007). (Ville de Montréal, 2009a).

1.3 La gestion de la mosaïque ethnoculturelle dans le contexte québécois

Le terme « ethnoculturel » fusionne les concepts d'ethnicité et de culture. Ce terme est couramment utilisé pour identifier des groupes d'individus, qui, reconnaissables par leur appartenance raciale, partagent d'autres caractéristiques communes. Micheline Labelle (2007, p. 2), professeure du Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal, explique que :

Le groupe ethnique ou le groupe ethnoculturel désigne une communauté historique, ayant un lien à un territoire, un sentiment d'appartenance et une identité élaborés à partir de marqueurs plus ou moins saillants et variables selon les contextes et les périodes : la langue, la culture, la religion, etc.

Aujourd'hui, les grandes villes accueillent une multitude de groupes ethnoculturels. Bien que ce phénomène soit apparu récemment, il est important de noter que les vagues migratoires sont aussi anciennes que l'Humanité. Le contexte international de l'immigration démontre que la mobilité des personnes s'est accrue, en valeur absolue, avec l'intensification des flux de marchandises, de capitaux et d'informations. Les populations quittent leur lieu de résidence pour fuir la pauvreté, la persécution, les conflits armés et la violence politique. Les pays qui intègrent le G-8²⁸ sont d'ailleurs vivement concernés par ce flux migratoire intense.

Compte tenu du nombre élevé de personnes cherchant à améliorer leur sort économique ou politique, ces pays [du G-8] doivent considérer sur le plan extérieur la question délicate des droits humains tout comme leurs besoins en main-d'œuvre et, sur le plan intérieur, ils ont comme défi d'intégrer ces immigrants et leurs enfants à titre de citoyens bénéficiant des mêmes possibilités que ceux qui sont nés au pays. (Chamard et Frenette, 2000, p. 12).

Membre du G-8, le Canada, relativement à sa population totale (31 612 897)²⁹, fait partie des pays accueillant le plus d'immigrants à travers le monde. Les migrations représentent les deux

²⁸ Les membres du G-8 (Groupe des huit) sont : l'Allemagne, la France, le Royaume-Uni, les États-Unis, l'Italie, le Japon, la Russie et le Canada.

²⁹ Selon le Recensement de 2006 (Gouvernement du Canada, 2006).

tiers de la croissance démographique et la population est formée de plus de 200 groupes ethniques.

Pour sa part, le Québec a reçu 45 264 immigrants en 2008. Le Recensement de 2006 y dénombre « 851 560 personnes immigrées, soit 11,5 % de la population totale du Québec, la proportion la plus forte jamais constatée dans l'histoire de la province » (Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles [MICC], 2008). Or, ce portrait ne constitue d'aucune manière un phénomène exclusivement contemporain.

Le Québec et le Canada ont toujours été des sociétés d'accueil depuis l'établissement de la Nouvelle-France. Au fil du temps, des paysans et ouvriers immigrants, des réfugiés politiques, des victimes de guerres et, plus récemment, des immigrants économiques ont augmenté le nombre et la diversité de la population canadienne. (Busuioc, 2007, p. 22).

Avant 1961, plus de la moitié des immigrants étaient originaires de quatre pays d'Europe occidentale, en l'occurrence l'Italie, le Royaume-Uni, l'Allemagne et les Pays-Bas. Pourtant, à la fin des années soixante, un nouveau chapitre de l'histoire migratoire du Canada s'ébauche. La levée des exclusions par le gouvernement fédéral dans les années subséquentes accroît la diversification des pays sources³⁰ (Justus, 2004). Le Canada se confronte à un flux continu d'immigrants, non plus en provenance de l'Europe centrale, mais plutôt des pays du tiers-monde. De la sorte, une diversité ethnoculturelle sans précédent s'amorce (Justus, 2004). Toutefois, à compter de 1967, le gouvernement installe une grille de sélection visant à contrôler les niveaux d'immigration et à ajuster l'arrivée d'une main-d'œuvre spécifique selon les besoins (Linteau, Durocher et Robert, 1989, t. 2).

Au Québec, le Service d'immigration voit le jour en 1965. Cette instance, d'abord attachée au ministère des Affaires culturelles, relève aujourd'hui du Secrétariat de la province. Depuis sa

³⁰ Pendant la première moitié du 20^e siècle, les lois canadiennes d'immigration sont très restrictives. Par exemple, les Arméniens se classent alors dans la catégorie « asiatique », et toutes les nationalités qui en relèvent sont jugées inassimilables par le Canada. (Boudjikianian, 2006).

création, le Service œuvre dans le but d'assurer une intégration plus harmonieuse des nouveaux arrivants au milieu québécois afin de diminuer la fuite historique des immigrants vers le Canada anglais et les États-Unis. Les causes qui provoquent cette fuite sont de natures diverses : des problèmes d'intégration, un manque de connaissance du français, des difficultés de faire reconnaître l'expérience et la formation, ainsi qu'une rareté de l'emploi dans certains secteurs ou certaines régions (MICC, 2006). Pourtant, malgré la difficulté historique du Québec à retenir ses immigrants à demeure, le rôle accru que joue aujourd'hui la collectivité québécoise dans la sélection et l'intégration de son immigration n'est certainement pas étranger à une augmentation du taux d'immigrants qui s'y installent (Turcotte, 1997). En 1978, le gouvernement fédéral reconnaît au Québec ses premiers pouvoirs significatifs d'intervention en matière de sélection, d'accueil et d'intégration avec l'Accord Cullen-Couture (1978)³¹. Dès lors, la province assure le contrôle de son immigration et un système de points³² est mis sur place afin d'opérer la sélection des immigrants à partir de certains critères de sélection.

Au début des années quatre-vingt, des réaménagements ministériels visent à stimuler davantage l'immigration. Parmi les modifications, on compte la transformation en 1981 du ministère de l'Immigration (1968) en ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles (MICC) et la mise en marche de programmes destinés à l'intégration des divers groupes ethniques.

La prise de conscience grandissante de ce phénomène [chute du taux de natalité] et de ses conséquences prévisibles (vieillesse de la population et à plus long terme, diminution nette de la taille de celle-ci; diminution du poids du Québec au sein de l'ensemble canadien) ont largement déterminé, surtout à partir du milieu des années 1980, les politiques d'immigration du Québec. (Turcotte, 1997, p. 54).

³¹ Remplacé par l'Accord Canada-Québec en 1991.

³² Pour être sélectionné par le Québec, le travailleur qualifié doit accumuler un minimum de 107 points en fonction des critères de sélection suivants : connaissances linguistiques, formation, expérience professionnelle, âge et capacité d'autonomie financière, parmi d'autres. Voir, MICC, 2009.

Pour assurer l'intégration de ses immigrants, le Québec pratique la politique de l'interculturalisme depuis vingt ans³³. Ce modèle québécois de gestion de la diversité ethnoculturelle s'oppose à celui du multiculturalisme pratiqué par le gouvernement du Canada³⁴. La politique du gouvernement fédéral canadien « cherche à créer l'unité de la nation dans la diversité en promouvant l'idéal de la mosaïque ethnique égalitaire » (Baril, 2008, p. 7). Or, selon les critiques du multiculturalisme, la préservation de la spécificité de chaque minorité (Italiens, Chinois, Turcs, Québécois, etc.) paraît favoriser la ghettoïsation, plutôt que d'encourager la « canadianisation » (Bauer, 1994).

Le Québec réagit à cette politique fédérale, qui conçoit les Québécois comme une minorité, en situation d'infériorité par rapport aux Canadiens anglophones. Il suggère donc de stimuler l'intégration par l'interculturalisme. En d'autres termes, il propose aux immigrants de devenir des Québécois à part entière, tout en préservant leurs individualités. Le modèle d'intégration québécoise aspire à concevoir ainsi

[...] une société dans laquelle le français est la langue commune de la vie publique [...]; une société pluraliste ouverte aux multiples contributions à l'intérieur des limites imposées par le respect des valeurs démocratiques fondamentales et la nécessité d'échange intercommunautaire (MICC, 1990).

En ce qui concerne plus précisément Montréal, elle accueille chaque année environ 80 % des nouveaux arrivants sur l'ensemble du Québec. Elle est l'une des trois villes³⁵ au Canada à accueillir le plus grand nombre d'immigrants, et l'une des régions de l'Amérique du Nord ayant le taux le plus élevé de concentration d'immigrants (Laurin, 2006; Turcotte, 1997; Chamard et Frenette, 2000). En effet, historiquement, Montréal est la ville au Québec où les immigrants se sont le plus installés.

³³ L'interculturalisme se trouve pour une première fois exposé dans le document *Québec pour bâtir ensemble* (1990) du MICC.

³⁴ Le terme multiculturalisme renvoie à une coexistence de différentes cultures (ethniques, religieuses) au sein d'un même ensemble, en l'occurrence d'un pays.

³⁵ Les deux autres villes sont Toronto et Vancouver.

Montréal représente un pôle d'attraction pour la vie économique, sociale et culturelle de la province du Québec. La dynamique du marché du travail, les facilités mises à la disposition des immigrants et la vie culturelle très diversifiée incitent les immigrants à s'y établir. (Busuioc, 2007, p. 2).

Au cours du 20^e siècle, la population montréalaise s'est donc complètement transformée, passant d'une société bipolaire³⁶ à une société ethnoculturelle (20,6 % de sa population totale est née à l'étranger) (McNicoll, 1993; Busuioc, 2007). Ainsi, la forte concentration d'immigrants à Montréal et la multiplicité des pays sources accroissent les défis de la gestion urbaine dont est responsable l'administration municipale.

1.3.1 Le rôle des gouvernements municipaux dans la gestion de leur diversité ethnoculturelle : l'engagement de la Ville de Montréal envers son paysage démographique

Afin de mieux répondre aux nouveaux besoins associés aux transformations de la population dans les grandes villes, les gouvernements fédéraux continuent de transférer des responsabilités aux municipalités en ce qui concerne les services aux citoyens.

L'intégration des immigrants est l'un des défis majeurs des grandes villes nord-américaines, d'autant plus que les gouvernements supérieurs ont délégué les responsabilités aux municipalités qui se retrouvent à gérer des programmes, et ce, sans aide supplémentaire. (Laurin, 2006, p. 19).

La diversification de la provenance des immigrants a pour effet d'accroître le pourcentage de minorités visibles³⁷. En fait, « une minorité n'est pas nécessairement une minorité démographique : elle désigne un groupe qui ne possède pas autant de pouvoir, notamment dans les domaines politique et décisionnel, que le groupe majoritaire » (Mekdjian, 2007, p. 104-105). Dans ce contexte, les municipalités adaptent leurs services sociaux aux

³⁶ À la fin du 19^e siècle, 98 % des résidents se déclaraient d'origine française ou britannique.

³⁷ « Selon la Loi sur l'équité en matière d'emploi, les minorités visibles, catégorie reprise par Statistique Canada en 1996, sont 'les personnes autres que les Autochtones qui ne sont pas de race blanche ou qui n'ont pas la peau blanche' ». (Laurin, 2006, p. 8).

changements sociodémographiques aboutissant de l'immigration afin de satisfaire tous les citoyens, et ce, souvent avec des budgets restreints (Abu-Laban, 1996). « Plusieurs municipalités ont innové en développant différentes stratégies d'action afin d'assumer certaines responsabilités sociales dans leur environnement et c'est le cas de la Ville de Montréal » (Laurin, 2006, p. 24).

À la fin des années quatre-vingt, une collaboration entre la Ville et des partenaires universitaires permet de réaliser des études sur les tendances sociodémographiques de l'agglomération à Montréal. Les résultats de ces analyses indiquent que les niveaux de l'immigration et sa diversification sont en hausse dans les dernières décennies (Dumas, 1997). Ainsi, confrontée à une gestion du territoire et à des réalités de plus en plus complexes, l'administration municipale réaménage ses orientations et en adopte davantage. À cet égard, la Ville s'attend à

[...] développer une approche intégrée, dans les différents services, visant à renforcer les pratiques tant locales que centrales; se doter de lieux de concertation qui permettent de mobiliser rapidement les divers partenaires des milieux locaux, régionaux et gouvernementaux; planifier, à court et moyen termes, les interventions de prévention en développement social qui devront être actualisées et implantées dans les arrondissements (Ville de Montréal, 2001, p. 1).

Conscient des enjeux, le gouvernement municipal considère que l'intégration des immigrants à la vie économique, sociale, politique et culturelle de la métropole est une réelle responsabilité. Dans cette veine, la *Déclaration de Montréal pour la diversité culturelle et l'inclusion* témoigne de l'obligation de la Ville de Montréal, qui

[...] souhaite engager les élus et les élues de la Ville ainsi que ceux des arrondissements, son personnel, ses sociétés paramunicipales et les sociétés dont elle a le contrôle, dans une démarche destinée à la promotion des principes et des pratiques qui valorisent la diversité culturelle et l'inclusion (Ville de Montréal, 2004).

D'ailleurs, la Ville de Montréal démarre depuis quelques années une série d'interventions systématiques dans le domaine de la diversité montréalaise, dont la création du Bureau interculturel de Montréal en 1988³⁸ (Dumas, 1997). Consciente que l'immigration entraîne des modifications profondes et majeures dans l'offre des services municipaux, la Ville travaille afin d'améliorer l'accueil et l'établissement des nouveaux arrivants dans la métropole. Elle focalise ses actions sur les besoins en logement, l'aménagement des lieux de culte et les besoins en équipements récréatifs, l'adaptation des services sociaux et de santé aux différentes cultures, l'éducation et langue, l'insertion sur le marché du travail ainsi que sur l'accès équitable aux arts et à la culture (Laurin, 2006; Dumas, 1997; Ville de Montréal, 2005).

Afin de consolider et de mener à bien son intervention, la Ville mise particulièrement sur l'art et le développement culturel comme des outils d'intégration, de promotion et d'affirmation de la diversité ethnoculturelle montréalaise. En 2005, dans la brochure *Montréal, métropole culturelle : politique de développement culturel (2005-2015)*, le maire Gérald Tremblay annonce que la Ville travaille de manière à faciliter l'accessibilité à la culture, et ce, pour tous. L'art public est envisagé dans ce document comme un instrument essentiel pour stimuler la participation active des gens à la société, et la contribution aux arts des citoyens issus d'origines diverses y est aussi mise en relief. Cette brochure stipule que :

Considérant que la diversité des cultures fait partie du patrimoine commun de l'humanité et compte tenu de l'importance vitale de leur succès pour l'avenir culturel de Montréal, la Ville appuiera la Coalition pour la diversité culturelle, ainsi que les gouvernements du Québec et du Canada, tant dans leurs interventions internationales que dans leurs démarches d'information et de promotion auprès des acteurs sociaux et de la population de Montréal. (Ville de Montréal, 2005, p. 76).

En général, la position et les actions de la Ville en faveur de la mosaïque ethnoculturelle montréalaise semblent encourageantes. Nous proposons alors d'explorer ici les types de

³⁸ Depuis 1992, il est devenu la Direction des affaires interculturelles.

dialogues qu'entretiennent le Bureau d'art public et les communautés ethnoculturelles par le truchement de l'art public. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les activités en matière d'art public et d'intégration interculturelle se trouvent regroupées sous l'égide administrative du Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et de la diversité ethnoculturelle.

1.4 Des monuments issus de la collaboration entre le Bureau d'art public et des communautés ethnoculturelles de Montréal : le monument *La Réparation* (1998)

Dans l'ouvrage *Sur l'expérience de la ville*, l'historienne de l'art Marie Fraser (1999, p. 17) souligne qu'aujourd'hui « le public est donc aussi fragmenté que la sphère publique, aussi hétérogène en termes d'identités culturelles, de sexes, de races, de classes sociales, de croyances ou de religions ». Parmi les facteurs qui alimentent la croissante hétérogénéité du public, l'augmentation et la diversification de l'immigration se distinguent particulièrement. Cette diversification de l'immigration fait en sorte qu'un éventail d'individus distincts participe, de plus en plus, aux différentes strates de la société. Les communautés ethnoculturelles gagnent en visibilité et leurs membres se disent concernées davantage par les secteurs de l'économie, de la politique, de l'éducation, de la santé et de la culture voire de l'art public des sociétés d'accueil. Ainsi, la composition actuelle du public constitue un défi majeur pour l'art qui se déploie dans les espaces à caractère collectif. En effet, comme le notent Harriet Senie et Sally Webster (1992, p. xv), dans l'introduction à de *Critical Issues in Public Art*: « How best to communicate and establish a dialogue with this complex public remains the single greatest challenge facing public art today ».

L'art public, qui « trouve plusieurs de ses fondements historiques dans la tradition du monument » (Fraser, 1999, p. 14), se présente comme un moyen efficace pour les communautés issues de l'immigration d'intégrer leur histoire, leurs traditions et leurs héros dans l'histoire officielle de leurs terres d'adoption. « Le monument commémoratif constitue donc un élément qui rattache les divers groupes ethniques à leur pays d'origine et un moyen par lequel ils affirment ici leur présence et rappellent leur culture ou leur histoire » (Leclerc et

Ekemberg, 1985, p. 27). De ce point de vue, nous pourrions soutenir que pour ces communautés le monument permet une double affirmation identitaire à des terres éloignées voire un double enracinement.

Dans sa définition la plus ancienne, le monument est « une œuvre créée de la main de l'homme et édifée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou telle destinée » (Riegl, 1984, [1903], p. 35). Aujourd'hui, le concept de monument se retrouve considérablement élargi, car « dans la nuit des lois de protection, tout peut devenir monument, de la Vallée des merveilles à la plaque de cheminée, des gorges du Tarn au couteau de cuisine » (Debray, 1999, p. 29). Malgré cela, il faut pourtant considérer que l'intention de commémorer perdure. Fidèles à cette volonté, les communautés attribuent à une sculpture, à un édifice, à un arc de triomphe, à une colonne, à un endroit, voire à un couteau le statut de monument. Cela pour dire qu'un monument n'existe pas en dehors de l'intention de commémorer, de légitimer, de célébrer, de rappeler le souvenir de quelque chose ou d'une personne. De la même façon, on commémore une victoire, une bataille, un personnage célèbre, un événement, les morts de la Première et de la Deuxième Guerre mondiale, les victimes de génocide et ainsi de suite. Il faut comprendre que parler de monument commémoratif constitue une redondance, car lorsqu'on utilise le vocable monument, la commémoration y est incluse.

À Montréal, les monuments dévoilent l'aspect cosmopolite de la ville et en disent long sur ses différentes racines ethniques. De nombreuses communautés, dont les communautés italienne, polonaise, espagnole, philippine, chilienne et arménienne, et leurs pays respectifs d'origine, ont financé des monuments en l'honneur des héros et des événements ayant marqué leur passé. Ces œuvres relèvent de souscriptions, de dons et de financement privé.

Dans certaines communautés culturelles de Montréal, le sentiment d'appartenance au pays d'origine est tout aussi vivace. Les Italiens de Montréal ont érigé des monuments à Dante, à Jean Cabot, à Christophe Colomb. Nous devons aux Français les statues de Marianne et de Jeanne d'Arc, aux Écossais celle [la statue] de Robert Burns, aux Espagnols celle d'Isabelle la Catholique, et aux Polonais celle de Copernic. (Leclerc et Ekemberg, 1985, p. 27).

Depuis quelques années, la Ville de Montréal se retrouve confrontée comme jamais auparavant aux pétitions de différentes communautés voulant commémorer par le biais de monuments leur passé, leur histoire, leur héros et leur héritage culturel : « En diaspora, le lien à la mère patrie repose en grande partie sur le rapport à la culture » (Lenoir-Achdjian, 2007).

En effet, la Ville a plusieurs fois été sollicitée pour réaliser, financer ou installer des plaques et des monuments financés, en tout ou en partie, par des groupes d'intérêts qui souhaitent commémorer leur [...] origine ethnique ou géographique. (Ville de Montréal, 1997a, p. 3).

Le besoin des minorités de s'affirmer dans l'espace public ne constitue pas un phénomène exclusivement montréalais. Plusieurs pays réfléchissent et mettent en place toute une batterie de mesures visant à favoriser la visibilité de la diversité ethnoculturelle. L'historienne et architecte américaine Dolores Hayden (1995, p. 7) porte d'ailleurs à notre attention le fait qu'aux États-Unis : « [...] private nonprofit institutions (such as museums and preservation groups), as well as public agencies (city landmarks commissions and arts councils), are challenged daily to become accountable to the diverse urban public ». La situation devient cependant difficile à gérer en fonction du plus grand nombre de nationalités, de religions et de groupes ethniques différents qui s'installent aujourd'hui dans nos villes. Dans ce contexte de pluralité, quelle mémoire honorer ? Quelle histoire rappeler ? Quels héros immortaliser ?

À l'heure actuelle, le Bureau d'art public de la Ville de Montréal ne possède pas de stratégie ni de plan d'action visant les communautés culturelles (Lord, 2009). En fait, les œuvres d'art public à Montréal, issues d'un protocole d'entente entre l'administration municipale et des gouvernements étrangers et/ou des communautés ethnoculturelles, se veulent des interventions sporadiques³⁹. Si la gestion de l'art public (Bureau d'art public) et de la diversité (Direction d'affaires interculturelles) relèvent d'un même service, le Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et de la diversité ethnoculturelle de la Ville, ces instances semblent pourtant travailler indépendamment.

³⁹ La majorité de ces œuvres se conçoivent dans le but de resserrer des liens diplomatiques.

Les œuvres *ethnoculturelles* — et nous emploierons désormais ce terme pour désigner celles commémorant les valeurs, les personnages et/ou les événements historiques de communautés ethnoculturelles ou de pays étrangers — ne relèvent pas toutes de la commande publique. Dans le dessein de mieux cerner celles qui en sont issues, nous proposons de les regrouper en fonction du degré d’engagement financier et/ou logistique de la Ville (Bureau d’art public), des gouvernements étrangers et des communautés ethnoculturelles. La collaboration de chacun de ces intervenants sert ainsi à distinguer trois modalités d’acquisition, soit les dons des gouvernements de pays étrangers, les dons relevant d’une coopération partielle entre l’administration municipale montréalaise, les gouvernements de pays étrangers et/ou les ressortissants de ceux-ci à Montréal et les commandes issues d’une coopération entre une communauté ethnoculturelle et la Ville de Montréal⁴⁰.

1.4.1 Dons des gouvernements de pays étrangers

Les gouvernements étrangers offrent régulièrement des monuments en guise de cadeau à la Ville de Montréal. Plusieurs raisons stimulent ces dons, que ce soit parce que les ressortissants des pays d’où ils proviennent sont nombreux à Montréal ou parce que des objectifs économiques et politiques les justifient. Dans ces cas de don, l’administration municipale ne participe ni au financement ni à la coordination des étapes menant à la création de ces œuvres⁴¹. Ces œuvres peuvent être interprétées comme des instruments servant l’objectif d’améliorer et de fomentier des relations diplomatiques.

⁴⁰ Nous recensons ici les dons d’œuvres ethnoculturelles postérieures à la création du Bureau d’art public (1989).

⁴¹ Des frais de transport ou d’installation de l’œuvre peuvent être cependant assumés par la Ville. C’est le cas de *La Puerta de la Amistad* (1992) de l’artiste mexicain Sébastian. Cette œuvre a été offerte, en guise de cadeau, par le Département fédéral de Mexico à la ville de Montréal à l’occasion du 350^e anniversaire de celle-ci. Son installation à l’île de Sainte-Hélène a coûté à la Ville environ 150 000 \$ (Baillargeon, 1995). Nous ne la considérons pas comme une œuvre ethnoculturelle à part entière, car elle célèbre la signature du traité de l’ALENA (l’accord de libre-échange nord-américain) plutôt que des événements ou des personnages de l’histoire du Mexique ou de la communauté mexicaine à Montréal. Dans le même cas, on retrouve l’œuvre *La Ville imaginaire* de l’artiste portugais João Charters de Almeida, offerte par Le Metropolitano de Lisboa (métro de Lisbonne, Portugal) dans les années quatre-vingt à la Société de transport de la communauté urbaine de Montréal à l’occasion du 30^e anniversaire de la création du métro de Montréal. En raison de sa taille, elle a été jugée trop grande pour être installée à l’intérieur d’une station de métro. Ainsi, la Société de transport de Montréal l’a offerte à son tour à la Ville de Montréal qui l’a installée dans le parc Jean-Drapeau en 1997. Selon le site web du parc, cet ensemble de piliers en granit blanc disposé comme s’il était la ruine d’un bâtiment qui n’existe plus, se veut une

Dans cette catégorie, nous comptons par exemple les bustes de Simón Bolívar (1991)⁴² (fig. 1.1) et de José de San Martín (2000) (fig. 1.2) exposés au parc Hector-Toe-Blake, à l'angle du boulevard René-Lévesque et de la rue Sussex, ainsi que la statue d'Athéna (1997) (fig. 1.3) du parc éponyme sur la rue Jean-Talon. Les villes de Caracas, de Buenos Aires et d'Athènes, se trouvent en amont et en aval de ces dons, lesquels ne se remarquent particulièrement pas par leurs qualités artistiques. Comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, leur présence dans les espaces publics de la ville de Montréal relève plutôt d'une fonction symbolique : soit celle de sceller des liens diplomatiques.



Figure 1.1 Vital Dubray, *Buste de Simón Bolívar*, 1991 [1961], bronze et granit, parc Hector-Toe-Blake, Montréal, Canada.
Photo : Analays Alvarez Hernandez.

réflexion sur la création d'espaces mythiques par l'homme (Jean-Drapeau, 2010). Pourtant, d'après la base de données du Bureau d'art public de la Ville de Montréal (2010), l'œuvre est aussi destinée à rappeler le dynamisme de la communauté portugaise de Montréal. Cette dernière visée semble avoir été ajoutée après son installation à Montréal.

⁴² Le gouvernement du Venezuela offrait un buste de Simón Bolívar à la ville de Montréal en 1961. Le buste en question disparaît du parc Percy-Walter en 1986 (*La Presse*, 1996). Le 5 juillet 1996, un autre buste de Bolívar (1991) est inauguré dans le parc Hector-Toe-Blake (autrefois parc Sussex). Il vient remplacer le buste disparu une décennie auparavant. Il paraît que le Bureau d'art public a utilisé la même base de granit sur laquelle reposait le buste de 1961 pour celui inauguré en 1996. Sur la base au parc Hector-Toe-Blake on peut lire : « Le gouvernement et peuple du Venezuela à la ville de Montréal. 19 avril 1961 » (il s'agit de ma traduction). Aujourd'hui, les bustes de deux héros de l'Amérique latine, à savoir Simón Bolívar et José de San Martín, se retrouvent face à face.



Figure 1.2 Carlos María Toto, *Buste de José de San Martín*,
2000, bronze et grès,
parc Hector-Toe-Blake, Montréal, Canada.
Photo : Analays Alvarez Hernandez.



Figure 1.3 Spyros Gokakis, Athéna,
1997, bronze et granit,
parc Athéna, Montréal, Canada. Photo : Alexis Hamel.
Source : <http://www.imtl.org/image.php?id=5524>.

1.4.2 Dons relevant d'une collaboration entre l'administration municipale montréalaise, les gouvernements de pays étrangers et/ou les ressortissants de ceux-ci à Montréal.

Un soutien financier ou logistique (coordination, organisation d'un concours, relations avec la presse, etc.) fourni par la Ville caractérise cette deuxième modalité. Les relations diplomatiques et la volonté de nouer, d'entretenir, de consolider et de restaurer des liens d'amitié entre les peuples encouragent ces dons. Désormais, les communautés ethnoculturelles interviennent dans les projets qui les interpellent en les facilitant par un appui financier, en participant à leur production ou à leur installation, ou, enfin, en appuyant moralement la réalisation de ces projets. Les deux premières modalités ne constituent pas des nouveautés dans le panorama montréalais. En effet, les œuvres ethnoculturelles relèvent historiquement de ces modalités de collaboration. L'exemple d'un monument datant des années trente, financé par la communauté italienne à Montréal en collaboration avec le gouvernement italien et la Ville, rend compte de cette tradition.

Le 25 mai 1935 se tient à Montréal le dévoilement d'une statue en bronze représentant l'explorateur Jean Cabot (Giovanni Caboto) (fig. 1.4), créée par l'artiste italien Guido Casini (1892-1981). Cette œuvre échet d'un financement mixte.

« [...] the statue had been almost entirely funded by the local Italian community, which was able to raise \$ 10,000 (to which the city added \$ 1,000), [and] Brigidi [⁴³] helped to defray expenses by absorbing the cost of the shipment from the foundry in Florence where the bronze had been poured ». (Carlevaris, 2009, p. 102).

Symbole de la diaspora pour les Italiens de Montréal, le monument à Cabot vise à améliorer les relations entre l'Italie et le Canada qui commencent à se détériorer face au contexte de la montée du fascisme en Europe, et ce, quelques années avant l'éclatement de la Deuxième Guerre mondiale. À ce propos, la critique d'art Anna Maria Carlevaris (2009, p. 101) soutient que : « The Cabot monument, therefore, emerged at a time when Canadian public opinion was in the process of, somewhat reluctantly, redirecting itself from a pro-Italy to an anti-Italy

⁴³ Il s'agit de Giuseppe Brigidi, le consul italien à Montréal entre 1934 et 1936.

stance ». Malgré le but conciliateur de la sculpture, elle déclenche une énorme polémique. L'œuvre revendique la version anglaise d'un passage de l'histoire qui oppose les groupes anglophone et francophone depuis leur toute première présence sur le territoire canadien. Carlevaris (2009, p. 99-100) ajoute que : « The argument centered on which national linguistic group could assert a claim to being the first in Canada — Cabot and the English, or Cartier and the French ».



Figure 1.4 Guido Cassini, *Monument à Giovanni Caboto*, 1935, bronze et marbre, square Cabot, Montréal, Canada.
Photo : Analays Alvarez Hernandez.

Soixante ans plus tard, la Ville de Montréal, les communautés ethnoculturelles et/ou leurs pays d'origine poursuivent toujours leur collaboration en matière d'art public. En 1999, le gouvernement philippin offre à la métropole montréalaise un buste en hommage au héros national des Philippines Dr. José Rizal (fig.1.5).



Figure 1.5 Abdulmari Leon Imao Jr., *Buste du Dr. José P. Rizal*, 1999, bronze et granit, parc Mackenzie-King, Montréal, Canada.
Photo : Analays Alvarez Hernandez. (Image à gauche).

Figure 1.5.1 Abdulmari Leon Imao Jr., *Buste du Dr. José P. Rizal* (Vue générale), 1999, bronze et granit, parc Mackenzie-King, Montréal, Canada. Photo : Analays Alvarez Hernandez. (Image à droite).

La communauté philippine avait exprimé depuis plusieurs années son désir de faire ériger un tel monument à Montréal. La concrétisation du projet permet à cette communauté et au gouvernement philippin de célébrer le centenaire de l'indépendance de la République des Philippines (1898), ainsi que de promouvoir la tolérance internationale. Installé dans le parc Mackenzie King dans l'arrondissement Côte-des-Neiges-Notre-Dame-de-Grâce, le monument est le résultat d'un effort conjoint entre le gouvernement philippin et le gouvernement municipal à Montréal. « The Filipino government shelled out about \$ 16 000 for the bust of Rizal while the city [Ville de Montréal] also contributed \$ 16 000 to help construct the base of the statue », comme le précise le journaliste Darren Becker (1999, p. A7). L'aménagement du site à l'occasion de l'installation de l'œuvre inclut un sentier bordé de deux bancs qui mène au buste du Dr. José Rizal. Celui-ci jouit d'ailleurs d'une grande visibilité dans ce vaste parc, car il est à proximité du trottoir. Cependant, il faut noter un

déséquilibre visuel entre la qualité moyenne du buste et l'excellente facture de la base en granit noir. Cette base est d'ailleurs le site d'une dédicace détaillée. Le texte en trois langues (français, anglais et filipino) signale clairement que cette œuvre est un don du gouvernement philippin à la ville de Montréal. L'emphase mise sur le socle confirme, une fois de plus, l'intérêt fondamentalement diplomatique de l'effort « artistique ».

À l'occasion de l'année Eminescu décrétée par l'UNESCO en 2000, c'est au tour de la Roumanie d'entreprendre des démarches pour laisser sa trace dans l'espace public montréalais. Pour ce faire, la Ville de Montréal et le gouvernement de la Roumanie lancent un concours en art public pour la réalisation d'une œuvre en hommage au poète roumain Mihai Eminescu (fig.1.6). « En mai 2000, Mme Eléna Stefoi, consule générale de la Roumanie, demandait au Maire de Montréal d'aménager une place de la Roumanie et d'y installer une œuvre d'art en hommage au poète roumain Mihai Eminescu » (Ville de Montréal, 2002, p. 1). Le concours s'adresse spécifiquement aux artistes professionnels en arts visuels résidant en Roumanie et aux artistes professionnels canadiens détenant la citoyenneté roumaine. La Ville s'engage à financer « les maquettes des cinq finalistes et ultérieurement l'aménagement de la place de la Roumanie dont les travaux sont évalués à 250 000 \$ » (Ville de Montréal, 2000). Si la sculpture du poète roumain Mihai Eminescu ne se distingue pas particulièrement par la qualité de son exécution, celle-ci connaît un certain succès médiatique à l'époque de sa gestation.



Figure 1.6 Vasile Gorduz, *Hommage à Mihai Eminescu, poète roumain*, 2004, bronze, place de la Roumanie, Montréal, Canada.

Source : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Mihai_Eminescu_Montreal.jpg.

Pourtant, une polémique se déclenche au sein de la communauté roumaine — divisée en trois groupes à Montréal selon l'appartenance religieuse de ses membres⁴⁴ — sur le choix de l'emplacement de la sculpture. Deux de ces groupes, à savoir les protestants et catholiques roumains, réclament leur droit légitime de l'installer dans leur arrondissement : Notre-Dame-de-Grâce et Villeray. Ainsi, la Ville est alors « contrainte d'opter pour un autre site que les deux proposés par la communauté sinon elle serait accusée de favoriser les représentants d'une appartenance religieuse au détriment de l'autre » (Ville de Montréal, 2002, p. 2). En 2002, la Ville tranche la question et propose d'installer l'œuvre dans le parc Devonshire⁴⁵, situé dans l'arrondissement du Plateau Mont-Royal, où aucune concentration importante de membres des différentes communautés roumaines ne se constate.

⁴⁴ Protestants, catholiques et juifs.

⁴⁵ Aujourd'hui la Place de la Roumanie.



Figure 1.6.1 Marinescu Constantin (Marc), Caricature au sujet de la polémique déclenchée par la localisation de la statue de Mihai Eminescu à Montréal, 2003.
Source : Archives du Service du développement culturel de la Ville de Montréal.

1.4.3 Des commandes publiques issues d'une coopération entre les communautés ethnoculturelles et le Bureau d'art public : le monument *La Réparation* (1998)

Les œuvres ethnoculturelles issues de la commande publique incarnent le désir explicite d'appropriation de l'espace public par les communautés qui les commandent. L'entretien des relations diplomatiques et la promotion de la tolérance internationale deviennent des objectifs secondaires dans cette troisième modalité de collaboration. La responsabilité de la Ville de Montréal envers toutes les communautés est donc très différente des cas précédents. L'administration municipale s'engage à financer et à piloter tous les aspects de la réalisation des œuvres. Elle administre un concours⁴⁶, supervise et garantit la maîtrise d'ouvrage des travaux de réalisation et d'installation des œuvres et en assure la mise en valeur. Par ailleurs,

⁴⁶ La voie du concours, procédure habituelle mise de l'avant par le Bureau dans un souci de démocratie, est la méthode privilégiée pour l'acquisition des œuvres.

une contribution financière importante est assumée par les communautés ethnoculturelles et un pouvoir décisionnel en matière artistique et financière est assuré localement et indépendamment des gouvernements des pays d'origine des communautés concernées.

Récemment, deux projets concernant les communautés chilienne et libanaise confirment le développement de cette modalité. Depuis 2004, l'Association des Chiliens du Québec milite auprès de la Ville afin de réaliser une œuvre en hommage à l'ancien président du Chili Salvador Allende (Bourgault-Côté, 2009). Finalement, les efforts portent fruit et un concours s'adressant aux artistes professionnels du Québec a lieu en novembre 2008. Quatre mois plus tard, le jury retient la proposition de l'artiste québécois Michel de Broin. L'œuvre gagnante représente un arbre qui se courbe, formant un arc — clin d'œil à l'Histoire de l'art, car il rappelle un arc de triomphe — en guise de révérence à Salvador Allende. Elle constitue aussi une métaphore de l'enracinement du peuple chilien autant dans son pays d'origine qu'en terre d'Amérique (Ville de Montréal, 2009c). La communauté chilienne participe alors au financement de cette commande par le biais d'une contribution monétaire de 30 000 \$. L'artiste québécois Michel de Broin a développé son œuvre autour des valeurs démocratiques et pluralistes qui ont guidé la vie et l'œuvre de Salvador Allende (Bourgault-Côté, 2009).

Ainsi, le 11 septembre 2009 se tient l'inauguration de *L'Arc* (fig. 1.7) à l'île Notre-Dame, au parc Jean-Drapeau, dans les jardins des Floralies. Lors de la cérémonie, de nombreuses personnalités sont présentes, dont le maire de Montréal Gérard Tremblay, l'Ambassadeur du Chili au Canada Eugenio Ortega, le Consul général du Chili à Montréal Patricio Manuel Victoriano et la petite-fille de Salvador Allende, Maya Fernandez Allende. Celle-ci est venue du Chili spécialement pour l'occasion.



Figure 1.7 Michel de Broin, *L'Arc*, 2009,
Béton ultra-haute performance et acier inoxydable,
parc Jean-Drapeau, Montréal, Canada. Photo: Sara Booth.
Source : http://pratiquesactuelles.files.wordpress.com/2009/11/art_public2.jpg.

Pour sa part, le projet libanais prend son envol en 2009. En effet, par l'entremise d'un communiqué de presse publié le 8 avril, la Ville de Montréal en collaboration avec l'Union libanaise culturelle mondiale lance un concours sur invitation pour l'acquisition d'une œuvre visant à célébrer le 125^e anniversaire de l'arrivée des premiers Libanais à Montréal. Comme le souligne le maire Tremblay : « Montréal est la ville qui recense la plus grande communauté canado-libanaise sur son territoire et ses environs. D'où l'importance de souligner l'enracinement et l'apport considérable de cette communauté unique, dynamique et audacieuse dans toutes les sphères d'activité de notre métropole culturelle » (Ville de Montréal, 2009d).

L'œuvre *Daleth* (fig. 1.8), du sculpteur québécois Gilles Mihalcean, remporte le concours. L'artiste s'est inspiré de traits culturels libanais⁴⁷ pour la concevoir. De l'une des faces

⁴⁷ L'artiste utilise des références aux ancêtres des Libanais, à savoir les Phéniciens. En fait, le nom de l'œuvre, *Daleth*, identifie l'un des vingt-deux graphèmes de l'alphabet phénicien.

latérales de l'œuvre, qui rappelle la figure de la pyramide, émerge une rame en cèdre du Liban — arbre emblématique de ce pays — pour, entre autres, symboliser les bateaux phéniciens (Leduc, 2009). La métaphore du bateau interpelle d'ailleurs, ainsi que l'évocation de la route sur la face principale de l'œuvre, la célébration de l'arrivée en sol montréalais du premier contingent de Libanais à la fin du 19^e siècle.



Figure 1.8 Photomontage de la maquette de l'œuvre *Daleth*.
Source : <http://www.jflacombe.com/?p=3695>.

Sur les 83 809 \$ destinés à la réalisation du projet, un montant de 30 000 \$ est fourni par la communauté libanaise, soit l'équivalent de la contribution financière octroyée par la communauté chilienne pour le monument à Allende. En raison de la concentration d'immigrants libanais dans l'arrondissement Ahuntsic-Cartierville, l'œuvre *Daleth* rejoindra au printemps 2010 le monument *La Réparation* (1998) dans le parc Marcelin-Wilson. Ce dernier monument, qui relève également de cette modalité de collaboration, constitue en fait l'œuvre en amont et en aval de notre travail de recherche.

La Réparation (fig. 1.9) est une œuvre de l'artiste québécoise Francine Larivée, commandée et financée en partie par la communauté arménienne de Montréal et dédiée à la promotion de la paix mondiale ainsi qu'à toutes les victimes de génocide. Ce monument représente une maison-temple en marbre blanc sciée en son milieu. À l'intérieur du mince interstice, deux

parois de granit rouge disposées face à face accueillent les noms des peuples victimes de génocide au 20^e siècle. L'épithaphe gravée sur ces parois se lit comme suit : « À la mémoire de tous les peuples victimes de génocide au XX^e siècle, toutes nations confondues, sans distinction de races : Arméniens, Tartares de Crimée, Juifs, Tziganes, Bosniaques, Tutsis, Hutus, Cambodgiens, Kurdes et ceux encore ignorés ». La maison brisée repose sur cinq dormants symbolisant les cinq continents : une allégorie de l'humanité blessée qui pèse sur nous tous (Ville de Montréal, 1998f). Par ailleurs, dans un coffret cimenté et inséré sous le monument « des représentants de la communauté arménienne ont déposé la liste de donateurs, de la terre d'Arménie, de même que des objets religieux (croix bénie et saint sacrement) » (Ville de Montréal, 1998h, p. 2).

Le 4 décembre 1997, les dossiers de douze artistes⁴⁸ invités à présenter leur candidature ont été analysés par un jury⁴⁹ nommé par le Service de la culture de la Ville de Montréal. Les cinq finalistes⁵⁰ retenus alors sur la base de leur expérience et de leurs aptitudes pour concevoir le type d'œuvre recherchée sont convoqués à soumettre leurs projets de monument selon les *Documents et conditions du concours pour le monument à la mémoire des victimes de génocide* (1998). Finalement, la proposition retenue est rendue publique le 26 avril 1998 par le maire Pierre Bourque et la présidente du comité exécutif Noushig Eloyan en présence, notamment, de l'artiste gagnante et du président du Comité national arménien du Canada Girair Basmadjian. En date du 21 avril 1998, l'acte du jury explique que le projet de Francine Larivée, *La Réparation*, est celui qui intègre le mieux la thématique décrite dans les conditions du concours, qui parvient à la création d'un lieu qui se fond dans le parc et qui, par son aspect formel, réussit une grande visibilité (Ville de Montréal, 1998g).

⁴⁸ Jocelyn Allouche, Garen Bédrossian, Lialina Bérézowsky, Éva Brandl, Marie-France Brière, Melvin Charney, André Fournelle, Diane Gougeon, Rose Marie Goulet, Francine Larivée, Lisette Lemieux et Arto Tchakmaktchian.

⁴⁹ Les membres du jury du concours pour l'œuvre d'art public dédiée aux victimes des génocides étaient : l'architecte et représentant du Centre communautaire arménien Vrej-Armen Artinian, la commissaire à l'art public Francine Lord, la doyenne des études de premier cycle à l'UQAM et spécialiste en arts visuels Louise Letocha, le directeur du centre d'exposition Circa Maurice Archard et le chef de section au Service des parcs, jardins et espaces verts de la Ville de Montréal Mario Masson.

⁵⁰ Liliana Berezowsky, Marie-France Brière, André Fournelle, Rose-Marie Goulet et Francine Larivée.



Figure 1.9 Francine Larivée, *La Réparation*, 1998, marbre et granit, parc Marcelin-Wilson, Montréal, Canada.
Photo : Analays Alvarez Hernandez.

L'inauguration du monument a lieu le 4 octobre 1998 dans le parc Marcelin-Wilson, à l'intersection des boulevards Henri-Bourassa et de l'Acadie. Ce jour là, l'événement se déroule en présence de plus de 2 000 personnes. De nombreuses personnalités sont présentes, dont le président des Artistes pour la paix Jacques Lussier et ceux du Comité national arménien du Canada et du Comité national arménien de Montréal (CNA), Girair Basmajian et Roupén Kouyoumdjian (*Le Devoir*, 1998).

L'œuvre (fig. 1.9.1) est d'ailleurs considérée d'une grande qualité artistique par le milieu de l'art. En effet, elle est en lice en 2000 pour les prix *Les Arts et la Ville*, dans la catégorie aménagement, qu'octroie annuellement le réseau Les Arts et la Ville (organisation québécoise sans but lucratif fondée en 1987). Cette organisation considère que *La Réparation*

« est novatrice, à travers les sentiers dessinés, les gradins gazonnés, la maison temple sculptée dans le marbre blanc et l'interstice de pierre rouge : ces éléments référant tour à tour aux déportations, à l'histoire, aux cinq continents où les survivants des génocides se sont réfugiés, à la blessure et enfin à la guérison » (Les Arts et la Ville, 2000). Cette nomination vient confirmer la qualité esthétique du monument et la réussite de son intégration au contexte environnant. D'ailleurs, ces éléments sont aussi soulignés par les membres du jury lors du concours pour l'œuvre dédiée à commémorer la mémoire des victimes de génocide.



Figure 1.9.1 Francine Larivée, *La Réparation*, 1998, marbre et granit, parc Marcelin-Wilson, Montréal, Canada. (Au premier plan, on voit une couronne de fleurs déposée au pied du monument par l'Union générale sportive arménienne de Montréal *Homenetmen*).
Photo : Analays Alvarez Hernandez.

Si *La Réparation* est dédiée à la promotion de la paix mondiale ainsi qu'à toutes les victimes de génocide, elle est pourtant la résultante d'une proposition du CNA en 1994 aux objectifs plus restreints, pour l'érection d'un monument aux victimes du génocide arménien. En fait, cette commande ethnoculturelle devient un long et tortueux processus. D'abord, en 1994, un

projet de monument est soumis à la Ville de Montréal par le CNA, nom officiel au Canada du parti *Dachnak* (née à l'époque ottomane) (Chabot, 2008). Les membres de cette organisation proposent alors de célébrer le 80^e anniversaire du génocide arménien de 1915 et de condamner explicitement ses responsables, à savoir le gouvernement turc sous l'Empire ottoman, par le biais d'un monument. Certes, des différences politiques et religieuses séparent les organisations qui représentent la diaspora arménienne (Lenoir-Achdjian, 2001, 2007; Boudjikianian, 2006). Or, « au-delà des divergences et des oppositions, ces organisations partagent un même objectif, celui de maintenir et promouvoir la culture et l'histoire arménienne » (Chabot, 2008, p. 306). Ainsi, le CNA, au nom de la communauté arménienne de Montréal, tente alors d'établir une collaboration avec la Ville de Montréal.

Le 22 avril 1995, le maire de Montréal Pierre Bourque, alors nouvellement élu, effectue une première pelletée de terre au parc Marcelin-Wilson. Il annonce ainsi le début des travaux pour y ériger le monument proposé par la communauté arménienne. Pourtant, trois ans plus tard, les conditions du concours — rédigées par la Ville de Montréal — invitent les cinq artistes finalistes à développer un monument dédié à la mémoire des victimes de génocide — sans identifications de leurs responsables. « L'œuvre vise à devenir un objet de référence qui sera dédié aux personnes de toutes conditions et de toutes origines qui ont été victimes à travers l'histoire universelle » (Ville de Montréal, 1998d, p. 4). Le monument devra aussi évoquer, dans sa forme artistique, l'idée de la tolérance, de la réconciliation et de l'harmonie entre les Montréalais d'origines diverses.

Pendant ces quatre années, soit de 1994 à 1998, un intense débat impliquant le gouvernement fédéral canadien, la Ville de Montréal et les communautés arménienne et turque s'empare du dossier de ce monument et se concentre sur les visées commémoratives de l'initiative arménienne de 1994. Ce débat virulent, qui sera exploré en détails dans les deux chapitres suivants, met d'ailleurs en péril la réalisation de *La Réparation*. En effet, la proposition du CNA de bâtir un monument déclenche la polémique en vertu de l'événement qu'elle veut commémorer, à savoir une version de l'histoire qui ne fait pas l'unanimité : le génocide arménien. Les communautés turque et arménienne s'engagent alors dans une bataille

médiatique et diplomatique dans l'espace montréalais. Tout comme autrefois, ces deux ethnies tiennent à préserver et à affirmer leurs identités respectives. Dans les faits, l'histoire commune des populations turques et arméniennes sous l'Empire ottoman serait à l'origine de cet affrontement symbolique dans le dossier du monument *La Réparation*.

Le contexte de migrations internationales fait en sorte que des peuples avec des bagages culturels, religieux et linguistiques différents, avec des points de vue opposés, voire avec un passé commun marqué parfois par la violence, se côtoient dans leurs terres d'accueil. Malgré la volonté de certains groupes ethnoculturels de rester relativement isolées, les interactions entre eux semblent inévitables. Leur cohabitation se déroule généralement de façon pacifique, mais engendre aussi des tensions dont les tournures se veulent imprévisibles.

CHAPITRE II

LES LIEUX DES COMMUNAUTÉS ETHNOCULTURELLES.

Le lieu existe à différentes échelles.
D'un côté, le fauteuil favori est un lieu,
de l'autre, l'ensemble de la terre l'est aussi.
(Tuan, 2006, [1977], p. 151).

Ce second chapitre explore trois des fondements qui sont à l'origine de la polémique au sujet de la commande publique de *La Réparation*. La première réside dans le désir d'appropriation d'un fragment de l'espace montréalais manifesté par la communauté arménienne. De façon plus concrète, ce désir prend la forme d'un projet proposé en 1994 pour la réalisation d'une œuvre d'art public commémorative. Afin d'illustrer davantage notre point, nous avons recours à un autre exemple d'initiative de monument ethnoculturel qui avorte dans les années soixante à New York, après vingt ans d'efforts infructueux de la part des membres des communautés juives. Les raisons de cet échec résident fondamentalement dans les visées commémoratives et d'usurpation spatiale qui sont au cœur du projet. De cette manière, nous tenterons de démontrer que les œuvres qui tentent de s'approprier un espace peuvent rencontrer des oppositions ferventes à leur présence dans la ville.

Alors, comment les œuvres ethnoculturelles opèrent-elles cette tentative d'appropriation ? Pour y répondre, nous entreprendrons un exercice de définition de termes. Comme dans le chapitre précédent avec la notion de commande publique, il s'agit ici, bien entendu, de concepts amplement débattus, mais insuffisamment éclaircis. C'est le cas des notions de lieu, d'espace, et d'habitation. Cette triade terminologique permet de comprendre comment les communautés peuvent s'approprier un espace donné par le biais des œuvres ethnoculturelles. Nous tenterons ainsi d'établir les modalités des espaces appropriés et de qualifier les transformations qui s'y opèrent. Ces notions trouveront également une

application dans le reste de ce chapitre ainsi que dans la discussion du troisième, qui vise une description plus détaillée de la polémique qui entoure *La Réparation*.

La seconde section de ce chapitre s'intéresse à l'aspect géopolitique de la polémique, qui s'ancre dans le contexte historique de l'Empire ottoman (1299-1922). Nous nous pencherons sur les interactions des populations arméniennes et turques sous cet Empire. Ces interactions se caractérisent par une volonté d'appropriation de l'espace et aboutissent à des massacres. Pour interpréter ces événements historiques, nous considérons le rôle des notions de lieu, d'espace et d'habitation dans ce conflit. Nous verrons aussi que, marqué par les affrontements, le passé commun des Turcs et des Arméniens se reflète dans les interactions des individus issus de ces origines ethniques résidant aujourd'hui à Montréal.

Afin de poursuivre notre quête d'éléments ayant motivé la polémique qui éclot au sein de la commande publique de *La Réparation* dans les années quatre-vingt-dix, une troisième cause est considérée. L'érection d'un monument, avec des visées commémoratives telles que formulées par la communauté arménienne en 1994, suppose la naissance d'un lieu de mémoire contestable. Ce dernier, outre sa capacité à ramener un passé commun et douloureux au présent des communautés turque et arménienne à Montréal, consacre du coup le récit de génocide des Arméniens. L'analyse des concepts de lieu de mémoire, de lieu d'identité et de récit en tant que lieu de mémoire, permet de mieux saisir ce troisième élément déterminant.

2.1 De l'appropriation de l'espace par les communautés ethnoculturelles : *espace, lieu, habitation*, à la scission de termes

L'examen de la commande publique d'œuvres ethnoculturelles peut dévoiler les luttes que se livrent les différents groupes habitant un territoire pour l'appropriation de l'espace (physique, social, politique), ou, autrement dit, pour la formation de lieux. Cette transformation de l'espace ne s'effectue cependant pas sans opposition ni controverse : elle

n'est jamais un geste anodin. En effet, l'utilisation d'œuvres issues de la commande publique pour s'approprier l'espace soulève toujours des questionnements, parfois des intrigues voire des rejets.

Afin d'éclaircir ce processus complexe, tournons notre attention vers les tentatives d'érection d'une œuvre ethnoculturelle à New York, qui s'étalent sur une période de presque vingt ans pour finalement échouer à la suite d'une controverse sur la transformation de l'espace que présupposaient celles qui ont été les deux dernières propositions de mémorial. Soulignons au passage, que l'éclairage qu'apporte cet exemple new-yorkais sur notre recherche n'est pas le fruit du hasard. La population des groupes ethniques minoritaires augmente à partir des années soixante-dix à New York, au même titre qu'à Montréal. De plus, New York exhibe depuis sa fondation une mosaïque ethnoculturelle complexe. Si les différences qui séparent les États-Unis et le Canada sont nombreuses — allant de la conception de l'État au rapport au pouvoir, en passant par la perception de la question autochtone —, l'histoire du peuplement des deux pays présente de multiples parallèles. En effet, les deux pays sont des nations d'immigrants fortement influencées par l'impact de la diversité ethnoculturelle (Bouchard, 2000; Ferré-Rode, Lorre-Johnston et Quanquin, 2009).

Tous les 19 avril, une cérémonie est organisée au Riverside Park, à New York, en hommage aux 6 millions de victimes juives de l'Holocauste et aux héros de l'insurrection du ghetto de Varsovie (1943)¹. La communauté juive se recueille autour d'une plaque (fig. 2.1) dévoilée par le maire de la ville de New York William O'Dwyer en octobre 1947. Aujourd'hui, la plaque demeure toujours l'unique témoin des intentions de cette communauté d'y faire ériger un mémorial.

Au milieu des années 1940, le réfugié viennois Adolph R. Lerner, désireux de rendre hommage à ses compatriotes victimes de l'Holocauste par le biais d'un mémorial, met sur

¹ En juillet 1942, les Juifs du ghetto de Varsovie, en Pologne, refusent de partir aux camps de concentration. Leur résistance armée durera près d'un an. Plus de 15 000 Juifs seront tués pendant les affrontements contre les forces nazies. (Riverside, 2009).

piéd un comité organisateur. En collaboration avec les autorités municipales new-yorkaises, le comité lance une campagne afin de promouvoir et financer le mémorial. Adolph Lerner, établi à New York en 1938 et vice-président de la National Organization of Polish Jews, rêve d'ériger pour ses compatriotes « a large statue and eternal flame that would flicker in their memory » (Diner, 2009, p. 24). Or, il choisit de confier à de prestigieux architectes et sculpteurs, parmi lesquels Ely Jacques Khan, Jo Davidson, William Zorach, Chaim Gross et Percival Goodman, la responsabilité de concevoir chacun à leur tour des propositions de mémorial. De cette façon, Lerner et les membres de son comité peuvent se concentrer à ramasser des fonds et à attirer l'attention sur le projet (Diner, 2009, p. 27). Pourtant, leurs efforts ne se voient pas récompensés, car le mémorial ne voit jamais le jour². « In the following years, a series of funding problems and bureaucratic squabbles meant that nothing was ever built. » (Kirsch, 2009).



Figure 2.1 Plaque aux héros du ghetto de Varsovie, 1947, parc Riverside, New York, États-Unis.

Source : <http://www.riversideparkfund.org/visit/Image-Gallery/?c=Image-Gallery>.

De l'ensemble des projets de mémorial élaborés, les deux derniers méritent particulièrement notre attention. Il s'agit de ceux du sculpteur d'origine juive Nathan Rapoport, soumis par la

² Le dossier est plein de contradictions. Pour étonnant que cela puisse paraître, des groupes de juifs aux États-Unis s'opposaient à la réalisation du mémorial. « The proposal to erect a memorial to 'the six millions Jews of Europe' was not simply rejected bay the City Arts Commission by also by an ad hoc Jewish American committee which was considering the memorial plans.» (Cole, 2000, p. 148).

Warsaw Ghetto Resistance Organization à la New York City Arts Commission en 1964. Les propositions de Rapoport reçoivent alors de dures critiques, car les membres de cette commission les qualifient de « too tragic for recreational parkland, too distressing for children » (Young, 1992, p. 59), ou encore de « excessively and unnecessarily large » (p. 59). Pourtant, si la New York City Arts Commission s'attaque d'entrée à la qualité esthétique des projets de Rapoport, les objectifs commémoratifs poursuivis par ces derniers ne parviennent pas à se soustraire à la loupe du comité. Eleanor Platt, membre de cette commission et elle-même sculpteure, émet un jugement concernant les visées commémoratives des projets proposés par Rapoport, lorsqu'elle pose la question suivante : « How would we answer other special groups who want to be similarly represented in the public land? » (Young, 1992, p. 59). Suite à ces déclarations, d'autres fonctionnaires publics se joignent à la position de Mme Platt. Le Park Commissioner Newbold Morris déclare que les monuments dans les parcs devraient se limiter à commémorer les événements de l'histoire globale des États-Unis (Young, 1992).

À la lumière de cette critique, nous réalisons qu'une tension s'installe, opposant les désirs et les droits des communautés ethnoculturelles et la majorité états-unienne pour leur inscription respective dans l'espace public. L'enjeu principal porte alors sur la crainte des groupes majoritaires — dominant l'espace public de représentation — de compromettre l'image tant prisée du « melting pot » américain. Dans un espace public prétendument homogène, la représentation distincte des groupes ethnoculturels vient en effet troubler l'idéal d'une histoire commune à tous les Américains. La représentation dans l'espace public d'événements autres que ceux qui concernent l'histoire des États-Unis (au sens restreint) est difficilement envisageable. Cependant, comme le remarque James Young (1992, p. 59) :

« [...] these Americans survivors of the Warsaw Ghetto continued to wonder what the difference was between 'events of American history' and those of 'American's history'. Like that of many Americans immigrants, their historical memory included both old and new worlds. In a culture composed of immigrants, they assumed that their 'foreign' experiences would come to be regarded also as American that, as part of their European past, the Holocaust would become part of American's past ».

La profondeur et la plasticité de la réflexion de Young nous ramènent auprès du monument *La Réparation*. Même si cette œuvre ne commémore pas un événement de l'histoire globale du Canada, mais plutôt les victimes de tous les génocides, la commande à son origine était encore plus spécifique et éloignée d'une histoire générale. Rappelons qu'en 1994 le projet de monument de la communauté arménienne de Montréal visait la commémoration du génocide arménien de 1915, ainsi qu'à imputer la responsabilité de celui-ci au gouvernement turc de l'époque ottomane. La refonte de la commande afin qu'elle puisse accommoder un plus grand nombre de Canadiens suggère une réflexion sur la nature de l'histoire canadienne. En d'autres mots, quelle est la différence entre les événements de l'histoire du Canada et ceux de l'histoire des Canadiens³ ? Une autre question s'impose alors : les autorités municipales montréalaises se doivent-elles de commémorer l'histoire du Canada ou celle des Canadiens ?

Bien que les commandes du mémorial américain mentionné ci-dessus et du monument montréalais (aboutissant à *La Réparation*) visent la création de lieux où les communautés qui sont à leur origine peuvent se reconnaître, une différence majeure les sépare. Dans le dossier du mémorial aux victimes du ghetto de Varsovie deux groupes d'intérêts s'opposent dans la controverse. Il s'agit de la communauté juive de New York et de la New York City Art Commission, aujourd'hui la Public Design Commission of the City of New York. Cette institution porte le mandat, depuis 1898, d'approuver et de veiller sur les travaux artistiques, architectoniques et paysagers proposés dans ou sur les parties de la ville sous son administration (New York City, 2010).

Pour sa part, le dossier du monument montréalais aux victimes de génocide montre plutôt trois principaux groupes d'intervenants qui agissent en fonction de leurs intérêts. Nous retrouvons dans ce dossier des représentants de la culture majoritaire (Ville de Montréal), une communauté ethnoculturelle qui poursuit le but d'ériger un monument parce qu'elle s'y reconnaît (communauté arménienne) et une deuxième communauté ethnoculturelle, la turque, comme nouvel élément. Cette dernière communauté s'oppose non pas à l'érection du

³ Un citoyen canadien est toute personne qui possède la citoyenneté canadienne de naissance ou par naturalisation en vertu de la Loi sur la citoyenneté du Canada. Cette loi précise d'ailleurs que le citoyen naturalisé jouit de tous les droits, pouvoirs et avantages du citoyen né Canadien. (Gouvernement du Canada, 2002).

monument en soi, mais plutôt à l'événement qu'il propose de commémorer. En fait, la Turquie refuse la reconnaissance publique du génocide arménien qui accompagne nécessairement le monument tel que proposé par la communauté arménienne.

De cette manière, la commande publique d'un monument à l'occasion du 80^e anniversaire du génocide arménien vient complexifier les rapports, par nature difficiles, entre les communautés turque et arménienne à Montréal. La commande d'œuvres ethnoculturelles se veut un miroir où les tensions portant sur l'appropriation de l'espace se reflètent. Cette dernière affirmation semble une belle occasion de s'attarder sur la question de l'espace social et l'espace public.

2.1.1 L'espace social, l'espace public

Les œuvres ethnoculturelles se trouvent intimement liées aux notions d'espace et de lieu. Or, jusqu'ici nous avons parlé d'espace et de lieu, voire insinué les rapports qui les unissent, sans nécessairement définir ces termes de façon précise. La critique d'art française Anne Cauquelin remarque la facilité avec laquelle nous utilisons ces notions, et aussi d'autres voisines, dans le langage quotidien sans se pencher sur les différences entre chacune d'elles. Elle écrit : « Dans le langage de tous les jours, nous confondons joyeusement *espace, lieu, site, endroit, ici, là, terrain, territoire, étendue, longueur, environnement, milieu, nature, paysage, site...* » (Cauquelin, 2002, p. 74). En conséquence, et bien que « les idées d'«espace» et de «lieu» se définissent l'une en fonction de l'autre » (Tuan, 2006, [1977], p. 138), et que ni l'espace, ni le lieu n'existent sous une forme dite pure, essayons toutefois d'isoler ces termes afin de mieux pouvoir cerner leur relation.

Le géographe sino-américain Yi-Fu Tuan (2006, [1977], p. 7) affirme que « l'espace et le lieu sont les composants essentiels du monde où l'on vit ». Mais, qu'est-ce que le lieu ? Qu'est-ce que l'espace ? Selon Cauquelin (2002, p. 76), l'espace emboîterait le lieu : « La grandeur de l'étendue spatiale semble surpasser l'étroitesse du lieu, et de même semble-t-

elle dominer sur le plan chronologique : d'abord, serait né le plus grand, ensuite, par retranchement, le plus petit ». Un élément semble clair : un ordre de priorité voire une hiérarchie les « distancieraient ». Bien que cette « hiérarchie » paraisse certes naïve et incomplète, elle permet cependant d'entamer l'élaboration des définitions par le plus « grand », à savoir l'espace.

Yi-Fu Tuan (2006, [1977]) décrit l'espace comme une unité mesurable, comme une donnée abstraite, ouverte et attachée à la nature, à l'étendue ; souvent synonyme « d'avoir de la place » et rendue par la capacité de bouger. Cette description a une certaine parenté avec la notion d'espace-nature (physique) élaborée par le philosophe français Henri Lefebvre (1974). Ce dernier définit l'espace-nature comme la toile de fond de l'existence. Il explique que la nature « n'est plus que la *matière première* sur laquelle ont opéré les forces productives des sociétés diverses pour produire leur espace » (Lefebvre, 1974, p. 40). Sur cette toile de fond, ou terrain commun de départ, l'activité humaine érige un espace social, celui de rapports sociaux entre les individus. Chaque société produit ainsi son espace (social), de même que chaque activité individuelle ou collective en produit également un. De cette façon, les espaces sociaux se superposent, se chevauchent et coexistent dans nos sociétés. Pour Lefebvre (1974, p. 35), « l'espace (social) est un produit (social) » : il est l'aboutissement des rapports de production et de reproduction de l'être humain.

Dans *La production de l'espace* (1974), Lefebvre (p. 51) explique comment trois sphères se rejoignent et se chevauchent pour former l'espace social, « de sorte que le 'sujet', le membre de tel groupe social, puisse passer de l'un à l'autre sans s'y perdre ». D'abord, il y a la pratique spatiale d'une société. Cet espace accueille les rapports de production et de reproduction, ainsi que les gestes du quotidien. Cet espace est « celui de la perception courante à l'échelle de l'individu et de son groupe, la famille, le voisinage, en y comprenant ce qu'on appelle 'l'environnement' » (Lefebvre, 1972, p. 166). Ensuite, Lefebvre décrit, la représentation de l'espace, qui est liée au savoir régissant la production de l'espace et à un ordre préétabli de l'espace. C'est l'espace conçu, celui que Cauquelin (2002, p. 78) remarque dans nos villes et décrit comme : « [...] divisé en secteurs, arrondissements, blocs

ou quartiers, si c'est n'est zones ». Finalement, Lefebvre s'intéresse à ce qu'il appelle l'espace de représentation. Il s'agit ici de l'espace vécu à travers les symboles et les images, et de l'appropriation symbolique de l'espace. C'est précisément à cet espace de représentation que les monuments (symboles) participent. Bref, les trois composantes de l'espace social confirment que celui-ci est une construction, au même titre que son voisin l'espace public.

Le mot public provient du latin *publicus* et renvoie à ce qui concerne « tout le monde ». Le concept d'espace public, quant à lui, s'est forgé au seuil des années soixante dans les théories de philosophie politique d'Hannah Arendt et de Jürgen Habermas. Ce dernier, philosophe allemand ayant popularisé le concept, souligne la difficulté à reconnaître ce qui est public : « Nous qualifions de 'publiques' certaines manifestations lorsqu'au contraire de cercles fermés sont accessibles à tous » (Habermas, 1978, [1962], p. 13-14). Or, une définition de l'espace public peut s'avérer périlleuse, voire chaotique, car la notion se déplace d'une discipline à l'autre. Si bien que « l'historien, l'architecte ou le philosophe qui parlent d'espace public n'évoquent pas tout à fait la même chose » (Dacheux, 2008, p. 9). L'espace public désigne dans un sens très répandu des formes urbaines émergeant au cours de la modernité : la place, la rue, la fontaine, la place du marché, la bibliothèque, le théâtre, le musée, la salle de concert, etc., soit tous les espaces publics qui sont accessibles à l'utilisation commune. Pourtant, le sens du terme risque de se déplacer sensiblement si nous acceptons que la notion de public renvoie également à l'action de « rendre public », à publier, du latin *publicare*. De ce point de vue et pris dans une multiplicité de significations, l'espace public se définit comme « l'ensemble des espaces non domestiques, les lieux physiques où se rassemble un public, les espaces médiatiques où se déploie le débat politique, les instances démocratiques soumises au principe de la publicité, etc. » (Dacheux, 2008, p. 8).

En fait, l'espace public constitue un produit social, une construction sociale, au même titre que l'espace social, puisque les espaces publics sont des espaces d'échanges où la vie sociale se déroule. Tous les espaces publics sont des espaces sociaux, or tous les espaces sociaux ne

sont pas d'espaces publics. L'espace social, plus général et englobant que l'espace public, atteint le domaine privé. Bref, « l'espace public n'est pas un concept théorique, mais un espace incarné, un lieu de mise en visibilité, dans lequel les actions, les paroles et les acteurs accèdent à leur être véritable et s'œuvrent ainsi au jugement public » (Dacheux, 2008, p. 18-19).

De façon plus concrète, dans les années quatre-vingt-dix, la communauté arménienne de Montréal entreprend un processus d'inscription dans l'espace public. Ce processus se manifeste par l'initiative d'ériger un monument qui pourrait représenter cette communauté dans le paysage urbain. Une représentation symbolique qui vise une intervention au niveau de l'espace public afin de passer un message sur l'authenticité du génocide arménien et gagner en visibilité en tant que communauté. L'idée d'un monument se prête à ces fins, car « ce qui est soumis au jugement du public acquiert de la Publicité » (Habermas, 1978, [1962], p. 36).

Rappelons que « plusieurs groupes vivant dans un même endroit peuvent ou non s'y refléter symboliquement, et peuvent le faire de multiples manières » (Conan, 1997, p. 161), et ce, à différents degrés. En effet, « les individus et les organisations collectives qui se rencontrent dans l'espace public n'ont ni les mêmes intérêts, ni les mêmes compétences politiques, ni le même poids social » (Dacheux, 2008, p. 20). Un monument commémorant le génocide arménien représente donc pour la communauté arménienne un instrument « ethnoculturel » lui permettant d'acquérir davantage de la visibilité dans l'espace public – un espace public conçu ici comme une représentation idéale de la démocratie. De ce point de vue, le geste d'offrir un monument à la Ville de Montréal relève d'une utilisation ouvertement politisée de l'espace social.

De quel espace parlons-nous quand nous affirmons que les communautés ethnoculturelles voudraient se l'approprier ? Pourquoi cette appropriation constitue-t-elle une problématique si les espaces publics sont conçus pour que les publics se les approprient ? En fait, les communautés ethnoculturelles guidées par leur besoin de créer des lieux s'approprient, à des

degrés variables, une pluralité d'espaces : l'espace-nature, l'espace social et l'espace public. Ces espaces coexistent dans notre quotidien et se juxtaposent dans nos villes. Le monde social et le monde physique sont ainsi pris dans un rapport indissociable, d'interdépendance : l'un n'est jamais une variable indépendante de l'autre. En fin de compte, « un espace est toujours autre, c'est en cela qu'il est multiple » (Ropars-Wuilleumier, 2002, p. 23).

2.1.2 Le lieu : un espace approprié

L'emploi du mot lieu varie selon son contexte d'utilisation. D'une cérémonie nous disons qu'elle « a lieu » (se produit), tandis que nous prenons l'autobus « au lieu de » (à la place de) prendre le métro. Les manifestations « donnent lieu » (causent) à de violentes représailles gouvernementales et nous « mettons en lieu sûr » (rangeons à l'abri du danger) nos richesses. Ainsi, en mathématiques on parle de « lieu géométrique » (ensemble de points dans l'espace) et en droit de « non-lieu » (abandon d'une action judiciaire en cours de procédure). En géographie, on jongle avec les termes de « haut lieu » (marqueur spatial mémorable) ou encore avec celui de « lieu géographique » (territoire). D'ailleurs, nous pouvons visiter les lieux où la Bible localise les scènes essentielles de la vie et de la passion du Christ, à savoir les Lieux saints.

La pluralité d'usages du terme lieu invite à poser un regard sur ses racines étymologiques :

Le mot « lieu » en français, vient du latin *locus*, aux origines bien ombragées, qui sert à traduire le mot grec *topos* et signifie « place », « endroit ». Si *topos* indique un endroit précis où l'on veut se rendre, *locus* est davantage un emplacement où l'on pose quelque chose. (Paquot, 1997, p. 13).

En étant éclairés par les origines du mot, nous sommes en mesure d'avancer qu'un lieu évoque une double connotation : il se veut une destination, un accueil (*topos*) et, il incarne simultanément la notion d'abri, de réceptacle (*locus*). La conception que le lieu transmet un

sentiment de sécurité, de fermeture, de repos et de pause, et qu'il est intime, pratiqué et vécu, découle de cette double définition. Dans cette perspective, la notion de lieu s'oppose radicalement à celle, souvent considérée voisine, d'espace. Synonyme d'ouverture, de liberté et de mouvement (Tuan, 2006, [1977]), l'espace paraît se dissocier inévitablement du lieu. Pourtant, cette dite opposition n'efface guère la profonde dépendance de ces termes, comme le souligne le philosophe français Benoît Goetz (1997, p. 98) : « Le lieu [...] est un espace sensé : c'est-à-dire, approprié à nos sens (un espace qui nous convient, un espace sensible), mais aussi un espace orienté et un espace d'orientation (qui permet de répondre à la question : 'Où sommes-nous ?') ».

Or, si le lieu est un espace d'orientation qui permet de repérer notre localisation géographique, il permet également de répondre à la question : *Qui sommes-nous ?* Nous pouvons ainsi affirmer que l'essence du lieu se trouve dans son caractère à la fois identitaire, relationnel et historique (Augé, 1992). À propos du lieu, Tuan (2006, [1977], p. 58) écrit qu'il est « l'espace clôt et humanisé ». Ainsi, le lieu possède une identité, alors que l'espace en représente l'absence.

Goetz (1997, p. 99) écrit que « l'architecture aménage des lieux pour l'habitation des hommes ». Toutefois, nous considérons plutôt que l'architecture aménage des espaces pour l'habitation des hommes. Ces espaces ne se transforment en lieux qu'une fois habités. Avant d'être habités, ces espaces relèvent purement de la conceptualisation ainsi que d'une représentation de l'espace. L'appropriation désigne ainsi la pratique correspondant à une forme de propriété (Conan, 1997) et « lorsque l'espace nous semble totalement familier, il est devenu un lieu » (Tuan, 2006, [1977], p. 77).

Les caractéristiques particulières d'un lieu découlent de la culture et des pratiques spatiales propres à chaque société (Paquot, 1997). L'apparition d'un lieu est en relation avec les rapports qu'un individu ou un groupe développent à l'égard des éléments qui les entourent. « L'appropriation de l'espace, c'est l'ancrage que réalise l'individu dans un univers » (Moles et Rohmer, 1998, p. 65). L'espace serait l'inconnu, mais l'espace appris se transforme en

lieu avec des propriétés uniques. Ainsi, « une ville telle que San Francisco est reconnaissable à sa situation unique, sa topographie, son horizon, ses odeurs, et aux bruits de ses rues » (Tuan, 2006, [1977], p. 22). De même, Montréal se veut unique pour plusieurs raisons, dont son polyglottisme⁴, ses quartiers pittoresques et sa cuisine internationale. Tous ces traits sont redevables de sa mosaïque ethnoculturelle. Pour une communauté ethnoculturelle, une ville, un quartier, un parc, ou encore un monument peut devenir un lieu.

2.1.3 Le passage de l'espace au lieu : l'acte d'habiter

L'acte d'habiter enveloppe de multiples rapports à l'espace. En fait, cet acte permet la mise en relation de l'homme avec l'espace. S'il existe une diversité de questionnements possibles sur la notion d'habitation, nous proposons de vérifier le passage de l'espace au lieu qu'elle permet. Mais avant d'analyser ce concept dans sa qualité de fondateur de lieux, fouillons d'abord dans ses racines étymologiques et ses usages quotidiens.

Le verbe habiter est emprunté au verbe latin « *habitare* » qui signifie « avoir souvent », « demeurer », selon le *Dictionnaire historique de la langue française* (Rey, 1992, t.1, p. 935). Il est utilisé couramment au sens de « rester quelque part » et « d'occuper une demeure », ce qui signifie que les habitants sont ceux qui demeurent dans un lieu donné. Toutefois, nous proposons d'en élargir le sens et de ne pas restreindre l'acte d'habiter au sens d'occuper un logement, un endroit, car « les êtres humains n'habitent pas seulement un lieu de domicile, ou plus précisément : n'habitent pas seulement lors qu'ils résident » (Stock, 2004). Il est plutôt dans l'esprit de notre étude de l'appréhender dans sa dimension symbolique, dans sa fonction de moyen d'appropriation.

La relation de l'humain à l'espace, à savoir l'acte d'habiter, a été étudiée par des philosophes, des esthéticiens et des sociologues, dont Gaston Bachelard dans *Poétique de*

⁴ La langue française est la langue officielle à Montréal. Cependant, une régression du français, au profit d'une multitude de langues, s'y constate dernièrement. (Gouvernement du Québec, 2000).

l'espace (1958) et plus récemment par Michel Bonetti dans *Habiter; le bricolage imaginaire de l'espace* (1994). Leurs travaux prennent comme point de départ la réflexion amorcée par le philosophe allemand Martin Heidegger « sur la nature du lien entre l'homme et l'espace qu'il habite » (Pelletier, 2003, p. 25). Dans la pensée de Heidegger la signification du verbe habiter passe par son lien avec la notion de *bâtir*. En effet, « le mot du vieux-haut-allemand pour bâtir *buan* signifie habiter » (Heidegger, 1980, [1954], p. 175). Le philosophe allemand souligne donc qu'habiter et bâtir ne doivent pas être compris comme deux activités séparées, mais, au contraire, « bâtir, voulons-nous dire, n'est pas seulement un moyen d'habitation, une voie qui y conduit, bâtir est déjà, de lui-même, habiter » (Heidegger, 1980, [1954], p. 171). La proposition de Heidegger ne s'arrête pas aux rapprochements de ces termes. Il poursuit son argumentation en expliquant que « le vieux mot *bauen*, auquel se rattache *bin* [suis], nous répond : 'je suis', 'tu es', veulent dire : j'habite, tu habites » (Heidegger, 1980, [1954], p. 173). Dans ce sens, habiter constitue, pour Heidegger, la façon dont les individus *sont* dans l'espace. Le concept d'habitation désigne ainsi le lien de l'humanité à l'espace, le séjour sur terre de l'homme : « Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter » (Heidegger, 1980, [1954], p. 173).

Jusqu'ici, nous concordons avec le rapprochement de ces termes (habiter et bâtir) proposé et défendu par Heidegger. Toutefois, notre conception de lieu, tel que défini, s'éloigne ostensiblement de celle du philosophe allemand. Pour Heidegger les lieux seraient des choses construites. « Ainsi, ce n'est pas le pont qui d'abord prend place en un lieu pour s'y tenir, mais c'est seulement à partir du pont lui-même que naît un lieu » (Heidegger, 1980, [1954], p. 183). Le pont est une chose construite : un lieu. De la sorte, la relation entre plusieurs lieux-choses dans la pensée *heideggerienne* organise des espaces. Dans notre conception, l'habitation de l'espace permet de le transformer en un lieu, et nos lieux se veulent des lieux d'identité parce qu'ils « sont [...] chargés de significations, investis émotionnellement, structurés en fonction des expériences, des attentes, des besoins, des fantasmes... » (Vassart, 2006, p. 10). De la sorte, nous envisageons plutôt le pont en tant qu'espace, lequel l'acte d'habiter aménagerait en lieu d'identité. Notre notion d'habitation se veut donc essentiellement différente de celle d'Heidegger, car nous l'avons déjà mentionné plus haut, l'acte d'habiter fonde des lieux.

Habiter se veut ainsi le processus par lequel un espace reçoit une identité. En ce sens, il constitue un trait fondamental de la condition humaine. L'homme dans son besoin inné de créer des lieux ne pourrait pas se débarrasser de leur acte fondateur, car « c'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons construire » (Heidegger, 1980, [1954], p. 192). Nous édifions, nous nous bâtissons en habitant symboliquement et en investissant l'espace avec nos valeurs, nos imaginaires et nos traditions. Par conséquent, habiter devient synonyme d'investir.

D'ailleurs, l'habitation de l'espace s'applique pareillement aux objets, car tout peut être conçu en tant qu'espace et devenir un lieu. « Les objets sont des éléments culturels, des images de l'homme : il s'y projette et il s'y reconnaît » (Moles et Rohmer, 1998, p. 74). Nous offrons ainsi aux objets la possibilité de devenir des lieux. De la sorte, la communauté arménienne de Montréal habite (investit) avec les visées commémoratives de 1994 le monument *La Réparation*, et le transforme en lieu d'identité. Nous reviendrons sur cette transformation dans le prochain chapitre.

Dans une autre perspective, il apparaît également pertinent de remarquer le lien qui s'établit entre l'acte d'habiter et la façon dont les communautés peuvent se servir des œuvres ethnoculturelles. Le but serait de transformer, par l'entremise de ces œuvres, des espaces étrangers en lieux familiers, en lieux d'identité. L'initiative arménienne de monument de 1994 cherchait à habiter l'opinion publique et, ainsi, passer son message concernant le génocide. Malgré les rebondissements de cette commande, *La Réparation*, réussit à générer ce message. Ce monument s'inscrit donc dans le paysage de Montréal comme un lieu et un marqueur ethnique, qui habite (investit) l'arrondissement Ahuntsic-Cartierville de l'empreinte arménienne.

Au sujet de l'appropriation des espaces des arrondissements Saint-Laurent et Ahuntsic-Cartierville à Montréal par une forte concentration de membres de la communauté arménienne, Aïda Boudjikianian (2006, 28^e par.) écrit :

En arpentant ces rues et ces quartiers à pied, nul n'y découvrira un véritable paysage ethnique, à la manière des Chinatowns par exemple, mais quelques signes urbains non trompeurs ponctuant le paysage apparaissent, comme des coupoles d'église à l'architecture typique aux rues Dudemaine et Barré ou le monument dédié aux génocides du boulevard H. Bourassa.

De cette façon, le monument *La Réparation* s'ajoute au nombre d'églises, écoles, centres communautaires, centres culturels, sièges d'associations, etc., qui confirment ces quartiers contigus comme le noyau de la communauté arménienne à Montréal. L'identité s'exprime souvent par les symboles et ceux-ci servent d'outils de marquage territorial. Ils « permettent d'habiter l'espace, au sens de la géographie humaniste où l'habiter signifie bien plus que l'action de loger » (Mekdjian, 2007, p. 105).

En effet, « par leurs multiples stratégies, individus et groupes montrent leur quête perpétuelle en vue de faire de l'espace leur habitat [leur lieu] » (Paul-Lévy et Segaud, 1983, p. 247). Il s'agit parfois d'« une appropriation symbolique qui se nourrit par des événements communautaires organisés dans ces rues, ces places publiques et ces parcs, où les Arméniens organisent fêtes, parades, kermesses, et commémorations » (Boudjikianian, 2006, 38^e par.). Bref, que l'appropriation soit symbolique ou matérielle, l'acte d'habiter permet de combler le besoin intense qu'ont les communautés de former des lieux, à partir desquels ils peuvent se définir. Cette « habitation ethnoculturelle » fragmente nécessairement la ville, et ce, tout en lui conférant sa spécificité.

2. 2 Interaction et cohabitation des Turcs et Arméniens sous l'Empire ottoman

Pour les communautés turque et arménienne de Montréal, l'acte d'habiter (et de cohabiter) l'espace de Montréal invoque des considérations additionnelles. Ces communautés ethnoculturelles se trouvent liées par un différend qui remonte à plusieurs décennies et qui traverse l'espace comme le temps. Il s'agit du conflit incarné dans le génocide arménien, dont les origines datent de l'Empire ottoman (1299-1922). En effet, la polémique engendrée par la commande publique d'un monument commémorant le génocide arménien démontre

l'actualité du passé des Turcs et Arméniens pour les communautés montréalaises. En effet, ces peuples s'affrontent depuis des siècles pour l'appropriation physique et symbolique des espaces.

Les massacres de milliers d'Arméniens ottomans en 1895 (par le Sultan) et en 1915 (par les Jeunes-Turcs) sont à l'origine d'une politique de *turquification* du territoire. L'extermination de 1,5 million d'Arméniens correspond à la destruction de lieux arméniens, afin de créer dans l'espace dégagé, des lieux d'identité turcs.

Que ce soit le sultan ou les Jeunes-Turcs, ils adoptèrent l'attitude la plus facile, la plus banale, en même temps que la plus cruelle : la destruction des minorités en les jouant les unes contre les autres, en frappant d'abord la plus isolée politiquement par la situation géographique du territoire où elle vivait. (Ternon, 1977, p. 11).

Le géographe britannique Peter J. Taylor (1999) constate la montée d'un désir nationaliste depuis 200 ans à travers le monde. Toutefois, il reconnaît aussi que « states have been more successful in eliminating places in their imperial and frontier spaces » (Taylor, 1999, p. 15). En effet, « in the modern world-system sovereign states existed long before the rise of nationalism » (Taylor, 1999, p. 14).

L'Empire ottoman constitue un bel exemple d'un État (d'ordre juridique) préexistant à une Nation (d'ordre identitaire). Par le biais de sa politique d'expansion, basée sur la conquête, l'Empire ottoman, entre 1299 à 1922, transforme des lieux en espaces, en rassemblant au fil des siècles des peuples ethnoculturellement différents (Arméniens, Kurdes, Serbes, Juifs, Bulgares, Hongrois, Turcs et bien d'autres) sous sa domination. La manière de procéder de l'Empire ottoman incarne à merveille le concept d'empire, qui consiste à dominer plusieurs territoires placés sous un pouvoir centralisé. « Il s'agit donc de conquêtes de territoires, dont les populations, aux origines ethniques et culturelles diverses, sont progressivement soumises à l'autorité impériale d'un pays dominateur. » (Chautard, 2007, p. 110).

Ainsi, s'ébauchait la structure totalitaire de l'État-nation [espace-lieu] qui, une fois acquise la conscience de sa propre individualité, l'affirme dans des luttes cruelles, abolit les droits de l'individu et des minorités au profit de ceux du groupe majoritaire et crée une personnalité collective fictive qui s'autorise toute subordination des moyens pour assurer sa propre fin. (Chaliand et Ternon, 2006, p. 21).

Malgré l'expansion et l'affirmation d'une domination impériale, les lieux des peuples subjugués ne s'effacent pas complètement, tant que les individus qui les créent ne disparaissent pas. L'Empire ottoman rend plutôt invisibles les lieux des cultures sous son emprise : « They and their places were invisible to the state surveyors [Turcs] and cartographers carving up the 'empty space' » (Taylor, 1999, p. 15). Le territoire ottoman, occupant une partie de l'Europe, de l'Asie, et même de l'Afrique à l'époque de son apogée, regorge de lieux d'identités différentes. C'est précisément cela qui mine son unité, car « il présente une étonnante confusion de races et de nationalités ennemies les unes des autres, de religions et de croyances qui s'excluent mutuellement, de mœurs et de coutumes impossibles à concilier » (La Jonquière, 1881, p.1). Chaque groupe local dans leur imaginaire s'approprie le territoire en fonction de leurs systèmes de valeurs et de significations, démultipliant ainsi les lieux d'identité. « Si chaque conquérant tend à atteindre l'empire universel, cette forme de domination rencontre tôt ou tard des contraintes et des oppositions qui le mènent à sa perte », comme le précise la professeure d'histoire et de géographie Sophie Chautard (2007, p. 110).

Dans un geste désespéré pour éviter l'effritement définitif de l'Empire ottoman, un sentiment de nationalisme s'empare des autorités turques vers la fin du 19^e siècle. Ce mouvement est d'autant plus important que la création d'un État arménien semble imminente et que la Russie empiète sur son territoire. « L'ennemi de la Turquie, celui qui l'entourait au nord et à l'est, celui qui, au nom du panslavisme, les avait chassés d'Europe et voulait, pour accéder à la Méditerranée, s'emparer des Détroits, cet ennemi mortel, c'était la Russie.» (Ternon, 1977, p. 170).

D'ailleurs, ce nationalisme turc confirme l'hypothèse de Taylor (1999, p. 13), qui propose qu'à l'aube du 19^e siècle, « contrary to much radical thinking, places tend to be enabling and spaces to be dis-enabling ». Cette proposition décrit le chemin qu'empruntent les groupes humains qui partagent des liens religieux, culturels, linguistiques et ethniques, ainsi que des valeurs communes. Tuan (2006, [1977], p. 156) souligne que :

Cet attachement profond à la patrie apparaît comme un phénomène universel. Il n'est pas limité à une culture ou à une économie particulière. Il s'applique au peuple lettré ou non, à ceux qui vivent de chasse et de cueillette, aux fermiers sédentaires aussi bien qu'aux habitants des villes. La ville ou le pays est vu comme une mère nourricière; le lieu est les archives de souvenirs agréables, d'exploits splendides qui inspirent le présent; il est permanent et rassure ainsi l'homme qui voit sa propre fragilité, le hasard et le changement continuels partout.

À l'époque des massacres de 1915, dans l'Anatolie orientale, « la présence arménienne se concentre à la lisière des trois empires orientaux – l'ottoman à l'ouest, le perse au sud-est et le russe au nord » (Kunth, 2007, p. 322). Les Arméniens ottomans

[...] après des siècles d'oppression, voulurent recouvrer leur liberté et leur dignité, sinon leur indépendance. Les Turcs, après des siècles de conquête et de gloire, voyaient leur empire à l'agonie, leurs territoires amputés par les impérialistes. Pour s'identifier totalement en tant que nation, il leur fallait résoudre rapidement la question des minorités, question d'autant plus complexe que la somme des minorités représentait la majorité de la population de l'Empire ottoman. (Ternon, 1977, p. 11).

Dans le cadre de la Première Guerre mondiale (1914-1917), les dirigeants de l'Empire ottoman (Jeunes-Turcs) accusent les Arméniens de collaborer avec son ennemi mortel, la Russie (Dastakian et Mouradian, 2005). Ladite complicité avec les Russes sert de prétexte officiel aux déportations et aux massacres ultérieurs de la population arménienne (Chaliand et Ternon, 2006). Dans la même lancée, elle permet d'en finir une fois pour toutes avec les lieux d'identité que l'Empire ottoman avait rendus invisibles, sans pour autant les éliminer. Ainsi, « les Arméniens ont été exterminés non pour ce qu'ils avaient fait, mais pour ce qu'ils étaient » (Dastakian et Mouradian, 2005, p. 10-11). Pour supprimer les lieux arméniens de la

carte, puis bâtir (habiter) les siens, les autorités turques procèdent à l'anéantissement des populations arméniennes.

2.3 Lieux d'identité, lieux de mémoire

Suite à ces massacres et pendant les années qui suivent la fin de la Première Guerre mondiale, « les débris de la nation arménienne commencent à se disperser par le monde » (Kunth, 2007, p. 322). Or, les Arméniens de la diaspora rêvent encore, dans des terres étrangères, de leurs lieux d'identité. « La société arménienne, éclatée de part et d'autre de frontières politiques, a continué cependant de partager une religion, une écriture, une langue. Elle a maintenu, en situation d'altérité, la conscience de sa singularité.» (Kunth, 2007, p. 321). Ces communautés refusent d'oublier d'où elles viennent et qui elles sont. Elles résistent à l'oubli des événements ayant marqué et constitué leur histoire. Dans les faits, cet oubli constituerait l'effacement de leur culture. « Qu'ils viennent de l'Empire ottoman ou tsariste, les réfugiés portent le souvenir de leur patrie perdue » (Kunth, 2007, p. 323) et de leurs lieux perdus : « 2050 églises, 203 couvents et de plus de 2000 établissements scolaires » (Zabarian, 1995, p. A7) sont détruits pendant le génocide. Il leur est donc indispensable de trouver un moyen de restituer symboliquement ces lieux d'identités disparus.

Pour comprendre comment ils parviennent à répondre à ce défi, nous nous attardons ici, brièvement, sur la notion de lieu d'identité. Nos écoles, nos jardins, nos maisons, nos églises, nos marchés et nos montagnes sont tous des lieux qui nous appartiennent. Il ne s'agit pas uniquement d'une appartenance dans un sens de propriété, mais bien dans le sens qu'ils peuvent constituer des reflets de nous-mêmes. En outre, les lieux d'identité peuvent aussi être immatériels. Le génocide arménien⁵ est un lieu d'identité, un événement de leur histoire dans lequel les Arméniens se reconnaissent tragiquement. En effet, les cultures ne sont pas

⁵ Le génocide est un de trois éléments qui fondent l'*arménité*. Les deux autres seraient la religion (christianisme) et le territoire. (Leblanc, 2000).

forgées que de l'amalgame des événements heureux qui jalonnent leur histoire, elles se reconnaissent autant dans la douleur que dans la joie.

Le génocide est la principale préoccupation mémorielle – devenant parfois la mémoire elle-même — qui influence un grand nombre de choix culturels et sociaux. Il joue sur le double niveau de la mémoire, tantôt collective par les documents et les archives, tantôt personnelle par les souvenirs familiaux qui lui sont associés. (Fourcade, 2007a, p. 49).

Le concept de lieu d'identité ne doit pas, cependant, être confondu avec le concept voisin de lieu de mémoire. L'historien français Pierre Nora (1984, p. ix) tient d'ailleurs à scinder les deux notions en expliquant qu'« à trop élargir la notion [celle de lieux de mémoire], on court le risque de glisser subrepticement vers celle, voisine et pourtant différente, de lieu d'identité ». Leur relation consiste dans le fait que les lieux d'identité (ceux qui ne sont pas actuellement pratiqués) s'incarnent dans les lieux de mémoire qui réactualisent une mémoire pour une communauté donnée.

Les lieux d'identité arméniens qui existaient sous l'Empire ottoman appartiennent au passé — l'Arménie historique n'existe plus⁶ (fig. 2.2). Dans le désir de les réactualiser, les communautés logent le souvenir des lieux d'identité dans des lieux de mémoire. Prenons un exemple, le mont sacré Ararat, qui est un symbole du territoire d'origine (l'Arménie historique), est un lieu d'identité arménien qui n'appartient plus à la République d'Arménie. Cependant, il demeure un lieu d'identité arménien, puisque les Arméniens s'y identifient. Bref, l'Ararat constitue un lieu d'identité pour les Arméniens, car cette montagne incarne leur patrie perdue : l'appartenance à un territoire.

⁶ Le territoire que les populations arméniennes occupent sous l'Empire ottoman et où le génocide est perpétré, c'est ce que les Arméniens appellent l'Arménie historique. Aujourd'hui, la République d'Arménie, ayant déclaré son indépendance définitive en 1991, ne couvre qu'une petite partie de cette Arménie historique.



Figure 2.2 Carte de l'Arménie historique.

Source : http://www.tlfg.ulaval.ca/axl/asiq/armenie_historique.htm.

Les communautés arméniennes créent des lieux de mémoire afin d'y accéder symboliquement et de s'en souvenir. L'Ararat est souvent évoqué dans les chansons populaires, dans la littérature, dans la peinture (fig. 2.3) ou encore dans le cinéma⁷, tous des lieux de mémoire qui abritent le souvenir du lieu d'identité amputé. Ces lieux répondent, dans tous le cas, à un besoin de se rappeler. Le journaliste français Christian Makarian (2002, cité dans Fourcade, 2007a, p. 293-294) écrit : « Il n'y a à Erevan aucun bâtiment officiel, ni à travers le monde aucune église, dans lequel on ne trouve une gravure, peinture ou sculpture du mont sacré ».

Les lieux de mémoire sont des lieux, des objets, des instruments et des institutions où la mémoire se loge (Nora, 1984). Ils se veulent des endroits physiques (monument), ou immatériels (une fête) où la mémoire, toujours en réactualisation, s'incarne, s'abrite et se pratique. Ils s'étalent « du [lieu] plus matériel et concret [monument, musée, dictionnaire] [...] au plus abstrait et intellectuellement construit [notion de génération, fête, cérémonie] » (Nora, 1984, p. xvii-xviii). Nora définit les lieux de mémoire comme étant non pas ce dont on se souvient, mais le réceptacle, l'artefact où la mémoire s'abrite. Nous ne nous souvenons pas du monument (à prendre dans un sens large tel qu'expliqué dans le premier chapitre)⁸,

⁷ Nous pensons notamment au film *Ararat* (2002) du réalisateur canado-arménien Atom Egoyan.

⁸ Nous verrons plus tard qu'un monument incarne également la catégorie de lieu d'identité.

mais de l'événement, du personnage, du récit, du lieu géographique, etc., qu'il commémore. Ainsi, c'est des lieux d'identité dont nous nous souvenons.



Figure 2.3 Hovhannes Aivazovsky, *Noé descendant du Mont Ararat*, 1889, huile sur toile, 130 x 215 cm, © Galerie nationale d'Arménie, Erevan, Arménie. Source : <http://www.gallery.am/viewimage.php?iid=107&langid=1>.

En ce qui concerne le monument *La Réparation*, prend-il l'étiquette de lieu de mémoire ? Pour qu'il en soit ainsi, trois aspects se doivent d'y coexister. Les lieux de mémoire « sont lieux, en effet, dans les trois sens du mot, matériel, symbolique et fonctionnel, mais simultanément, à des degrés seulement divers » (Nora, 1984, p. xxxiv-xxxv). Nora (1984, p. xxxiv-xxxv) poursuit et explique que :

Même un lieu d'apparence purement matériel, comme un dépôt d'archives, n'est lieu de mémoire que si l'imagination l'investit d'une aura symbolique. Même un lieu purement fonctionnel, comme un manuel de classes, un testament, une association d'anciens combattants, n'entre dans la catégorie que s'il est l'objet d'un rituel. Même une minute de silence, qui paraît l'exemple extrême d'une signification symbolique, est en même temps comme le découpage matériel d'une unité temporelle et sert, périodiquement, à un rappel concentré du souvenir.

Le monument *La Réparation* accueille les trois états en lui. Il est d'abord matériel par nature et il revêt aussi un caractère symbolique qui réfère aux victimes de génocide. De plus, il possède un caractère didactique, d'où l'on tire un sens moral : celui de prévenir d'autres

événements similaires en condamnant ceux du passé. Ces éléments permettent de constater que le rôle des monuments, c'est-à-dire « their function – the cohesion of social groups via the cultivation of collective memories- has likewise remained consistent even though the messages transmitted by monuments and their techniques have differed immensely » (Carrier, 2005, p. 16).

Pour qu'un lieu de mémoire existe, il doit aussi correspondre au désir d'une communauté de se rappeler. *La Réparation* s'affirme donc comme lieu de mémoire parce qu'il sert de façon active les besoins de commémoration de la communauté qui se l'est approprié, malgré ses objectifs commémoratifs élargis. Pour la communauté arménienne de Montréal, il sert aussi l'objectif partagé avec les communautés arméniennes dispersées à travers le monde de légitimer le génocide arménien, qui n'est toujours pas reconnu par la Turquie et par plusieurs autres pays. Il soutient cette cause et en préserve la mémoire, car une histoire meurt si elle n'est pas transmise. Dans ce sens, le destin d'un lieu de mémoire se règle aussi « dans l'aspiration à faire groupe. À conjurer la solitude. À sceller une appartenance. À resserrer les liens » (Debray, 1985, p. 44).

En somme, les monuments incarnent de manière emblématique l'esprit des lieux de mémoire, car « a monument is a symbol of the past designed to 'perpetuate memory' » (Carrier, 2005, p. 36); en tout cas, le monument au sens premier ou *monument-message*, qui, selon l'écrivain français Régis Debray (1985, p. 30), « se rapporte à un événement passé, réel ou mythique ». D'après Cauquelin (1982, p. 105), le monument aide les habitants d'une ville « à se reconnaître dans l'espace-temps », puisqu'« il retient dans ses environs immédiats la mémoire d'un événement perdu » (p. 107). Le monument conçu ainsi « reçoit et redistribue les figures de la cité » (Cauquelin, 1982, p. 107).

Dans certains cas, les lieux de mémoire et les lieux d'identité correspondent. Un monument représente, en effet, les deux catégories de lieu, car un lieu de mémoire doit nécessairement être pratiqué (approprié) pour en devenir un. Pourtant, un monument peut perdre ses significations s'il tombe dans l'oubli. Il se trouverait ainsi « désinvesti, muet, devenu

énigme, parce que plus personne n'est là pour le faire parler » (Debray, 1999, p. 37). De ce point de vue, le processus qui crée les lieux est réversible, c'est-à-dire les monuments peuvent redevenir de l'espace. Tuan (2006, [1977], p.166) fait ressortir cette évidence en affirmant que : « Au cours du temps, la plupart des symboles publics perdent leur statut en tant que lieu et encomrent simplement l'espace ». De plus, le processus d'oubli ou de réinvestissement ne demande pas nécessairement beaucoup de temps.

2.3.1 Du récit comme lieu de mémoire

Revenons brièvement aux concepts d'espace et de lieu que nous avons explorés antérieurement dans ce chapitre. D'après Cauquelin, l'espace est une construction mathématique appartenant à une logique de l'emboîtement, tandis que le lieu relève d'une logique de l'extension. Dans son livre *Le site et le paysage* (1992), elle s'affaire à renverser l'idée, communément acceptée, que l'espace enveloppe le lieu. Cauquelin (1992, p. 79-80) écrit : « Le lieu déborde le quadrillage de l'espace par la multiplicité des points de vue qui le construisent comme lieu. Extension non au sens d'une étendue étalée devant nos yeux, mais au sens d'une mémoire en profondeur ». Cette auteure affirme ainsi que les lieux font appel à la mémoire et que « la différence tient à ce que l'espace et le lieu ne se rapportent pas à une même logique : celle des lieux-mémoire (extension et intention) n'est pas celle des espaces partagés (emboîtement et calcul) » (Cauquelin, 2002, p. 82). De cette manière, elle parvient à démontrer que les lieux sont attachés à une culture plutôt qu'à la nature. Sa notion de lieu est donc très proche du concept de lieu de mémoire de Nora. Les lieux, d'après Cauquelin (2002, p. 79), s'incarnent dans la représentation iconographique et symbolique :

Ils trouvent la surface de leur surgissement légendé : voici un monument, le nom d'une bataille, une abbaye, la côte des vins et celles de naufrages, églises, châteaux, point de vue, curiosités. Autant de détails, d'individuations liées à une narration. Ou du lieu comme récit.

En effet, comme le propose Walter Benjamin (2000, [1936]), le récit est un réceptacle de la mémoire et son principe inspirateur serait l'évocation d'un souvenir. Ainsi, les lieux de mémoire se trouvent assujettis à la logique du récit⁹. Selon Benjamin (2000, [1936]), le récit naît de ses versions successives, et comme le lieu de mémoire, il serait ainsi toujours en réactualisation. Pierre Nora (1984, p. xli) souligne qu'un lieu de mémoire est « ouvert sur l'étendue de ses significations ». Il poursuit et précise que ces réceptacles de mémoire « ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications » (Nora, 1984, p. xxxv). Les récits se rapprochent d'ailleurs des lieux de mémoire parce que ceux-ci « compliquent le simple exercice de la mémoire d'un jeu d'interrogation sur la mémoire elle-même » (Nora, 1984, p. xxxix). Bref, le récit abrite et transmet le souvenir, et, en ce sens, il constitue un lieu de mémoire.

Un événement source (les massacres des Arméniens de 1915) n'est pas un lieu de mémoire en lui-même, c'est plutôt la journée commémorative qui a été créée pour lui donner un sens (24 avril), ou encore les récits (les versions turques et arméniennes des massacres) qui en découlent, qui le sont. Les événements historiques de 1915, où des Arméniens ont perdu la vie, constituent un événement source partagé par les Turcs et les Arméniens. Sur ce point, il y a consensus. Or, les rapports de ces peuples aux événements de 1915 sous l'Empire ottoman relèvent de l'herméneutique. L'événement source est interprété et habité différemment, selon que ce soit les Arméniens ou les Turcs qui le racontent. La façon d'approcher la tragédie donne naissance à deux récits principaux et contradictoires. Pour les Arméniens les événements tragiques qui se déroulent d'avril 1915 à juillet 1916 portent le nom de génocide¹⁰, car « les deux tiers des Arméniens de l'Empire ottoman sont assassinés

⁹ Pour décrire la profondeur des lieux qui recourent à la mémoire, Anne Cauquelin les rapproche du récit. Or, quoique Cauquelin avance la comparaison entre lieux de mémoire et récit, elle n'y reviendra guère dans le reste de son ouvrage.

¹⁰ Le néologisme génocide apparaît pour la première fois dans un ouvrage du juriste américain Raphaël Lemkin (2005, [1944], p. 79) à l'égard des pratiques de guerre de l'Allemagne nazie : « By 'genocide' we mean the destruction of a nation or of an ethnic group. [...] Generally speaking, genocide does not necessarily mean the immediate destruction of a nation, except when accomplished by mass killings of all members of a nation. It is intended rather to signify a coordinated plan of different actions aiming at the destruction of essential foundations of the life of national groups, with the aim of annihilating the groups themselves ».

[...]. La Terre de Turquie est jonchée de leurs cadavres » (Chaliand et Ternon, 2006, p. 41). Pour sa part, la Turquie nie le génocide arménien perpétré par le régime des Jeunes-Turcs sous l'Empire ottoman, bien qu'elle reconnaisse les massacres infligés à la minorité arménienne. Dans son récit des événements, la Turquie tisse une trame dans laquelle les massacres des Arméniens sont indissociables des souffrances subies par le peuple turc. Ces souffrances relèvent, dans la version turque, des crimes perpétrés par les Arméniens. « Seulement, du côté turc, on plaide la légitime défense et, pour faire bon poids, on rajoute 1 000 000 de Turcs assassinés par des Arméniens » (Chaliand et Ternon, 2006, p. 42). De plus, le nombre de victimes arméniennes varie grandement d'un récit à l'autre : les Arméniens calculent 1,5 million de morts tandis que les Turcs évaluent le nombre de ces victimes à moins de 400 000 (Dakastian et Mouradian, 2005).

L'écart entre la version turque et arménienne d'un même événement historique obéit à la logique du récit et à la représentation d'un événement raconté. De cette façon, nous avons des récits différents en fonction de l'usage que l'on fait de l'événement source. L'essence même du récit réside dans sa volonté de se souvenir, et c'est cette volonté qui le transforme en lieu de mémoire. En conséquence, le récit arménien, celui du génocide, s'incarne dans le monument de la sculpteure québécoise Francine Larivée : il s'y loge pour préserver ce qui constitue un pilier de la mémoire arménienne.

Jusqu'ici nous avons affirmé à maintes reprises que la commande publique du monument *La Réparation* s'avère polémique. En effet, « some monuments remind us not only the history to which they refer, but also of the history of their own tumultuous origins » (Carrier, 2005, p. 40). De plus, nous avons expliqué que certaines motivations sont à l'origine du débat. Toutefois, le processus de cette commande en tant que tel n'a pas encore été soumis à notre analyse. Le prochain chapitre tentera donc de démontrer que la conception, coordination et réalisation d'œuvres ethnoculturelles en art public peuvent soulever de sérieux conflits d'intérêts. Dans les pages suivantes, nous tenterons donc de découvrir les coulisses du processus de commande publique du monument *La Réparation* dans les années quatre-vingt-dix à Montréal, ainsi que sa réception dans les médias.

CHAPITRE III

LES COULISSES DE LA COMMANDE PUBLIQUE DU MONUMENT

LA RÉPARATION (1994-1998)

L'art public nous oblige [...] à interroger l'appréhension des événements évoqués par les œuvres. (Ruby, 2001, p. 5).

C'est parce que les hommes parlent des langues [et ont des intérêts] différentes que la traduction existe. (Ricoeur, 2004, p. 22).

Après avoir dévoilé les motivations qui sous-tendent le débat entourant la commande publique du monument *La Réparation*, ce dernier chapitre en propose deux lectures qui s'effectuent selon deux méthodes d'analyse, et ce, à partir de différents types de sources. Dans un premier temps, l'analyse des articles publiés entre 1996 et 1998 dans les quotidiens montréalais *La Presse*, *Le Devoir* et *The Gazette* permet de dévoiler les principaux enjeux de cette polémique, ainsi que les acteurs sociaux qui s'y rattachent. Puisque la discussion dans les journaux cible la dédicace inscrite sur le panneau d'inscription érigé à proximité du monument *La Réparation*, nous examinerons en détail toutes les dédicaces proposées pour ce même monument entre 1994 et 1998. Nous verrons que ces dernières marquent les jalons importants de l'histoire de cette commande, et incarnent la pression exercée sur la Ville de Montréal par les représentants de la communauté turque et le gouvernement fédéral canadien pour empêcher la réalisation du monument tel qu'il avait été originalement conçu.

Par la suite, une deuxième lecture du débat sera faite en s'appuyant sur le modèle de traduction d'intérêts élaborée par le sociologue français Bruno Latour (1995, [1987]) et sur les sources primaires (lettres, contrats, comptes-rendus, courriels, notes, communiqués de presse, projets, etc.) repérées dans les archives du Service du développement culturel de la Ville de Montréal. Le modèle de Latour permet d'examiner la structure d'un conflit d'intérêts pouvant être généré par une commande ethnoculturelle. Finalement, ce chapitre conclura sur

l'énoncé antérieurement développé dans notre étude au sujet de la capacité du monument *La Réparation* d'incarner simultanément les catégories de lieu de mémoire et de lieu d'identité.

3.1 Présence d'une controverse dans la presse écrite montréalaise : chronologie des événements (1996-1998)

Vers la fin du premier chapitre, nous avons souligné, très succinctement, que de multiples rebondissements ont affecté la commande publique du monument *La Réparation* entre 1994 et 1998. Ces épisodes semblent être la conséquence directe de la polémique déclenchée en 1994 par les visées commémoratives de la proposition de monument du CNA. Ces visées se veulent, fondamentalement, la validation des massacres subis par les populations arméniennes sous l'Empire ottoman entre 1915 et 1916 en tant que génocide, la condamnation publique de leurs responsables ainsi que l'établissement du nombre de victimes arméniennes à 1,5 million (selon le récit arménien).

Aujourd'hui, la notoriété de *La Réparation* semble se construire autour du débat déclenché par les visées commémoratives de la proposition du CNA, plutôt que sur la qualité esthétique de ce monument. Cette situation rappelle la discussion du deuxième chapitre au sujet des projets de mémorial pour les victimes de l'Holocauste du sculpteur Nathan Rapoport. Les membres de la New York City Arts Commission s'attaquaient justement à ces projets sur la base de leur aspect commémoratif. De ce point de vue, il est possible d'affirmer que la renommée de *La Réparation* est basée sur une compréhension largement utilitaire de l'œuvre monumentale.

Dans la polémique entourant l'érection de cette œuvre ethnoculturelle, deux communautés s'affrontent dans l'espace public. La Ville de Montréal leur sert alors de médiatrice, tout en protégeant les intérêts de la majorité. Comme autrefois, sous l'Empire ottoman, les membres des communautés turque et arménienne s'engagent dans une lutte, cette fois symbolique, pour la formation et l'occupation de lieux. La façon de la communauté arménienne d'investir

(d’habiter) l’espace public montréalais, par le biais de l’érection d’un monument commémorant leur génocide, va à l’encontre des intérêts et des convictions de son homologue turque. Nous constaterons ci-dessous que cette dernière est aussi en quête de lieux d’identité, comme en témoigne la création d’un jardin turc pour la paix (fig. 3.1; 3.1.1) au Jardin botanique de Montréal en 2000.



Figure 3.1 *Jardin de la paix*, 2000, Jardin Botanique de Montréal, Montréal, Canada.

Photo : Analays Alvarez Hernandez. (Image à gauche).

Figure 3.1.1 *Jardin de la paix* (Détail), 2000, Jardin Botanique de Montréal, Montréal, Canada. Photo : Analays Alvarez Hernandez. (Image à droite).

Ce débat prend forme à travers diverses démonstrations publiques, qui mobilisent plusieurs ressources à des fins opposées. Certaines de ces ressources méritent d’être analysées de près. Afin de les classer, nous empruntons le modèle proposé, élaboré et testé par la sociologue française Nathalie Heinich dans le cadre de l’étude de la polémique engendrée par la commande publique, au milieu des années 1980, de l’œuvre *Les deux plateaux* de l’artiste Daniel Buren pour la cour d’honneur du Palais Royal, à Paris. Heinich organise la diversité des formes prises par la mobilisation publique d’un secteur de la population qui demande

entre 1985 et 1986 l'annulation du projet des colonnes de Buren par le biais du classement suivant.

Ressources médiatiques, par les journaux; politiques, par l'intervention des parlementaires et des représentants des partis; associatives, par la mobilisation voire la création de collectifs; administratives, par le recours aux pouvoirs des commissions compétentes; juridiques, par l'utilisation des failles de la législation; épistolaires, par les lettres ou pétitions au ministre; graphiques, par les tracts et les inscriptions sur les palissades : telles sont les principales formes prises par cette exceptionnelle mobilisation, dont la mise à plat chronologique met en évidence la pluralité, voire l'hétérogénéité. (Heinich, 1998, p. 50).

Les ressources employées par l'opposition dans l'affaire Buren : médiatiques, politiques, associatives, administratives, juridiques, épistolaires, et graphiques, sont presque toutes aussi mobilisées par la polémique engendrée par la commande du monument aboutissant à *La Réparation*. Toutefois, une différence fondamentale creuse une distance entre la commande parisienne et celle qui nous préoccupe. Le tollé soulevé par le projet de Daniel Buren au milieu des années 1980 relève, selon Heinich, du malaise que provoque (encore) chez certains l'art contemporain. Tandis que le débat dont il est question dans notre étude est entamé et alimenté par les visées commémoratives de la proposition de monument faite par la communauté arménienne à la Ville de Montréal en 1994. Cela dit, les formes prises par l'opposition de la part des membres de la communauté turque ainsi que celles adoptées par la résistance et la persévérance de la communauté arménienne font appel à une aussi grande multiplicité de ressources que celles mobilisées pour les colonnes de Buren.

À Montréal, la controverse entourant la commande en 1994 d'un monument commémorant le génocide arménien mobilise des ressources politiques, par l'intervention du gouvernement provincial et fédéral dans le dossier, et des ressources associatives. Des membres de la communauté turque se rassemblent pour solliciter au gouvernement canadien, par le biais de pressions économiques, l'annulation du projet de monument arménien. De plus, des ressources administratives sont engagées par le débat. Les principales communautés concernées par le projet ont recours au pouvoir des institutions représentatives de leurs intérêts respectifs, soit le Consulat de la Turquie à Montréal et le CNA pour qu'elles

interviennent auprès de la Ville de Montréal. D'ailleurs, de nombreuses lettres et pétitions sont adressées de la part des communautés turque et arménienne à la Ville de Montréal et au gouvernement fédéral. Le débat mobilise de surcroît des ressources juridiques. On utilise, par exemple, des arguments légaux comme la non-reconnaissance du génocide arménien par le Canada¹ (par les Turcs) ou encore la proclamation en 1997 du 24 avril comme Journée commémorative du génocide arménien par la Ville de Montréal (par les Arméniens). Cependant, de toutes les ressources mobilisées par cette controverse, les moyens médiatiques, en particulier les journaux, se distinguent. En effet, la proposition arménienne pour un monument commémoratif et son aboutissement, *La Réparation*, font l'objet d'un grand nombre d'articles parus dans les quotidiens montréalais entre 1996 et 1998. L'ensemble de ces articles permet de bâtir une chronologie de la controverse, ce qui confirme que « les médias constituent des vecteurs de la mémoire » (Chabot et Godin, 2006, p. 152).

Nous remarquerons que les protagonistes dans cette affaire : les membres et représentants des communautés turque et arménienne de Montréal, laissent entendre leur voix à travers les pages de *La Presse*, *Le Devoir* et *The Gazette*. En se penchant sur l'ensemble de la presse écrite concernant cette commande, nous voulons retracer les enjeux et rebondissements du débat, ainsi que les différents acteurs sociaux qui y prennent part. Nous serons aussi en mesure de repérer les intérêts divers, allant des préoccupations économiques de la part des entreprises québécoises et turques jusqu'aux enjeux politiques de la part des élus et des partisans de la reconnaissance du génocide arménien.

La distribution des articles par genre journalistique permet de constater que la plupart des articles datant d'avant l'inauguration de *La Réparation*, le 4 octobre 1998, relèvent de la nouvelle du genre informatif (filet, brève, etc.) et de l'opinion (commentaires et lettres). Les articles témoignent des faits (une commande publique qui sème le désaccord entre deux communautés) et relatent les principaux éléments du dossier (annulations et reprises de la commande du monument). Ils permettent, de plus, aux individus concernés par cette affaire

¹ Ce n'est qu'en 2004 qu'une motion reconnaissant officiellement le génocide arménien de 1915 est adoptée par le gouvernement du Canada.

d'affirmer leur citoyenneté en s'exprimant dans la sphère publique des médias. Bref, les articles de type informatif et d'opinion reconstruisent chronologiquement les moments clés de la polémique soulevée par la commande d'un monument à l'occasion du 80^e anniversaire du génocide arménien, et ce, jusqu'à l'inauguration de *La Réparation* en 1998 à l'occasion du 83^e anniversaire de cette tragédie.

Dans les mois qui suivent le dévoilement de l'œuvre de Francine Larivée, le débat entourant sa réalisation s'apaise. Par conséquent, les articles de genre informatif se font plus rares à l'égard de *La Réparation*. Toutefois, une poignée d'articles relevant de l'analyse sont alors publiés dans les quotidiens. Si ce genre journalistique ne se pointe qu'à ce stade de la controverse (son déclin), c'est peut-être parce qu'un certain recul est alors possible face aux événements qui la conforment. Ces derniers articles permettent aux journalistes d'offrir des commentaires plus élaborés sur le processus, certes mouvementé, de la commande de l'œuvre et sur sa réception.

3.1.1 Début, développement et déclin d'une polémique

Bien avant l'apparition dans les journaux en 1996 du débat entourant le projet du monument arménien, les intentions de la communauté arménienne d'ériger un tel monument se glissent dans les médias imprimés. En effet, en 1989, le journal *La Presse* rapporte que la communauté arménienne de Montréal demande aux élus municipaux, dans le cadre d'une rencontre à l'Hôtel de Ville, d'étudier la possibilité d'un jumelage culturel entre Montréal et Erevan, capitale de la République d'Arménie. À cette occasion, cette communauté exprime « le désir qu'un monument aux martyrs arméniens de 1915 soit érigé sur une place publique de Montréal, à l'instar d'une vingtaine de villes à travers le monde » (Tasso, 1989, p. A14). Cette révélation confirme que le projet de monument constitue une idée développée et mûrie longtemps avant qu'elle n'apparaisse dans le domaine public. Ce n'est pourtant qu'en 1994 que des représentants de la communauté arménienne (CNA) soumettent à la considération de l'administration municipale montréalaise le projet d'un monument.

Le projet n'est présenté au grand public que deux ans plus tard. En mars 1996, deux articles révèlent à la communauté montréalaise qu'un monument dédié à la commémoration du 80^e anniversaire du génocide arménien de 1915 sera érigé à Montréal. Ils entament ainsi une discussion sur les enjeux économiques et politiques qui entourent cette érection. Par ailleurs, ces articles permettent d'identifier quatre des différents groupes d'intervenants dans le dossier, soit la Ville de Montréal, les représentants du gouvernement turc au Canada, le gouvernement fédéral et la communauté arménienne.

Le 3 mars 1996, le quotidien *La Presse* publie un article concernant quatre opinions divergentes à l'égard de la responsabilité des diplomates turcs à Montréal dans la mise en veilleuse du projet d'érection d'un monument commémorant le génocide des Arméniens. La discussion s'engage alors autour de menaces alléguées de sanctions économiques de la part du gouvernement de la Turquie qui y compromettraient d'importants contrats des firmes québécoises Bombardier et SNC-Lavalin (Trottier, 1996). Dans l'article en question, le consul général de la Turquie Ali Argun, est le premier à prendre la parole. Il y nie toute allégation de pressions exercées par son gouvernement sur l'administration municipale montréalaise pour que celle-ci retire le projet² : « Il n'y a eu aucune menace, aucune pression au sujet de quelque monument que ce soit de la part du gouvernement turc » (Trottier, 1996, p. A5). Le vice-président de Bombardier Michel Lord assure, lui aussi, que la Turquie n'a aucune intention d'annuler les contrats avec les firmes québécoises : « Nous avons bien des contrats avec la Turquie, mais ils sont pratiquement terminés, les wagons ont presque tous déjà été livrés. Cette affaire me paraît ridicule... » (Trottier, 1996, p. A5).

Toutefois, selon la conseillère municipale du district d'Ahuntsic Hasmig Belleli (d'origine arménienne et membre de l'équipe de Pierre Bourque), le maire tente de protéger les

² Les déclarations du représentant diplomatique de la Turquie se veulent une réaction à un reportage paru le 2 mars 1996 dans *The Gazette*. Le journaliste Alexander Norris (1996, p. A1) écrit alors : « At a meeting with de major at city hall on Feb. 1, the Armenian leaders say, Bourque expressed sudden new misgivings about the project, telling them Turkey's ambassador to Canada and consul-general in Montreal had visited him personally to complain about it ». Les représentants de la communauté arménienne ajoutent que les diplomates turcs ont menacé la Ville d'intervenir pour que deux entreprises montréalaises perdent d'importants contrats avec la Turquie (Norris, 1996).

entreprises québécoises sans sacrifier la proposition de la communauté arménienne (Trottier, 1996). Conseillère du district du Mile-End et porte-parole de l'opposition officielle, Helen Fotopoulos affirme, quant à elle, que le maire Bourque a bel et bien cédé aux présumées sanctions économiques faites par le gouvernement turc. De plus, elle affirme que cette pression l'a convaincu de reporter le projet (Trottier, 1996).

Dans un article paru sept jours plus tard dans *Le Devoir*, le journaliste Stéphane Baillargeon (1996, p. A3) rapporte que le 9 mars 1996 « le maire Bourque, déclarait devant des représentants de la communauté arménienne du Québec, que le ministre de la Coopération et de la Francophonie Pierre Pettigrew était responsable de l'abandon du projet ». Pourtant, le journaliste affirme dans le même article que M. Pettigrew nie s'être mêlé à cette affaire. En effet, le ministre dément carrément les allégations du maire de Montréal et admet seulement lui avoir rappelé la position officielle du Canada qui préfère parler « d'événements tragiques » plutôt que de génocide. D'ailleurs, il affirme : « La construction d'un monument ne relève absolument pas de mes compétences » (Baillargeon, 1996, p. A3).

Dans les jours qui suivent, plusieurs articles donnent respectivement la parole aux membres des communautés arménienne et turque ainsi qu'à d'autres citoyens intéressés. Le 13 mars 1996, *The Gazette* publie, dans la section *Letters*, le commentaire d'un citoyen de Pointe-Claire, E. H Rathlou, qui réfléchit à la démarche du maire Bourque, qui se retrouve tiraillé à l'époque entre les demandes respectives des communautés turque et arménienne. L'auteur de l'article intitulé *Foreign Monument?* affirme que la responsabilité du maire serait plutôt de céder aux pressions de la majorité des citoyens de Montréal qui l'ont élu. M. Rathlou, au nom de la majorité des Montréalais, croit que les monuments perpétuant la mémoire des événements tragiques du passé doivent être érigés dans les pays où ces événements ont eu lieu. Il écrit : « Let the monuments we erect in Canada serve to perpetuate the memory of those of any racial origin who have contributed to the unity, growth, prosperity, and peace of this land of many races and people but united in one citizenship » (Rathlou, 1996, p. B2). Les arguments présentés dans cet article rappellent à nouveau l'initiative de mémorial échouée étudiée au deuxième chapitre, ainsi que les questions que se posaient dans les années soixante

les membres de la communauté juive de New York face à leur place dans leur société d'accueil. Nous constatons ainsi que la question de ce qui est légitime de représenter dans l'espace public est toujours d'actualité, surtout, quand elle suppose l'appropriation symbolique d'un fragment de la ville.

À travers les quotidiens, les citoyens exercent leur droit à émettre une opinion sur l'occupation de l'espace public. C'est ce que font d'ailleurs les membres des communautés concernés directement par le projet de monument arménien. Désormais, leurs attentes, par rapport à l'administration Bourque, sont dévoilées dans les médias. Par exemple, dans la rubrique *Opinions* du journal *La Presse* du 18 avril 1996, Hrair Djihanian affirme être au courant, grâce au journal *La Presse* du 3 mars 1996, de la négation par le consul général de la Turquie à Montréal des pressions du gouvernement turc sur la Ville. De plus, suite à des recherches auprès du gouvernement fédéral, il a obtenu la confirmation du ministre des Affaires étrangères et du Commerce international qu'aucune intervention n'a été faite pour empêcher l'érection du monument en question. Par conséquent, M. Djihanian considère que le maire devrait tenir sa parole et revenir sur sa décision de reporter l'érection du monument.

Est-il nécessaire de vous rappeler les promesses que vous avez faites à la communauté arménienne, notamment lors de la cérémonie de la première pelletée de terre du 22 avril 1995 ? N'est-il pas de votre devoir de tenir parole ? À l'aube du 24 avril, date à laquelle le génocide des Arméniens de 1915 est commémoré à travers le monde, il serait grand temps à mon avis que vous reconfirmiez vos engagements, à moins que votre intention soit de faire comprendre à la communauté arménienne qu'elle devra attendre les prochaines élections ? (Djihanian, 1996, p. B3).

Quelques jours plus tard, le même quotidien publie certaines réflexions des membres de la communauté turque du Québec. Au nom des Associations turques montréalaises, Yaman Boluk, Orhan Ketene et Halit Sozen (1996) expriment leur profond regret face aux pressions exercées par les membres de la communauté arménienne afin d'ériger un monument à Montréal pour y commémorer le soi-disant génocide. Les représentants de la communauté turque conseillent ainsi à l'administration municipale de clore le dossier afin d'apaiser les tensions montantes entre les deux communautés. En outre, ils croient que la Ville n'a pas le

droit de trancher face à une telle controverse historique et lui suggèrent de laisser aux historiens le soin de se pencher sur les causes et les conséquences des événements tragiques du passé. Les trois représentants des associations turques affirment que :

Ériger un monument à la mémoire du soi-disant génocide arménien équivaldrait à prendre parti dans cette polémique en faveur de la communauté arménienne de Montréal, faisant de ce fait fi des sensibilités des Montréalais turcs qui considèrent ce projet comme une insulte pour eux-mêmes et pour leurs aïeux. (Boluk, Ketene et Sozen, 1996, p. B3).

Les échanges entre les membres des communautés turque et arménienne dans la presse écrite se poursuivent. La discussion continue de porter, désormais de manière récurrente, sur l'utilisation du mot génocide. Le quotidien *The Gazette* sert de tribune publique où le débat s'engage, voire s'enflamme. Le 11 novembre 1996 dans la rubrique *Lettres*, I. Hakki Emir remet en question la validité du génocide arménien, sans nier toutefois les massacres des Arméniens de 1915. Il rappelle que : « Nicholas S. Ludington, associate of the Carnegie Endowment for International Peace, has stated that 'the background of the Armenian question is a swamp of disputed historical facts' » (Emir, 1996, p. B2). M. Emir (1996, p. B2) soutient la thèse selon laquelle des Arméniens ont massacré délibérément un grand nombre de musulmans et conclut son intervention sur un ton partagé et quelque peu conciliateur en écrivant : « Unfortunately, the Turco-Armenian conflict was a local struggle in a global war that culminated in the death of many people on all sides ». La réaction arménienne aux allégations de M. Emir se fait entendre dans un bref délai. Le 21 novembre dans la même section du quotidien *The Gazette*, Nourhan Ouzounian, donne la réplique à M. Emir. M. Ouzounian argumente que, bien que le projet de monument en question sera entièrement financé par la communauté arménienne³, celui-ci est également dédié à toutes les victimes des génocides. Conséquemment, si M. Emir allègue qu'il y a eu « a large number of Muslim massacred » (Ouzounian, 1996, p. B2), les Turcs, eux aussi, devraient se reconnaître dans le mandat d'un monument qui commémore tous les génocides.

³ Cette argumentation est erronée, car la Ville s'est engagée depuis 1994 à participer financièrement à l'érection du monument.

Alors que le débat public semble atteindre un sommet avec cette multitude d'interventions dans la presse écrite, une période de calme s'installe soudainement dans les quotidiens. Pendant les mois qui suivent, le dossier du projet de monument ne connaît aucun développement, et ce, jusqu'au 14 avril 1997. Ce jour-là, le Conseil municipal de Montréal désigne le 24 avril comme Journée commémorative officielle du génocide arménien. La communauté arménienne s'en réjouit et saisit l'occasion pour relancer le projet de l'érection du monument proposé à la Ville en 1994. Ainsi, un article paru dans *The Gazette*, le lendemain de cette annonce, décrit une manifestation regroupant quarante étudiants d'origine arménienne, protestant devant l'Hôtel de Ville. Les étudiants tiennent à ce que M. Bourque rouvre le dossier du monument promis à leur communauté jadis. La foule d'étudiants scande devant les bureaux du maire : « Keep the promise, erect de monument » (Beaudin, 1997, p. A3). Ils considèrent que la déclaration du 24 avril comme Journée commémorative du génocide arménien est une mesure insuffisante.

Tandis que la communauté arménienne voit renaître ses espoirs de réaliser « son monument », la communauté turque ne baisse pas les bras. En parallèle à ses démarches, qui visent à obtenir de la Ville l'abandon définitif du projet de monument, la communauté turque travaille à la réalisation de son propre lieu d'identité. *La Presse* du 23 août 1997, rapporte que les quelques 7 000 Montréalais d'origine turque ont offert à la Ville de Montréal un jardin de tulipes importées de la Turquie : le Jardin turc pour la paix du Jardin botanique de Montréal. La conseillère de Vision Montréal, Hasmig Belleli, met en garde l'administration de Bourque et remet en question les intentions dissimulées derrière le cadeau importé directement de la Turquie : « [Les représentants de la communauté turque] sont malins, ils vont planter seulement des tulipes pour que personne ne proteste, mais si ça prend une dimension politique, c'est sûr que je vais m'opposer » (Grandmont, 1997, p. A21).

En dépit des protestations, des soi-disant sanctions économiques turques et des tulipes, le protocole d'entente signé entre la Ville et le Centre communautaire de Montréal (institution rattachée au CNA) concernant l'installation au parc Marcelin-Wilson d'une œuvre d'art public dédiée à la mémoire de toutes les victimes de génocide connaît finalement une

décision favorable le 27 octobre 1997 au Conseil municipal. Les quotidiens recueillent des réactions diverses à l'égard de la nouvelle allant des propos sur les raisons électorales motivant la réouverture du dossier jusqu'aux détails sur le langage visuel de l'œuvre devant être choisie.

Dans l'édition du 23 octobre de *La Presse*, le journaliste Martin Pelchat affirme que le projet du monument à la mémoire des victimes du génocide arménien sera discuté lors de la prochaine séance du Comité exécutif de la Ville, soit le 27 octobre 1997. La porte-parole du maire, Louise Sansregret, aurait confirmé la nouvelle au quotidien. Celle-ci souligne alors que l'extension de la dédicace du monument, qui inclura toutes les victimes de génocide, s'inscrit dans un appel à la tolérance et à l'harmonie entre les Montréalais d'origines diverses (Pelchat, 1997). Deux autres réactions sont ici jointes aux déclarations de la porte-parole du maire. Le président du CNA, Raffi Donabedian, préfère agir avec prudence jusqu'à ce que la Ville se prononce officiellement, tandis que la conseillère du district Mile-End, Helen Fotopulos, se demande : « Est-ce que ce sont des raisons préélectorales qui ont finalement motivé M. Bourque ? » (Pelchat, 1997, p. A7).

Deux jours après l'annonce de l'érection du monument, qui soulignera le 83^e anniversaire du génocide arménien et qui conviera les citoyens et les citoyennes à s'engager en faveur de la tolérance et de l'harmonie sociale, un article publié dans *The Gazette* du 29 octobre dévoile d'importants faits. Les menaces de sanctions économiques, qui tenaient jusqu'alors de la rumeur, paraissent avoir tout de même eu un effet tangible sur la prospérité des entreprises québécoises, car « five Quebec corporations eager to do business in Turkey are demanding that Mayor Pierre Bourque scrap plans to build a monument honouring Armenian genocide victims » (Derfel, 1997, p. A3). Les compagnies québécoises Pyrox Technologies Inc. et Tecksol à Sainte-Foy, Marbarex à Saint-Laurent, Napco Housing Inc. à Sainte-Brigide et Walsh Automation Inc. à Montréal, chacune ayant établi des liens commerciaux avec la Turquie, sont en colère. Elles craignent de perdre de lucratifs contrats si le maire Bourque décide de réaliser le monument en question.

Malgré les pressions venues du gouvernement fédéral, des membres de la communauté turque et des compagnies québécoises, une fois le projet de monument approuvé au Conseil municipal, les démarches menant à sa réalisation s'enchaînent très rapidement. Le 7 janvier 1998, le journaliste Stéphane Baillargeon dévoile dans *Le Devoir*, les noms des cinq artistes finalistes⁴ retenus pour la réalisation du monument. Dans le même article, le porte-parole du Service de la culture de Montréal, Pierre G. Laporte, précise que l'œuvre qui remportera le concours ne devra référer à aucun groupe ethnique. Laporte confirme également à *La Presse* le financement conjoint de la Ville et du Centre communautaire arménien⁵.

Quelques mois plus tard, le jour tant attendu par la communauté arménienne de Montréal arrive enfin après des années de polémique. Le 4 octobre 1998, plusieurs quotidiens montréalais couvrent l'inauguration du monument *La Réparation* et publient des réactions à son égard. Le débat ne semble pas entièrement clos, car une semaine après le dévoilement, et pour la toute première fois depuis le début du débat, des citoyens d'origine turque profèrent ouvertement de menaces économiques dans les médias. Le 10 octobre dans le quotidien *La Presse*, le journaliste Hugo Dumas publie les déclarations du président de la Chambre et du Conseil turco-canadien pour le commerce et l'industrie. Gérard Emin Battika annonce le déménagement à Toronto des compagnies turques installées à Montréal si la Ville n'enlève pas le panneau d'interprétation à proximité du monument (fig. 3.2). Battika assure que si l'administration municipale ne se plie pas à ses exigences, « tout va partir en Ontario. Et les Turcs qui travaillent à Montréal aussi. On est venus ici pour avoir la paix et on a supplié le maire de Montréal de ne pas procéder à l'inauguration » (Dumas, 1998, p. A22). Le texte inscrit sur le panneau en question se lit comme suit :

À l'occasion du 83^e anniversaire du génocide Arménien de 1915 dont 1 500 000 Arméniens ont été victimes, nous dédions cette œuvre à tous les martyrs des génocides et convions tous les citoyens à s'engager en faveur de la tolérance et de l'harmonie sociale. Cette reconnaissance s'inscrit dans l'esprit de la Déclaration universelle des droits de l'homme.

⁴ Liliana Berezowsky, Marie-France Brière, André Fournelle, Rose-Marie Goulet et Francine Larivée.

⁵ Le budget total du projet de monument s'élève à 211 056 \$. La contribution financière de la communauté arménienne, dans un premier temps, est de 100 000 \$. À ce montant, cette communauté ajoutera plus tard 30 000 \$ pour les installations d'éclairage autour du monument.

La dédicace du panneau d'interprétation de *La Réparation* suscite des réactions de la part de la communauté turque, parce qu'elle mentionne le nombre contesté d'Arméniens exterminés lors des massacres de 1915 (1.5 million), et parce qu'elle utilise le terme génocide. Ces deux éléments entérinent le récit arménien au détriment de la version turque des événements. La dédicace du panneau d'interprétation de *La Réparation* sous-entend donc une reconnaissance publique de cet événement historique comme génocide par le pouvoir municipal montréalais.



Figure 3.2 Panneau d'inscription du monument *La Réparation*.
Photo : Anays Alvarez Hernandez.

3.1.2 Échos de la polémique après l'inauguration de *La Réparation*

L'inauguration du monument soulève la colère des citoyens d'origine turque à Montréal. Cela dit, le nombre d'articles à l'égard de *La Réparation* diminue sensiblement pendant les

semaines qui suivent⁶. Toutefois, en dépit de la baisse du nombre d'articles, la distance temporelle par rapport à l'érection du monument invite les journalistes à se pencher sur des questions plus pointues et à élaborer des commentaires plus complexes. Par exemple, dans *La Presse* du 15 octobre 1998, la journaliste Lysiane Gagnon s'attarde brièvement sur trois éléments concernant le monument *La Réparation*, qui méritent, à son sens, une attention particulière. D'entrée de jeu, Gagnon (1998, p. B3) juge que la décision de la Ville d'ériger un tel monument « a été motivée [...] autant par le fait que la présidente du conseil exécutif, et [...] un certain nombre des supporteurs de l'administration Bourque sont d'origine arménienne, que par une sensibilité particulière à ce triste chapitre de l'Histoire ». Ensuite, la journaliste rappelle au lecteur que l'utilisation du terme génocide pour qualifier ce triste chapitre de l'Histoire est encore contestée. Elle évoque que les massacres des Arméniens par les Turcs sous l'Empire ottoman sont considérés par plusieurs pays, dont la France, comme un génocide. Or, elle souligne également qu'il existe encore plusieurs pays, dont le Canada, qui refusent d'utiliser le terme pour ne pas offenser la Turquie.

Le Canada, en tout cas, qui a adopté en 1996 une résolution condamnant rétrospectivement le massacre des Arméniens, s'est abstenu de le qualifier de génocide, vraisemblablement davantage pour ne pas offenser la Turquie que par fidélité au sens des mots. (Gagnon, 1998, p. B3).

Finalement, Gagnon considère que la Ville a joué sur l'ambiguïté du terme génocide, et c'est ce point qui détermine l'ensemble de son analyse. En effet, elle explique que le panneau d'interprétation à proximité de *La Réparation* dédie le monument à toutes les victimes de génocide. En outre, Gagnon affirme qu'on assiste à la banalisation du terme génocide lorsque la sculptrice Francine Larivée décide d'énumérer les nationalités des victimes à l'intérieur des parois du monument, car tous « les massacres à caractère ethnique ne sont pas des génocides » (Gagnon, 1998, p. B3). La journaliste insiste fermement sur le fait que cette épitaphe (partie du projet gagnant de Larivée) dilue dans une panoplie de crimes les deux seuls génocides que la communauté internationale reconnaît à l'unanimité, à savoir celui des Juifs et celui des Tziganes. Du coup, Gagnon accuse ainsi la Ville de Montréal de manquer

⁶ Nous avons seulement recensé deux articles au sujet de *La Réparation* pendant les mois qui suivent son inauguration dans le quotidien *La Presse*.

de discernement quand il s'agit de commémorer des événements internationaux⁷.

L'avis de Lysiane Gagnon ne fait cependant pas l'unanimité. En effet, deux mois plus tard, le 31 janvier 1999 dans *La Presse*, le reporter spécialisé dans les affaires internationales Jooneed Khan soutient que l'érection d'un monument à la mémoire des victimes de tous les génocides du 20^e siècle constitue un geste innovateur. D'ailleurs, il souligne que le Congrès des Ukrainiens-Canadiens (CUC) et le conseil pour la paix dans la région des Grands Lacs africains célèbrent également l'initiative de l'administration municipale montréalaise. L'analyse de Khan, à la différence de celle de la journaliste Lysiane Gagnon, ne remet pas en question l'usage du terme génocide pour qualifier les massacres infligés à tous les peuples évoqués par l'épithète gravée dans les parois internes du monument par Francine Larivée. Khan (1999, p. A8) estime que l'erreur réside plutôt dans l'énumération des nationalités des victimes de génocide et dans l'évocation seulement de ceux commis au cours du 20^e siècle : « Cette énumération a pour défaut de limiter la portée universelle de la dédicace, car elle identifie certains et en omet forcément d'autres ».

Suite à ces deux articles, les mentions à *La Réparation* disparaissent de la presse écrite montréalaise. Le débat se clôt ainsi et ne traverse pas le seuil du 21^e siècle. D'après nos recherches, la plus récente allusion au monument *La Réparation* dans la presse écrite montréalaise, survient dans un article paru le 26 mars 2008 dans le journal étudiant de l'UQAM, *Montréal Campus*. C'est grâce à celui-ci, que nous avons pris connaissance pour la toute première fois de l'existence du monument. Publié dix ans après l'inauguration de l'œuvre, l'article de la journaliste Alexandra S. Arbour se veut une récapitulation des événements déterminants qui scandent la période polémique de cette commande et une mise à jour des perceptions actuelles du monument *La Réparation*. En effet, Arbour soulève le fait que les membres de la communauté turque n'acceptent toujours pas la décision de la Ville de Montréal d'avoir donné le feu vert à la réalisation du monument. Elle rapporte les paroles du consul général honoraire de la Turquie au Québec : « Le monument discrimine notre

⁷ Elle rappelle l'initiative ratée de la Ville de dédier dans le passé un parc à Nelson Mandela, une personnalité vivante, puis d'associer son épouse à l'hommage. Peu de temps après l'inauguration du parc, Winnie Mandela sera accusée de meurtre et les époux se séparent.

communauté, [...]. Nous avons essayé de faire changer le texte en nous adressant aux autorités et à la communauté arménienne, mais le dialogue était impossible » (Arbour, 2008, p. 15). Par ailleurs, Arbour explique que la sculptrice Francine Larivée et la commissaire à l'art public de la Ville de Montréal, Francyne Lord, sont satisfaites face à l'acceptation générale de l'œuvre par le public. L'artiste affirme même que « les communautés concernées se la sont tout de suite appropriée » (Arbour, 2008, p. 15).

Il faut cependant doser cette affirmation de l'artiste, car, malgré l'ouverture rhétorique du monument à la commémoration globale à toutes les victimes de génocide, la communauté arménienne est une des seules à se l'être approprié⁸. En effet, Arbour (2008, p. 15) décrit comment « chaque année en avril depuis une décennie, la communauté arménienne de Montréal recouvre le monument de couronnes de fleurs pour commémorer la mort d'un million et demi des leurs en 1915 ». De plus, la communauté arménienne voit dans la réalisation de ce monument une victoire politique. Noushig Eloyan, elle-même fille de survivants du génocide et présidente du conseil exécutif sous l'administration Bourque, affirme à la journaliste dans le même article : « J'avais donc une obligation morale, en tant que membre du cercle décisionnel d'une ville cosmopolite comme Montréal, de voir à ce qu'elle reconnaisse le génocide arménien » (Arbour, 2008, p. 15).

Par ailleurs, à la fin du premier chapitre nous avons souligné que sous le monument gît un coffre rassemblant des objets sacrés de la communauté arménienne. Le reste des communautés concernées par l'épithaphe, dont les noms sont gravés dans les parois internes du monument, n'ont cependant pas été invitées à déposer sous celui-ci des objets ou des éléments représentatifs de leurs identités respectives. À notre sens, un tel geste d'inclusion aurait pu affirmer davantage la portée collective de *La Réparation*.

En guise de conclusion de cette première section du troisième chapitre, nous pouvons

⁸ Seulement trois communautés semblent utiliser le monument. L'historienne Joceline Chabot (2008, p. 314) explique qu'en plus des Arméniens, « les Ukrainiens y commémorent la Grande famine des années 30 et la communauté burundaise, les événements de 1972 ».

affirmer que les publications dans les quotidiens montréalais examinés ci-dessus nous ont permis de repérer la complexité des enjeux du débat entourant la commande de *La Réparation*. Ils ont aussi fourni des pistes à suivre dans la poursuite de notre étude. De la sorte, nous sommes assurés maintenant qu'un des enjeux principaux dans cette affaire tourne autour de l'utilisation du mot génocide sur le panneau d'inscription située à proximité du monument. Le texte pointe toujours une reconnaissance publique du génocide arménien, malgré les modifications auxquelles il est soumis avant le 4 octobre 1998. Tournons notre attention vers cette inscription qui a déclenché la polémique et qui a fait couler tant d'encre, et rappelons que dans sa forme actuelle elle se lit ainsi :

À l'occasion du 83^e anniversaire du génocide Arménien de 1915 dont 1 500 000 Arméniens ont été victimes, nous dédions cette œuvre à tous les martyrs des génocides et convions tous les citoyens à s'engager en faveur de la tolérance et de l'harmonie sociale. Cette reconnaissance s'inscrit dans l'esprit de la Déclaration universelle des droits de l'homme.

3.2 Une affaire d'écriture : trois dédicaces pour un monument

En 2008, une entrevue avec la commissaire à l'art public Francyne Lord dévoile qu'un premier projet arménien élaboré autour d'une œuvre très figurative avait été d'abord soumis en 1994. La proposition du CNA d'ériger un monument comprenait la suggestion d'un artiste arménien et des illustrations à l'appui (sans que les esquisses soient pour autant finalisées). Pour des raisons protocolaires et pour agir selon les pratiques administratives de la Ville de Montréal, ce premier projet est alors refusé et n'a d'ailleurs pas été conservé par l'administration municipale⁹. Nous avons toutefois recensé un nombre significatif de sources primaires reliées au dossier de cette commande publique dans les archives du Service du développement culturel de la Ville de Montréal. Une fouille détaillée a permis de retracer une lettre comprenant la première dédicace, celle que le CNA proposait en 1994 d'inscrire sur

⁹ Nous nous sommes adressés aux membres de la communauté arménienne à Montréal afin de retrouver ce projet. Malheureusement, les deux personnes responsables des négociations avec la Ville à l'époque sont récemment décédées (Lord, 2010).

l'œuvre destinée à commémorer le 80^e anniversaire du génocide arménien. Nous avons ensuite repéré dans ces archives une deuxième dédicace, qui a finalement été substituée par celle qu'on peut lire aujourd'hui sur le panneau d'interprétation à proximité de *La Réparation*. Nous proposons d'examiner ces trois textes, ce qui permettra de suivre les modifications subies par cette commande. Leur analyse rendra compte des débats significatifs qui ont eu lieu avant que le concours en art public ne soit même lancé. La dédicace semble être la pomme de la discorde dans cette affaire.

La première dédicace dévoile clairement les intérêts du CNA, à savoir la reconnaissance publique du génocide arménien. Le 5 octobre 1994, le président du CNA Stéphane Tchakmakdjian fait parvenir à Francyne Lord une lettre qui comporte l'inscription que la communauté arménienne désire voir sur le monument commémoratif du génocide arménien. Le texte se lit comme suit : « À l'occasion du 80^e anniversaire du génocide de 1915 perpétré par le gouvernement turc dont 1 500 000 Arméniens ont été victimes, nous dédions ce monument à tous les martyrs de crimes contre l'humanité » (Ville de Montréal, 1994c, p.1). Différents éléments du texte retiennent notre attention. D'abord, la communauté arménienne ne fait pas que qualifier de génocide les massacres dont leurs compatriotes ont été victimes dans cette dédicace, elle accuse clairement les Turcs d'en être responsables. De plus, il semble que depuis le début des démarches, le projet arménien soit aussi dédié aux victimes de tous les génocides (comme *La Réparation* l'est aujourd'hui). Or, il faut faire attention, car le vocabulaire juridique des concepts de crime contre l'humanité et de génocide décrit deux situations différentes. En effet, la notion de crime contre l'humanité¹⁰ apparaît dans le cadre de la Première Guerre mondiale, dans le *Traité de Sèvres* du 10 août 1920, pour qualifier les

¹⁰ La plus récente définition de ce concept se retrouve dans l'article 7 du *Statut de Rome* (1998) où « on entend par crime contre l'humanité l'un des actes ci-après commis dans le cadre d'une attaque généralisée ou systématique lancée contre une population civile et en connaissance de cette attaque : Meurtre; Extermination; Réduction en esclavage; Déportation ou transfert forcé de population; Emprisonnement ou autre forme de privation grave de liberté physique en violation des dispositions fondamentales du droit international; Torture; Viol, esclavage sexuel, prostitution forcée, grossesse forcée, stérilisation forcée et toute autre forme de violence sexuelle de gravité comparable; Persécution de tout groupe ou de toute collectivité identifiable pour des motifs d'ordre politique, racial, national, ethnique, culturel, religieux ou sexiste au su du paragraphe 3, ou en fonction d'autres critères universellement reconnus comme inadmissibles en droit international, en corrélation avec tout acte visé dans le présent paragraphe ou tout crime relevant de la compétence de la Cour; Disparitions forcées; Apartheid. Autres actes inhumains de caractère analogue causant intentionnellement de grandes souffrances ou des atteintes graves à l'intégrité physique ou à la santé physique ou mentale ».

massacres des populations arméniennes sous l'Empire ottoman, même si la reconnaissance juridique du concept ne s'effectue qu'en 1945 avec l'*Accord de Londres*¹¹. Le concept de génocide, pour sa part, apparaît l'année suivante dans une résolution de l'Assemblée générale des Nations unies : « Contrairement à l'auteur d'un crime contre l'humanité, l'auteur d'un génocide cherche à atteindre un groupe » (Néel, 1997, p. 21). La définition juridique du terme génocide sera fournie par la *Convention internationale sur la prévention et la répression du crime de génocide*, adopté par l'Assemblée générale des Nations unies le 9 décembre 1948¹². Ainsi, quoique la distinction entre génocide et crime contre l'humanité puisse paraître embrouillée, ces termes sont pourtant bel et bien différents. L'historien français Yves Ternon (1995, note 68, p. 45-46) tranche cette différence de la manière suivante :

Si le criminel agit en vue de supprimer sa victime en raison de sa race, de sa religion ou de ses convictions politiques, sans autre intention, c'est un crime contre l'humanité. S'il a l'intention de détruire un groupe national, ethnique, racial ou religieux, en tout ou en partie, c'est un génocide. La différence réside essentiellement dans une particularité de l'intention criminelle.

Dans ce sens, l'utilisation du terme crime contre l'humanité dans la dédicace de 1994 suggérerait que le seul génocide que le CNA veut commémorer à ce moment-là, c'est bel et bien celui des Arméniens de 1915. Pourtant, si l'on ignore les différences entre ces deux concepts, le monument proposé par le CNA est dédié à toutes les victimes de génocide depuis le tout début des démarches arméniennes auprès de la Ville. En effet, dans les sources primaires consultées nous avons constaté que la distinction n'est pas prise en compte, et que ces deux notions sont manipulées comme des synonymes. De ce fait, si le CNA ignore vraiment la différence entre les deux notions, on peut affirmer que la commémoration de toutes les victimes de génocide se manifeste dès les premiers moments de cette commande.

¹¹ Pour lire dans son intégralité l'*Accord de Londres*, voir *Procès des grands criminels de guerre devant le Tribunal Militaire International*, 1947.

¹² L'article II de la *Convention internationale sur la prévention et la répression du crime de génocide* (1948) dit que génocide « s'entend de l'un quelconque des actes ci-après, commis dans l'intention de détruire, en tout ou en partie, un groupe national ethnique, racial ou religieux, comme tel : a) Meurtre de membres du groupe; b) Atteinte grave à l'intégrité physique ou mentale de membres du groupe; c) Soumission intentionnelle du groupe à des conditions d'existence devant entraîner sa destruction physique totale ou partielle; d) Mesures visant à entraver les naissances au sein d'un groupe; e) Transfert forcé d'enfants du groupe à un autre groupe ».

La première tentative de modification du texte de la dédicace survient au début de l'année 1995. Le 17 mars une rencontre se tient à l'Hôtel de Ville entre les représentants du CNA, le maire Pierre Bourque, Noushig Eloyan, la responsable de la culture du comité exécutif Johanne Lorrain et Francyne Lord. La discussion porte alors sur la thématique du monument, et, à l'unanimité, « la discussion s'est alors orientée de telle façon que [...] [la consécration] du monument à l'ensemble des victimes des génocides a été abandonnée au profit de la commémoration spécifique du génocide arménien » (Ville de Montréal, 1997a, p. 1.) À ce moment, loin de la polémique et des journaux, la dédicace est sur le point d'être soumise à des changements visant la reconnaissance exclusive du génocide arménien.

En effet, au cours des mois suivants, le protocole d'entente négocié entre le Service de culture de la Ville de Montréal et le CNA comporte des changements à l'égard de la dédicace déposée en 1994. Or, ce n'est pas précisément les genres des changements que la rencontre du 17 mars 1995 aurait pu laisser présager. Un document intitulé *Historique du dossier* (1997), rédigé par Francyne Lord, révèle que le protocole d'entente de 1995 stipule qu'il n'y aurait aucune inscription gravée directement sur le monument. C'est plutôt un panneau d'interprétation installé à proximité de l'œuvre d'art qui portera la dédicace suivante : « À l'occasion du 80^e anniversaire du génocide arménien, dont 1 500 000 Arméniens ont été victimes, nous dédions ce monument à tous les martyrs des génocides ». (Ville de Montréal, 1997a, p. 2). Ainsi, avant que le projet de monument ne soit temporairement annulé en février 1996, la mention d'une responsabilité turque pour le génocide est retirée de la dédicace du monument. Dans une lettre du 14 novembre 1995 envoyée à Mme Lord, la conseillère en Affaires internationales Colette Robitaille fait à la Ville quelques recommandations. Dans sa missive, Mme Robitaille décrit les directives à suivre dans le cadre de la signature d'un protocole d'entente entre le Service de la culture et le CNA pour le don d'une œuvre d'art commémorant le génocide arménien de 1915. D'abord, elle rappelle la position nuancée, voire neutre du Canada en ce qui concerne l'attribution d'une reconnaissance légale au génocide arménien. Ensuite, elle annonce que des négociations débutent entre le Québec et la Turquie, et que « des pourparlers préliminaires sont amorcés par certaines firmes québécoises (Bombardier, SNC-Lavalin, et Tecsalt,...) : un des projets majeurs concerne l'extension du métro d'Ankara » (Ville de Montréal, 1995b, p. 2). En regard de ces éléments, Mme

Robitaille, au nom du gouvernement fédéral, conseille « que la Ville agisse avec prudence dans ce dossier et que si elle décide d'aller de l'avant, elle doit être sensible au fait qu'elle agit à l'encontre des positions officielles du gouvernement canadien » (Ville de Montréal, 1995b, p. 3). Deux mois plus tard, le 22 février 1996, le projet de monument, tel que formulé, est retiré, et le dossier ne connaît pas d'évolution une année durant. De plus, il faut considérer que les recommandations de Colette Robitaille pourraient s'avérer partiellement responsables de la transformation sur la dédicace originale du CNA et de la postérieure suspension de la commande¹³.

Le 14 avril 1997 des événements laissent présager de nouvelles modifications sur la deuxième dédicace. Ce jour-là, durant la séance du conseil municipal, « le Maire répondait aux citoyens qu'il s'apprêtait à rencontrer les représentants de la communauté arménienne pour discuter de la mise en œuvre du monument tout en maintenant le partenariat avec le CNA » (Ville de Montréal, 1997a, p. 2). Suite aux déclarations du maire Bourque, le Service de la culture et les représentants de la communauté arménienne se remettent au travail. La proposition de monument de 1995, marqué par de nombreux rebondissements, ne peut être reprise dans sa forme initiale (Ville de Montréal, 1997a). Face à cette contingence, une transformation de la dédicace et de la perspective privilégiée jusqu'alors s'impose. C'est ainsi que l'idée d'un monument axé sur l'harmonie et la réconciliation commémorant les victimes de tous les génocides se fraie une place dans le dossier. La nouvelle proposition est décrite en détails dans le texte *Documents et conditions du concours pour le monument à la mémoire des victimes de génocide*¹⁴. Dans la section 4.3 de ce document, les particularités du panneau d'interprétation à être installé à proximité de l'œuvre se spécifient. Une nouvelle dédicace y est consignée :

¹³ Plus tard dans ce chapitre, on apprendra qu'aux recommandations de Mme Colette s'ajoutent les engagements pris lors d'un entretien entre les représentants de la communauté turque et le maire Bourque le 15 décembre 1995. Ces engagements viennent compromettre alors l'évolution du dossier et mènent à sa mise en veilleuse en février 1996.

¹⁴ Ensemble d'instructions définissant la thématique et les paramètres généraux du concours ayant déterminé l'œuvre gagnante en 1998.

À l'occasion du 83^e anniversaire du Génocide Arménien de 1915, dont 1, 500, 000 Arméniens ont été victimes, nous dédions cette œuvre à tous les martyrs des génocides et nous convions tous les citoyens à s'engager en faveur de la tolérance et de l'harmonie sociale. Cette reconnaissance s'inscrit dans l'esprit de la Déclaration des Droits de l'Homme. (Ville de Montréal, 1998d, p. 6).

Ce texte, inscrit sur le panneau d'interprétation, n'a pas été modifié depuis l'inauguration de *La Réparation*, et ce, malgré les pressions exercées par les membres de la communauté turque. Ceci est remarquable parce que c'est précisément cette dédicace qui détermine la lecture du monument. En effet, *La Réparation* est une œuvre sobre et dépourvue d'éléments figuratifs faisant allusion aux événements qui l'ont inspirée. Dans les circonstances, la dédicace se veut un outil essentiel pour l'interprétation du monument par ses publics.

3.3 La commande publique de *La Réparation* : un cas de traduction d'intérêts

Nous l'avons mentionné antérieurement dans notre étude, les conditions définitives du concours pour le monument à la mémoire des victimes de génocide invitent cinq artistes québécois à concevoir une œuvre porteuse de l'idée de la tolérance et de l'harmonie entre les Montréalais d'origines ethniques diverses. Il s'agit d'un monument consacré à perpétuer la mémoire des victimes de tous les génocides à travers l'Histoire — sans identifications de leurs responsables —, en privilégiant la perspective de la réconciliation. Cependant, les conditions de ce concours vont à l'encontre des visées commémoratives proposées par les représentants du CNA en 1994. Lorsque la communauté arménienne de Montréal décide de financer une œuvre d'art public, celle-ci ne poursuit pas seulement le but de légitimer le génocide arménien, elle cherche à imputer publiquement la responsabilité au gouvernement turc de l'Empire ottoman dans cette tragédie. En conséquence, une question s'esquisse à l'horizon : pourquoi cette communauté a-t-elle financé plus de la moitié d'un monument qui ne porte plus de traces dans sa dédicace de la responsabilité des Turcs dans le génocide arménien ? Nous croyons que les membres de la communauté arménienne financent toutefois *La Réparation*, puisque le texte dans le panneau d'inscription à proximité de cette œuvre et les changements dans sa commande se veulent l'aboutissement d'une série d'opérations de

traductions. En traduisant les intérêts du CNA résumés dans l'inscription originale de 1994, l'administration municipale essaie de clore la polémique déclenchée par l'intervention dans le dossier de la communauté turque et, ainsi, d'intégrer harmonieusement les intérêts de toutes les parties, y compris les siens.

Dans le champ linguistique, la traduction se veut un exercice du langage. Elle constitue un phénomène binaire permettant le passage d'un texte dans une langue de départ vers une langue d'arrivée. L'enjeu du processus de traduction repose sur l'embarras de garder, dans la mesure du possible, une certaine fidélité à la source d'origine. Mais qu'advient-il lorsque l'on tente de transposer la notion de traduction dans d'autres domaines ? C'est la question que s'est posée le sociologue Bruno Latour¹⁵, en transposant cette notion et sa pratique dans le domaine scientifique. Pour ce faire, Latour (1995, [1987], p. 260-261) a développé un concept qu'il appelle *traduction d'intérêts*, et qu'il définit comme « l'interprétation donnée, par ceux qui construisent les faits, de leurs intérêts et de ceux des gens qu'ils recrutent ». Les transformations subies par le terme issu du champ linguistique découlent de l'observation systématique de l'activité scientifique entreprise par le chercheur dans les années soixante-dix. Dans son ouvrage de 1987, *La science en action : introduction à la sociologie des sciences* — une sorte de bilan de ses études et recherches antérieures —, Latour insiste sur la dimension sociale de l'activité scientifique. S'intéressant d'abord au caractère collectif de la production de la science, il explique que le contenu des énoncés scientifiques et le contexte dans lequel ils surgissent forment une entité indivisible. C'est précisément lors de la fabrication collective d'un fait scientifique que la traduction d'intérêts survient. D'abord, ceux qui veulent construire des faits scientifiques sont obligés de recruter d'autres personnes pour y parvenir. Or, simultanément, ils doivent, dans une certaine mesure, contrôler les actions de leurs recrues afin de veiller à ce que l'objet de leur recherche ne soit pas transformé jusqu'à sa méconnaissance. En conséquence, la notion de traduction définirait toutes les opérations, les interactions et les processus par lesquels les individus, afin de parvenir à leurs buts, ajustent, déplacent et négocient les intérêts d'autres individus.

¹⁵ La sociologie de la traduction ou théorie de l'acteur-réseau constitue grosso modo un champ de recherche en sciences sociales visant à comprendre le monde en réseau : c'est l'association, la formation de collectifs et l'ensemble des relations et des médiations qui le font tenir ensemble.

En 2006, Bruno Latour revient sur son concept de traduction dans un essai rédigé en collaboration avec le sociologue et ingénieur français Michel Callon. Ils écrivent que:

Par traduction on entend l'ensemble des négociations, des intrigues, des actes de persuasion, des calculs, des violences, grâce à quoi un acteur [constructeur de faits] ou une force se permet ou se fait attribuer l'autorité de parler ou d'agir au nom d'un autre acteur ou d'une autre force : « vos intérêts sont les nôtres », « fais ce que je veux », « vous ne pouvez réussir sans passer par moi ». (Callon et Latour, 2006, p. 12-13).

Assurément, cette définition de la traduction d'intérêts explicite davantage les enjeux de la notion *latourienne*. Pourtant, ce n'est que dans *La science en action : introduction à la sociologie des sciences* (1987) que Latour développe un modèle de traduction au-delà de la définition comme telle du terme.

Dans le but d'analyser le comportement des différents groupes d'intervenants dans le processus de la commande publique de *La Réparation*, le modèle de traduction d'intérêts se veut un outil d'interprétation efficace. Il organise et rend cohérentes, à la lumière de la reconstruction historique, les interactions qu'entretiennent les différents acteurs du dossier dans la querelle portant sur la dédicace et les visées commémoratives de l'œuvre. En effet, le modèle permet d'effectuer une mise en réseau de l'activité des intervenants dans l'affaire du monument selon leurs intérêts respectifs. D'après Bruno Latour (1995, [1987] p. 249) « le sort d'un énoncé repose dans les mains des autres ». Cette déclaration, sur laquelle se fonde toute sa recherche, permet de mieux saisir l'intérêt de la communauté arménienne internationale pour commémorer par l'entremise de l'art public, le génocide arménien. Latour (1995, [1987] p. 249) explicite davantage sa pensée :

Même si vous avez écrit un article qui prouve de manière définitive que la Terre est creuse ou que la Lune est faite en fromage de Roquefort, cet article ne sera pas définitif tant qu'il ne sera pas repris par d'autres [...]. Vous avez besoin d'eux pour faire de votre article un article définitif.

De cette manière, tant que le génocide arménien n'est pas reconnu en tant que tel par la majorité des pays, il reste un récit, une version de faits qui n'atteint pas la catégorie de fait établi. D'où les efforts déployés par la communauté arménienne dans les années quatre-vingt-dix afin de parvenir à la légitimation de leur « récit » en « fait établi ». L'érection d'un monument à Montréal, « premier foyer historique et démographique de population arménienne au Québec »¹⁶ (Fourcade, 2007a, p. 56), permettrait, en effet, d'opérer cette transformation. La réalisation d'un tel monument rejoint les quelques 135 monuments arméniens qui ont été érigés dans divers pays (Washington, 2008)¹⁷, et qui poursuivent la promotion de la cause arménienne sur le plan international. Ils cherchent à dépouiller le génocide arménien de l'étiquette de récit afin de forcer le gouvernement de la Turquie, héritier de l'Empire ottoman, à reconnaître la responsabilité de ses ancêtres dans l'extermination de 1.5 millions d'Arméniens. Or, leur mission ne s'effectue pas sans difficulté, car plusieurs des monuments commémorant les victimes du génocide arménien ont été objet de débat, voire vandalisés ailleurs dans le monde¹⁸. Les communautés turques, un peu partout, déploient de multiples efforts afin d'empêcher et de condamner l'érection de ces monuments arméniens. Elles considèrent ces derniers comme une consécration de la version arménienne des massacres de 1915.

Prenons l'exemple du monument au génocide arménien inauguré en 1997 sur la place Henri Michaux à Ixelles, en Belgique (fig. 3.3)¹⁹. Le destin de l'œuvre en tuf, montée sur socle en

¹⁶ Selon le Recensement de 2001, 97,8 % de la communauté arménienne au Canada se concentre dans la région métropolitaine de Montréal (Gouvernement du Canada, 2005).

¹⁷ Dans le site web de l'*Armenian National Institute* à Washington, une base de données comptabilise jusqu'à 135 monuments dédiés au génocide arménien dans vingt-cinq pays.

¹⁸ À Lyon, le mémorial commémorant le génocide arménien au parc Antonin Poncet voit le jour en 2006 dans la polémique. Voir, Blanc, 2006; Stéphane, 2006. D'ailleurs, seulement depuis janvier 2008, sept monuments arméniens ont été vandalisés à Saint-Chamond, Créteil, Lyon, Valence (France), Cardiff (Grande-Bretagne), Budapest (Hongrie) et Lvov (Ukraine). Voir, Fédération euro-arménienne, 2008; Bodinger, 2008; Amirzayan, 2008.

¹⁹ Ce monument à Ixelles s'inscrit dans la tradition artistique arménienne des *khatchkars*, à savoir, des stèles ornées d'une croix. En Arménie, le khatchkar est « installé sur des sites culturels ou à proximité de sépultures, [...] dressé pour commémorer un événement marquant, une victoire, l'achèvement d'un bâtiment ou encore le souvenir de personnes disparues » (Fourcade, 2007b). À Montréal, il existe deux khatchkars dédiés à la mémoire des victimes du génocide arménien : l'un en tuf à l'entrée du centre communautaire Sourp Hagop et l'autre en granit à l'extérieur de l'Église Notre-Dame-de-Nareg.

Pierre bleutée, témoin de cette opposition. Suite à son dévoilement public, un nombre important de lettres et de pétitions de la part des membres de la communauté turco-belge s'adressent aux autorités d'Ixelles ainsi qu'à l'ambassadeur de la Turquie en Belgique. Ce dernier affirme à l'époque de la réalisation du monument, que sa mise sur pied pèsera sur les relations turco-belges. Il demande ensuite d'enlever l'inscription sur la base de l'œuvre : « Aux 1 500 000 Arméniens victimes du génocide ordonné par les dirigeants ottomans de 1915 », car la communauté considère cette dédicace « mensongère ». Elle n'accepte pas le nombre de 1,5 millions des victimes arméniennes exterminées ni l'utilisation du mot génocide dans l'espace public (Fiorilli et Bourton, 1998).



Figure 3.3 Monument du génocide arménien, 1997, tuf et pierre bleutée, square Henri Michaux, Ixelles, Belgique.
Source : <http://charles02.skynetblogs.be/tag/1/Ixelles>.

Dès lors, la communauté turco-belge ne ménage pas ses efforts pour supprimer le monument du paysage d'Ixelles. En 2005, les organisations turques et turcophiles de Belgique lancent une campagne pour démanteler ce monument. Ils le considèrent comme une consécration de la version arménienne de cette histoire, qui ignore les massacres de masses et les atrocités

infligées par les Arméniens sur les populations musulmanes entre 1914 et 1922 en Anatolie orientale (Info-turc, 2005). De surcroît, les populations turques songent à multiplier les monuments en Turquie qui accusent les Arméniens du crime de génocide. Un tel monument a en effet été inauguré le 5 octobre 1999 à Igdir. Il s'agit d'un « 36-metre high sheaf of swords rise from the centre of the mound to commemorate the Turkish Army that saved the innocent Moslem people from the genocide and its martyrs and warriors » (Giyasi, 2000).

Ainsi, tant que le génocide arménien n'acquiert pas une reconnaissance mondiale, surtout de la part des héritiers de l'Empire ottoman, la description des événements de 1915 se limite aux euphémismes suivants : « 'Le deuil arménien', 'la perte de la vie d'un million et demi d'Arméniens', 'les tristes événements', 'les massacres douloureux', 'la tragédie' ... Autant d'offenses pour la mémoire des victimes de ce génocide, comme pour l'intelligence des survivants et de leurs descendants » (*La Cause arménienne*, 1994, p. F1). Tous ces monuments visent effectivement à gagner des alliés (des gouvernements qui adhèrent à leur posture) afin de se débarrasser de ces euphémismes. L'appui unanime de la communauté internationale agirait comme un moyen de pression sur la Turquie pour qu'elle reconnaisse le génocide arménien et sa responsabilité dans le sinistre.

Les représentants de la communauté arménienne de Montréal s'inscrivent dans le modèle de traduction de Latour en tant que constructeurs de faits, avant que la polémique entourant la commande de monument ne se déclenche. En effet, le processus de traduction d'intérêt débute aussitôt que le CNA approche l'administration municipale pour faire ériger sur le territoire montréalais un monument à l'occasion du 80^e anniversaire du génocide arménien.

Bruno Latour propose, aux constructeurs de faits, cinq opérations de traduction qui leur octroie une grande liberté d'action et de contrôle sur la validation collective d'un énoncé : 1. *Je veux ce que vous voulez*, 2. *Ce que je veux, pourquoi ne le voulez-vous pas ?*, 3. *Si vous faisiez ne serait-ce qu'un petit détour...*, 4. *Redistribuer les intérêts et les buts*, 5. *Se rendre indispensable*. Ces opérations ne se trouvent pas reliées les unes aux autres par une séquence à respecter. C'est plutôt afin de montrer les inconvénients de chacune que Latour les organise

dans une trompeuse relation de continuité. En s'inspirant de la méthode des destins potentiels exposée par l'écrivain argentin Jorge Luis Borges dans sa nouvelle *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* (1941), Latour décrit les possibles dénouements des opérations de traduction. Il les développe jusqu'à ce qu'elles échouent, et qu'émerge une nouvelle stratégie. De cette façon, Latour parvient à démontrer que la cinquième, et dernière opération, est la seule qui pourrait s'appliquer sans risque d'échouer, car elle constitue la somme des quatre opérations précédentes : une sorte de version améliorée.

Toutefois, pour les besoins de notre étude, nous avons décidé de mettre les cinq opérations de traduction dans une vraie relation de continuité, en guise de manuel d'instructions, afin de suivre le développement de notre commande publique. Nous nous appuyons sur des sources primaires, qui, à différence des articles des quotidiens montréalais examinés plus tôt, offrent une perspective moins spéculative des événements en question. Examinons l'application des cinq opérations de traduction d'intérêts latouriennes au processus de la commande publique de *La Réparation* entre 1994 et 1998.

3.3.1 Je veux ce que vous voulez, c'est-à-dire un monument

Cette première opération aide à déterminer dans quelles circonstances et sous quelles prérogatives nous assistons, en juillet 1994, à l'ouverture d'un dossier pour l'érection d'un monument à l'occasion du 80^e anniversaire du génocide arménien de 1915. D'après Bruno Latour (1995, [1987], p. 261), la fabrication des faits est un acte collectif : « Nous avons besoin d'autres pour transformer un énoncé en fait ». Dans un premier temps, c'est le CNA qui se met dans la peau d'un constructeur de faits. L'impératif de ce dernier est de trouver des gens qui vont s'intéresser à l'énoncé qu'il propose, comme le souligne Latour (1995, [1987], p. 261) lorsqu'il affirme :

Le premier moyen – et le plus simple — de trouver des gens qui vont immédiatement adhérer à l'énoncé, investir dans le projet, [...] consiste à

forger l'objet [l'énoncé] de façon à ce qu'il corresponde à leurs intérêts explicites.

C'est exactement ce que fait le président du CNA Stéphane Tchakmakdjian, qui soumet, dans une lettre du 10 août 1994, une demande au maire Jean Doré pour ériger sur une place publique de Montréal un monument dédié aux victimes de crime contre l'humanité. Le président du CNA souligne alors l'objectif humanitaire du projet et l'excellente opportunité de le réaliser dans le cadre des activités de commémorations du 80^e anniversaire du génocide arménien. Finalement, M. Tchakmakdjian confirme dans la missive la contribution financière que la communauté arménienne est prête à apporter pour l'exécution de l'œuvre (Ville de Montréal, 1994a).

En 1995, « le génocide arménien de 1915 devrait faire l'objet de cérémonies commémoratives sans précédent en Arménie » (*La Cause arménienne*, 1994, p. F3), dont une cérémonie officielle, un symposium international sur la question du génocide et la création d'un musée du génocide à Erevan. Avec sa proposition de monument, le CNA espère ainsi se joindre, au nom des Arméno-Montréalais, à la commémoration internationale du génocide arménien. Afin de donner forme à ses intentions, le CNA se trouve en quête d'institutions gouvernementales qui veulent adhérer à l'idée d'ériger un monument dédié aux victimes du génocide. La Ville de Montréal semble la candidate par excellence, car elle possède l'une des deux instances publiques locales²⁰ permettant aux artistes d'intervenir de façon plus régulière dans l'espace public montréalais, à savoir le Bureau d'art public.

Pour sa part, l'administration municipale observe dans cette proposition de la communauté arménienne l'accomplissement et la continuité des intentions de sa politique en art public. Parmi ces objectifs on compte la requalification de l'environnement, le développement d'un mécénat d'entreprise, l'enrichissement de sa collection et la possibilité de démocratiser l'espace public en le rendant accessible aux communautés ethnoculturelles. Dans les faits,

²⁰ L'autre programme est la *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*, du MCCCCF (autrefois le ministère d'Affaires culturelles, par la suite le ministère de la Culture) dont nous avons parlé dans le chapitre I.

« la plupart des programmes d'art public qui existent aujourd'hui combinent cet axe sociopolitique avec celui d'un désir démocratique qui destine l'art à tout le monde » (Déry, 1991, p. 77). En outre, l'offre du CNA semble entièrement avantageuse, car l'institution arménienne apporte une contribution financière de taille à la réalisation d'une œuvre qui s'ajoute à la collection d'art public montréalaise.

Toutes les conditions étant fixées et les détails importants arrangés, dont le financement de l'œuvre, un dossier est ouvert à la Ville de Montréal. Ce dernier documente la proposition d'un monument par la communauté arménienne et les particularités de sa commande. À ce stade-ci des démarches, les intentions du CNA paraissent gagner l'acceptation dans le cercle restreint où la nouvelle circule. C'est dans ce contexte que le 8 avril 1995, Noushig Eloyan convoque à une rencontre au parc Marcellin-Wilson, dans l'arrondissement d'Ahuntsic-Cartierville, qui regroupe 37,9 % des personnes d'origine arménienne à Montréal (MICC, 2005). La rencontre s'effectue entre des représentants de la communauté arménienne et de la Ville afin de discuter de l'endroit précis dans le parc où serait logé le monument. La partie sud du parc est recommandée à l'unanimité pour l'emplacement éventuel du monument. Les intéressés s'entendent alors « pour privilégier une œuvre signalétique d'une grande visibilité plutôt qu'une œuvre intimiste » (Ville de Montréal, 1995a, p. 3). Jusqu'alors, l'ingérence de la communauté turque ne se manifeste pas dans le dossier. En attendant leur entrée en scène, le CNA mise sur la Ville de Montréal pour l'aider à transformer son récit en fait établi. Pour ce faire, l'organisation arménienne tente à tout prix de réconcilier ses intérêts avec ceux de l'administration municipale.

3.3.2 Ce que je veux, pourquoi ne le voulez-vous pas ? Le chemin est coupé

Dans la deuxième opération de traduction, Bruno Latour interroge les raisons pour lesquelles les gens adhèrent à des buts proposés par d'autres au détriment des leurs. Bien sûr, il est préférable que « ceux qui se mobilisent pour contribuer à construire nos énoncés nous suivent au lieu que ce soit nous qui les suivions » (Latour, 1995 [1987], p. 267). Dans un premier

temps, les intérêts de la Ville de Montréal et du CNA semblent s'amalgamer, et ceci, jusqu'à ce que des interventions du gouvernement fédéral et de la communauté turque dans l'affaire placent l'administration municipale dans un rôle d'arbitre, de médiateur. À ce moment-là, les intérêts de la Ville sont de satisfaire toutes les parties et, ainsi, conserver la sympathie de tous les électeurs, ce qui l'oblige à arrêter d'une manière brusque la progression du projet du monument arménien.

Nous nous souvenons d'ailleurs que, dans une lettre datée du 14 novembre 1995, Colette Robitaille évoquait la non-reconnaissance du génocide arménien de 1915 par le gouvernement canadien et les possibles répercussions économiques de la réalisation d'un monument à Montréal le commémorant (Ville de Montréal, 1995b). En effet, il est fort probable que les changements opérés sur la dédicace de 1994 dans le protocole d'entente négocié entre le Service de culture et le CNA en 1995 soient l'aboutissement de ces recommandations. La responsabilité des Turcs dans le génocide arménien avait été alors retirée de la dédicace du monument même avant que le dossier ne soit mis en veilleuse en février 1996 par le maire Bourque. Celui-ci, qui avait procédé à une pelletée de terre officielle le 22 avril 1995 au parc Marcelin-Wilson, décide de reporter ainsi la réalisation du monument arménien pour des « raisons obscures » (Pelchat, 1997, A7).

En mars 1996, dans le quotidien *La Presse*, le consul général de la Turquie Ali Argun nie carrément son intervention auprès de la Ville de Montréal pour l'annulation du projet. Pour sa part, le vice-président de Bombardier Michel Lord qualifie alors ces rumeurs — parues dans *The Gazette* quelques jours auparavant — de menaces ridicules (Trottier, 1996). Pourtant, le rapport de synthèse d'un entretien entre le maire Pierre Bourque, l'ambassadeur de la République de Turquie Omer Ersun et Ali Argun tenu le 15 décembre 1995, quelques jours avant la discussion du protocole dans la séance du conseil municipal, vient confirmer les présumées menaces turques. Ce rapport vient d'ailleurs clarifier lesdites « raisons obscures ». Selon M. Ersun, la réalisation d'un monument à la mémoire de victimes n'est pas acceptable pour la Turquie, « qui ne veut en aucun cas se voir traiter sur le même pied que le régime nazi » (Ville de Montréal, 1995c, p. 1). Il ajoute que le gouvernement turc pourrait réagir

contre le Canada, « avec des conséquences malheureuses pour des entreprises canadiennes y travaillant. Les entreprises telles que Bombardier et SNC-Lavalin risquent de subir les contrecoups d'un tel projet » (Ville de Montréal, 1995c, p. 1).

Au cours de cette rencontre, Bourque souligne que les démarches effectuées par le CNA auprès de la Ville pour l'érection d'un monument remontent à l'administration de Jean Doré. Cet argument se veut une façon d'amoindrir sa responsabilité dans l'affaire. Il explique alors qu'« aucune décision définitive n'a été prise par la Ville de Montréal sur le projet avec la communauté arménienne » (Ville de Montréal, 1995c, p. 2). Vers la fin de l'entretien, « le maire s'est engagé à retirer le projet tel que formulé et à réfléchir à une solution satisfaisante pour toutes les parties en cause » (Ville de Montréal, 1995c, p. 2). En effet, le 22 février 1996, M. Bourque adresse une lettre, sous les recommandations de Colette Robitaille (Ville de Montréal, 1996a), à Monsieur Omer Ersun. Le maire écrit à l'Ambassadeur de la Turquie : « J'ai été sensible aux arguments que vous m'avez présentés et comme je vous l'ai mentionné lors de notre rencontre, le projet tel que formulé a été retiré » (Ville de Montréal, 1996b). De toute évidence, l'intervention turque dans cette affaire opère un virage dans l'acheminement du dossier. Les rôles jusqu'ici joués par la Ville de Montréal et le CNA s'inversent : la Ville interprétera désormais celui du constructeur de faits.

L'administration municipale dans son rôle premier d'arbitre, de médiateur interculturel si l'on veut, ne peut plus appuyer entièrement les intérêts des Arméniens. Le principe de neutralité doit être inhérent à sa position d'administration publique. Toutefois, la Ville ne peut les ignorer complètement.

C'est en ce sens là que les pouvoirs publics appelés à prendre position se trouvent dans une situation bien délicate : un refus catégorique de considérer ce type de requête particulariste serait aliénant, et renforcerait par contrecoup les frontières déjà peu labiles de ces groupes en conflit. (Bilge, 2003, p. 569).

Dans ce contexte embrouillé, la Ville constate que le chemin de la communauté arménienne a été coupé. C'est-à-dire que les buts de celle-ci ne pourront pas être atteints tels qu'exposés

dans la dédicace de 1994²¹. Le CNA, en modifiant ses intérêts, reprend-t-il ceux reformulés par la Ville en fonction des recommandations fédérales ? Pour Latour (1995, [1987], p. 267) « un tel déplacement d'intérêts est si peu praticable qu'il se produit rarement ». Il donne l'exemple suivant :

Imaginons par exemple un riche homme d'affaires versé dans la philosophie qui souhaite créer une fondation pour l'étude des origines des facultés logiques chez l'homme. [...] Les chercheurs à qui il s'adresse jugent que c'est là un rêve prématuré et lui disent qu'ils ne peuvent pas l'aider à l'heure actuelle à atteindre son but : ils lui demandent cependant d'investir ses fonds [...] dans leurs recherches. (Latour, 1995, [1987], p. 267).

3.3.3 Si vous faisiez ne serait-ce qu'un petit détour..., et ce, dans l'intérêt de tous

Dans cette nouvelle stratégie, améliorée au sens de Latour (1995, [1987], p. 268) grâce à l'improbabilité démontrée de la précédente, les constructeurs de faits n'essaient plus de déplacer ouvertement les énoncés des autres : « Ils se contentent de leur proposer de les guider en leur indiquant un moyen plus rapide de les atteindre ». Néanmoins, cette opération « est toujours sujette à l'accusation d'être du travail en perruque » (Latour, 1995, [1987], p. 268). Revenons une fois de plus sur l'exemple de l'homme riche proposé par Latour (1995, [1987], p. 268-269) :

Les vrais chercheurs spécialisés dans les études n'auraient jamais répondu à l'homme d'affaires comme je l'ai indiqué. Au contraire, ils lui auraient fait valoir que son but pouvait bel et bien être atteint [...]. Il lui fallait pour ce faire en passer par un petit détour à travers leur neurobiologie pendant quelques années en attendant la découverte tant désirée par lui des neurones de l'induction et de la déduction. [...] Suivez le guide, accordez-lui votre confiance, patientez... et vous atteindrez votre but par surcroît.

²¹ Il est possible de retracer grâce aux sources primaires l'intervention des représentants du gouvernement turc et du gouvernement fédéral du Canada dans l'affaire, voire les menaces, même si elles ont été niées à plusieurs reprises dans les quotidiens montréalais.

De ce point de vue, la Ville se retrouve au milieu d'une situation où coexistent des intérêts partagés et des versions différents des massacres de 1915 commis dans l'Anatolie orientale. L'administration municipale décide donc de tenir le rôle de constructeur de faits. Elle s'adonne à la tâche de convaincre dorénavant la communauté arménienne, principal investisseur dans la production du monument, que les changements opérés dans le dossier n'effaceront pas l'essence de leur projet, et ce, dans l'intérêt de tous. La Ville insiste sur la possibilité de parvenir à une entente sans modifier le programme déjà approuvé pour la réalisation du monument.

Le 16 décembre 1997, au nom du centre arménien de Montréal, Girair Basmadjian, adresse une lettre au Bureau d'art public où il demande d'apporter des modifications au document concernant les conditions du concours dans le but de mieux refléter l'entente entre les deux institutions. M. Basmadjian propose de développer le projet de monument autour de l'évocation des mémoires des victimes de génocide, tout en conservant l'idée de tolérance et d'harmonie. Il recommande donc d'inclure la phrase suivante dans le document en question :

La commande consiste à concevoir une œuvre d'art public qui évoque dans sa forme artistique la mémoire des victimes de génocides, tout en exprimant l'idée de la tolérance, de la réconciliation et de l'harmonie entre les Montréalais de diverses origines ethniques. (Ville de Montréal, 1997b, p. 1).

Le mois suivant, un projet de réponse est déposé au bureau de la présidente du Cabinet du comité exécutif de la Ville de Montréal Noushig Eloyan. Dans cette lettre, Bruno Blanche, chef de la Division du soutien au développement culturel, explique que les modifications sollicitées par les représentants de la communauté arménienne se situent en dehors du protocole d'entente entre les deux institutions responsables du financement. Elles sont donc refusées pour des raisons administratives et des transformations proposées sur le calendrier de la commande. La mise en place de tels changements obligerait à reprendre tout le processus du concours depuis le début (sélection des artistes, communiqués de presse diffusés, etc.) (Ville de Montréal, 1998a).

Le même jour, à savoir, le 20 janvier 1998, l'ébauche de réponse se transforme en lettre officielle. Le document adressé à Girair Basmadjian reprend grosso modo les recommandations qui se trouvaient dans l'ébauche, et se poursuit par l'annonce de la suspension du projet de monument. La lettre se conclue par le souhait de recevoir les impressions de M. Basmadjian « dans l'espoir que le projet puisse être relancé, que ce soit sur de nouvelles bases, ou sur la base du programme déjà dévoilé » (Ville de Montréal, 1998b, p. 2).

Pourtant, dans une lettre envoyée au conseiller associé Paolo Tamburello trois jours plus tard, la Ville change de ton et propose une solution pour trancher sur la question. Il n'est donc plus question de reprendre le projet depuis le début (la troisième opération de traduction de Bruno Latour se met en marche), mais d'ajuster, en coulisse, les conditions du concours de manière à ce que la communauté arménienne laisse tomber les requêtes. La réalisation du monument pourrait donc être concrétisée une bonne fois pour toutes. La Ville espère, dans la rencontre convoquée par Noushig Eloyan entre les principales personnes impliquées dans le projet, de parvenir à un consensus. Lors de cette rencontre, la Ville affirmera bien comprendre les demandes de la communauté arménienne autour de l'évocation de la mémoire des victimes des génocides (Ville de Montréal, 1998c).

Nous convenons que les règlements du concours ne comprennent pas explicitement cette évocation. Toutefois, il serait possible de préciser aux artistes retenus pour participer au concours, lors d'une rencontre d'information que 'l'œuvre doit s'appuyer sur le caractère dramatique des événements qui sont à l'origine du monument ' et de consigner une telle orientation au compte rendu de la réunion, de telle sorte qu'elle soit prise en considération par les membres du jury lors du choix du projet gagnant. (Ville de Montréal, 1998c, p.1).

Pourtant, l'importance du détour pris par l'administration municipale risque de compromettre les objectifs initiaux du CNA. Les représentants de la communauté arménienne céderont-ils au jeu de séduction de la Ville au risque d'échouer dans leur but de légitimer leur récit de génocide en tant que fait historique établi ?

3.3.4 Redistribuer les intérêts et les buts pour s'assurer la réussite

La quatrième des opérations de traduction est envisagée par Latour comme nécessaire afin de compenser lesdits inconvénients de la troisième. Dorénavant, les constructeurs de faits doivent se débarrasser des intérêts explicites des autres acteurs afin d'augmenter leur marge de manœuvre. Pour ce faire, ils emploient cinq tactiques : déplacer les buts, inventer de nouveaux buts, inventer de nouveaux groupes sociaux, rendre le détour invisible et gagner le procès d'attribution. L'enjeu repose désormais sur la colossale tâche de brouiller la distinction entre recruteurs et recrues.

En dépit des ajustements proposés par la Ville aux représentants de la communauté arménienne afin de poursuivre la réalisation du monument, les demandes de la CNA ont bel et bien été refusées. Le monument ne représentera pas de façon figurative les événements à son origine, mais il les évoquera dans sa forme. En effet, dans la section 4.1 de la version finale du *Documents et conditions du concours pour le monument à la mémoire des victimes des génocides* (10 février 1998) nous pouvons lire :

La commande consiste à concevoir une œuvre d'art public qui évoque dans sa forme artistique l'idée de la réconciliation et de l'harmonie entre les Montréalais de diverses origines ethniques, tout en s'appuyant sur les événements dramatiques qui en sont à l'origine. (Ville de Montréal, 1998d, p. 3).

Finalement, la Ville a réussi à rendre « invisible » le détour effectué dans l'affaire. Sa décision de concevoir le monument dédié à toutes les victimes de génocide et d'oppressions dans une perspective de réconciliation semble avoir été acceptée par la communauté arménienne de manière générale. Aujourd'hui, le monument *La Réparation* appartient aussi symboliquement à toutes les communautés qui ont été, à un moment donné dans l'histoire, la cible de massacres (Arméniens, Ukrainiens, Tatars de Crimée, Juifs, Tziganes, Timorais, et ainsi de suite). De plus, il appelle à l'harmonie entre ces ethnies et les responsables de ces crimes.

3.3.5 Se rendre indispensable à l'érection du monument

Désormais, les constructeurs de faits disposent d'une stratégie qui contient les quatre précédentes. Bruno Latour (1995, [1987], p. 291) explique qu'« une traduction 'rend' toutes les autres, acquérant ainsi une sorte d'hégémonie : quels que soient vos désirs, vous voulez aussi cela ». De cette façon, le dilemme du constructeur de faits est résolu. Latour estime que les chercheurs, en passant de la première stratégie à la dernière, ont fait un pas important. Ils sont passés du rôle qui les obligeait à suivre les autres, à celui qui contraint tous les autres à les suivre.

Bien que le moment où s'effectue cette transition soit difficile à préciser, la Ville semble devenir rapidement consciente de son rôle indispensable à la matérialisation du projet. Le rôle de l'administration municipale, en tant que constructeur de faits, est d'ailleurs accepté par les protagonistes du réseau. Le CNA et le Centre communautaire arménien se retrouvent alors dans une position de dépendance extrême. S'ils veulent voir le monument érigé, ils comprennent qu'il est à leur avantage d'arrêter les pressions et les demandes de changements. Les représentants de la communauté arménienne ont compris que la seule façon de parvenir à leurs buts est d'accepter les conditions de la Ville et de maintenir le financement, soit 130 000 dollars canadiens en total. De cette façon, ils décident de ne plus prendre le risque, avec toutes leurs requêtes, de voir leur précieux projet échouer. C'est ainsi que *La Réparation*, de l'artiste Francine Larivée, est inaugurée le 4 octobre 1998 au parc Marcelin-Wilson.

D'après Bruno Latour (1995, [1987], p. 292, figure 3.3), au moment de la phase cinq de la traduction, « le plus faible est devenu le plus fort, tous les autres doivent se détourner de leurs buts pour passer par le sien ». À l'époque du débat entourant le projet du monument, l'administration publique montréalaise passe d'arbitre tiraillée entre deux communautés, la turque et l'arménienne qui exigent simultanément la validation de leurs intérêts respectifs, à constructeur de faits. Toutefois, attaquée de tous les fronts, en l'occurrence par le gouvernement fédéral, la Ville décide de regagner sa place en tant que constructeur de faits

en jouant sur l'ambiguïté. Elle dédie le monument aux victimes de tous les génocides, retire les responsables du génocide arménien de sa dédicace et mandate les artistes finalistes d'évoquer dans la forme artistique du monument l'idée de la tolérance et de la réconciliation pour plaire à un public plus large (des électeurs en puissance). « Parce que lorsqu'un camp célèbre son histoire dans l'espace public, l'autre se sent insulté, humilié, humilié, attaqué dans son 'essence', les pouvoirs politiques sont appelés pour l'arbitrage » (Bilge, 2003, p. 568). Le gouvernement municipal transforme ainsi les intérêts de la communauté arménienne en fonction des intérêts d'autres intervenants dans le dossier, mais également à l'égard des siens : entretenir de bonnes relations avec le gouvernement fédéral puis pratiquer la neutralité dans un espace public certes hétérogène.

3.4 *La Réparation* : un lieu de mémoire et d'identité

En dépit des transformations opérées sur les énoncés initiaux de la communauté arménienne montréalaise, ses membres sont satisfaits de l'œuvre *La Réparation* au moment de son inauguration. Le CNA considère l'érection du monument comme une victoire politique (Khan, 1999). Le président de cette organisation, Robert Kouyoumdjian, déclare au nom de la communauté arménienne en 1998 dans *The Gazette* que « the monument brought his people one step closer to getting the international community to formally recognize the events of 1915 » (Tzintzis, 1998, p. A3). En effet, l'érection de ce monument, malgré les détournements opérés sur le texte de la dédicace, constitue une victoire pour les Arméniens. D'ailleurs, dans le *Armenian International Magazine*, Noushig Eloyan affirme avoir joué un rôle déterminant dans la réalisation du monument : « I finally convinced Mayor Pierre Bourque, and I'm very grateful to him and my colleagues on the City Council for their courage » (Kidd, 2000).

Nous avons souvent l'impression que l'intervention de l'écriture dans l'espace public aide à décrypter aisément les intentions, mais selon Henri Lefebvre (1974) l'idée d'un espace parfaitement lisible constitue un leurre. Ce qu'il appelle une illusion de la transparence porte

à croire que dans l'espace « le cryptique se décrypte aisément, après intervention de la parole et ensuite de l'écriture » (Lefebvre, 1974, p. 37). Dans ce sens, la Ville a beau dédier en 1998 le monument aux victimes de tous les génocides et ne pas mentionner leurs responsables dans la dédicace du panneau d'interprétation, dix ans plus tard la communauté turque considère toujours que son érection constitue une véritable reconnaissance du génocide arménien par la Ville de Montréal (Arbour, 2008).

Joceline Chabot (2008, p. 313), qui se penche sur la présence de cette controverse notamment dans les journaux *La Presse* et *Le Devoir*, parvient à une conclusion importante par rapport à la vraie appartenance de monument :

Toutefois, ce détournement « officiel » de la fonction première du monument s'est relevé un demi-échec, dans la mesure où personne n'est dupe, que ce soit les membres de la communauté arménienne ou ceux de la communauté turque pour qui le monument est considéré d'abord et avant tout comme le lieu commémorant le génocide arménien.

Il n'est en effet pas innocent que, tout au long de cette histoire, les membres de la communauté turque se soient attaqués à ce qui confère la reconnaissance au génocide arménien, à savoir, sa dédicace. Dans une lettre du 20 avril 1998, le président de la Chambre et du Conseil turco-canadien pour le commerce et l'industrie, Gérard Emin Battika, demande ouvertement à la Ville quelle est la « possibilité de changer la décision prise par le comité de la Ville de Montréal au sujet de la formulation qui va à être gravée sur la plaque de commémoration » (Ville de Montréal, 1998e, p. 1). Malheureusement, les dernières demandes de la communauté turque, à savoir l'omission du terme génocide et de la mention du nombre d'Arméniens exterminés (1,5 million) de la dédicace à proximité de *La Réparation*, n'ont jamais trouvé de réponse favorable de la part de la Ville de Montréal. De plus, la communauté arménienne s'est approprié le monument à part entière comme si celui-ci n'était pas dédié au reste des victimes de génocide, ils l'ont transformé en lieu de mémoire et d'identité arménien grâce à l'utilisation dans le panneau d'interprétation du terme génocide. Ici, l'écriture devient un outil de légitimation publique et un instrument

d'appropriation. Elle confère ainsi une place (un lieu) à la communauté arménienne dans l'espace public de la Ville de Montréal. Cette insertion dans l'espace s'inscrit dans la quête de lieux de toutes les communautés ethnoculturelles. Avec l'inauguration de *La Réparation*, les membres de la communauté arménienne possèdent dès lors un monument, un lieu de mémoire et d'identité, et un récit validé dans l'espace public. Par conséquent, un fragment de Montréal leur appartient désormais.

CONCLUSION

Si aujourd'hui la dédicace gravée sur le panneau d'interprétation placé à quelques pas de *La Réparation* constitue la troisième et dernière de la commande publique de ce monument, elle a bel et bien failli faire l'objet d'une quatrième version. Le 24 octobre 1997, un article du journaliste Aaron Derfel publié dans *The Gazette* révèle que des transformations sont envisagées sur le texte prévu pour le panneau d'interprétation du monument qui sera dévoilé dans le parc Marcellin-Wilson l'année suivante. Louise Sansregret, porte-parole du maire Pierre Bourque, déclare à ce sujet : « We're definitely keeping a reference to the Armenian genocide [...]. But the figure of 1, 5 millions might be dropped » (Derfel, 1997a, p. A3). Cette révélation de la part du bras droit du Maire indique que, à un moment donné de cette commande publique, la Ville a songé à supprimer une autre des visées commémoratives de la dédicace initiale proposée par le CNA en 1994 : celle du nombre de victimes¹. Deux jours plus tard, dans le même quotidien, d'autres déclarations de Mme Sansregret contredisent carrément celles du 24 octobre. La porte-parole du Maire affirme à *The Gazette* (1997) qu'omettre le nombre de victimes arméniennes n'a jamais été envisagé par la Ville. Elle ajoute que « there's no way that this figure will come out the text » (*The Gazette*, 1997, p. A1). Pourtant, dans l'hebdomadaire montréalais *The Hour*, la journaliste Linda Gyulai (1998, p. 4) écrit trois mois après les allégations de Mme Sansregret dans un article intitulé *Monumental Indecision* : « Last October, Bourque said the plaque won't mention the number of victims, which Turkey contests as well ». Ainsi, les déclarations du Maire se veulent incompatibles avec celles de sa porte-parole du 26 octobre 1997.

Des lettres adressées à la Ville de la part des cinq compagnies québécoises² en négociations avec la Turquie semblent s'avérer à l'origine de cette nouvelle hésitation à dénombrer les

¹ Rappelons que la responsabilité du gouvernement turc de l'époque ottomane est omise de la deuxième version de cette dédicace à la fin 1995.

² Pyrox Technologies Inc. et Tecksol de Sainte-Foy, Marbarex de Saint-Laurent, Napco Housing Inc. de Sainte-Brigide et Walsh Automation Inc. de Montréal.

victimes du génocide arménien. Dans le quotidien *The Gazette* du 29 octobre 1997, le journaliste Aaron Derfel dévoile que ces compagnies québécoises ont exercé des pressions sur la Ville pour que celle-ci annule l'érection du monument ou que, du moins, elle la reporte. Le vice-président de Walsh Automation Gilbert Provost révèle que sa compagnie est à la veille d'obtenir un contrat de 20 millions de dollars afin de construire une usine en Turquie. M. Provost propose alors à l'administration municipale montréalaise la solution suivante : « If the Mayor were to put off his decision for a few months, it would do us a lot of good » (Derfel, 1997b, A3). La communauté arménienne réagit à cette demande. Derfel (1997b, p. A3) souligne que Raffi Donabedian, président du CNA, accuse ces compagnies québécoises de « putting money ahead of human rights ».

Nous avons voulu nous pencher brièvement sur les rumeurs concernant cette quatrième dédicace afin d'insister sur les hésitations et les multiples contradictions entourant la commande de *La Réparation*. Toutefois, malgré les rebondissements, les négations, et certains autres éléments qui échappent sûrement à notre entendement, la chercheuse Silma Bilge (2003, p. 564) croit fermement que le débat entourant la commande publique de ce monument connaît un aboutissement pour le moins équitable :

Les périples politiques entourant cette affaire ont concrètement laissé l'empreinte du conflit arméno-turc sur le terrain montréalais, en ce sens qu'il s'est résolu par l'attribution de terrains aux deux communautés pour qu'elles y construisent leur 'lieu de mémoire' respectif, un monument commémoratif pour les Arméniens et un jardin de tulipes pour les Turcs.

En effet, la Ville de Montréal octroie un fragment de la cité à la communauté turque, de façon à équilibrer la distribution des « territoires ». Cette attribution se veut d'ailleurs une sorte de « dédommagement » à cette communauté ainsi qu'une manière d'améliorer les relations entre celle-ci et l'administration municipale. De plus, la Turquie constitue une excellente partenaire en affaires économiques pour le Canada. En ce sens, il fallait atténuer les dégâts provoqués par une commande publique qui trouve des échos outre-mer, car à l'époque « aussi bien la communauté turque que l'État turc, par le biais de son consulat, manifestent des signes de mécontentement » (Bilge, 2003, p. 565). En ce sens, les tulipes offertes par les 7 000

Montréalais d'origine turque à la Ville en 1997 sont plantées trois ans plus tard dans le Jardin de la paix au Jardin botanique de Montréal. Aujourd'hui, le Jardin de la paix est composé de neuf murets et du même nombre de tourelles sur lesquels se déploient des motifs floraux en céramique d'Iznik³. Ces éléments architecturaux sont entourés des tulipes-cadeau, importées directement de la Turquie.

Tous les ans depuis son inauguration en mai 2000, l'endroit accueille des membres de la communauté turque à Montréal pour y célébrer la création de leur lieu d'identité. Les expressions culturelles turques (musique, danse folklorique, nourriture traditionnelle) qui s'y déploient semblent avoir effacé de la mémoire collective le contexte dans lequel ces tulipes ont été offertes à la Ville. D'ailleurs, à l'occasion du 8^e anniversaire du Jardin de la paix, le maire Gérald Tremblay, qui est un habitué de ces festivités, déclare :

Si les Montréalaises et Montréalais ont la chance de vivre dans un environnement où règnent la sécurité, l'harmonie sociale et communautaire et surtout, la paix, d'autres personnes, ailleurs dans le monde, ne peuvent malheureusement pas en dire autant (Ville de Montréal, 2008b, p. 2).

Les paroles du Maire semblent ignorer la bataille médiatique et politique dans laquelle ce Jardin de la paix germe. En effet, ce dernier se veut, en 1997, un geste de la part de la communauté turque montréalaise qui vise à contrecarrer avec des tulipes et un appel à la paix les démarches arméniennes pour l'érection d'un monument commémorant le génocide.

Par ailleurs, à l'occasion du 7^e anniversaire du Jardin de la paix, le maire Tremblay préside les célébrations aux côtés du consul général honoraire de la Turquie Gérard Emin Battika. On se rappellera que ce dernier, en 1998, en tant que président de la Chambre et du Conseil turco-canadien pour le commerce et l'industrie, avait averti l'administration municipale que les compagnies turques à Montréal déménageraient à Toronto si l'inscription dans le panneau d'interprétation à proximité de *La Réparation* n'était pas enlevée (Dumas, 1998). Dix ans

³ Céramique traditionnelle de la ville d'Iznik, en Turquie.

plus tard, M. Battika est aussi celui qui déclare qu'un lien de confiance s'est brisé entre les citoyens d'origine turque et tous les paliers de gouvernement au Canada depuis que ces derniers emploient le terme génocide (Arbour, 2008). Le consul ajoute alors que bien des négociations entre des compagnies montréalaises et turques n'ont pas abouti à cause de la reconnaissance du génocide que *La Réparation* et sa dédicace présupposent. Selon M. Battika, ce monument discrimine sa communauté⁴.

Une reconnaissance du génocide de la part de la communauté turque n'est pas envisageable pour plusieurs raisons. En effet, elle ouvrirait la porte à des demandes territoriales et des dédommagements matériels qui font partie des revendications arméniennes (Bilge, 2003). Tant que le gouvernement de la Turquie moderne ne reconnaîtra pas le génocide arménien et sa responsabilité dans les massacres de son homologue sous l'Empire ottoman, le monument *La Réparation* et sa dédicace — à l'instar des 135 monuments ailleurs dans le monde qui présupposent cette reconnaissance — constitueront une offense pour les citoyens d'origine turque.

Dans ce sens, la position officielle des membres de la communauté turque à l'endroit du monument *La Réparation* vient répondre à l'une de nos questions de départ. Nous pouvons affirmer maintenant que les rebondissements de la commande publique de ce monument n'ont pas réussi à anéantir ses visées initiales. La communauté arménienne de Montréal, en dépit des opérations de traduction d'intérêts, parvient à ses buts commémoratifs. Elle y parvient, non seulement parce que la communauté turque rejette *La Réparation*, mais parce que sa volonté de faire du monument sa propriété au niveau symbolique se concrétise. La réussite réside plutôt dans l'intention que dans la réalisation comme telle de l'œuvre.

⁴ Il apparaît étonnant que la communauté turque de Montréal ne se soit jamais attaquée au titre du monument. Les critiques se sont majoritairement adressées à la dédicace dans le panneau d'interprétation et à l'érection du monument en-soi, éléments qui, d'après les représentants turcs, discriminent leur communauté. Pourtant, le mot réparation provient du verbe réparer qui signifie « remettre en bon état (ce qui a été endommagé, ce qui s'est détérioré) » selon *Le nouveau Petit Robert* (Rey-Debove et Rey, 2009, p. 2196). En conséquence, le titre *La Réparation* constitue une reconnaissance explicite du génocide arménien, au même titre que l'érection du monument et sa dédicace, car le verbe réparer présuppose qu'une erreur, une faute, une offense, un tort ou une agression a eu lieu.

L'ensemble de notre étude permet de démontrer que les enjeux de la commande publique se démultiplient dans une ville profondément marquée par l'impact de la diversification de son immigration. Cette hétérogénéisation sous-entend la multiplication des récits, des héros, des événements, etc. : plus d'immigrants d'origines diverses correspond à plus d'éléments disparates à commémorer. Certaines œuvres ethnoculturelles témoignent de ce phénomène quoiqu'elles ne relèvent pas tout à fait de la commande publique. C'est le cas à Montréal, notamment, des monuments (très polémiques) dédiés à Giovanni Cabot (don conjoint de la communauté italienne et du gouvernement italien) et à Mihai Eminescu (cadeau du gouvernement de la Roumanie).

Dans l'enceinte de la commande publique, *La Réparation* se veut la seule œuvre ethnoculturelle controversée jusqu'à ce jour. Il s'agit en effet d'un monument qui inaugure une nouvelle catégorie d'acquisition d'œuvres ethnoculturelles, car à Montréal, ces dernières relèvent historiquement de dons. Pourtant, la commande publique d'œuvres ethnoculturelles semble prendre de l'ampleur à mesure que de nouvelles communautés s'organisent et que les plus anciennes voient leurs bornes s'élargir grâce à la diversification de l'immigration à Montréal.

Le présent travail de recherche avait comme objectif principal de parvenir à savoir si le Bureau d'art public de la Ville de Montréal réussit à concilier le besoin des communautés ethnoculturelles de créer des lieux par les biais d'œuvres commémoratives dans leur société d'accueil et son mandat de gérer l'art public à Montréal. Dans le cas de *La Réparation*, le Bureau s'en sort avec brio, et cela, en dépit de la polémique, des malentendus et des tensions. La commémoration de tous les génocides du 20^e siècle, malgré les critiques des journalistes comme Lysiane Gagnon (1998) à l'égard de la banalisation du mot génocide, constitue un aboutissement intelligent au débat déclenché par les visées commémoratives de la proposition de 1994 du CNA. Cette solution fournit, du coup, un lieu de mémoire et d'identité à plusieurs communautés interpellées par le panneau d'interprétation et l'épithète dans les parois internes du monument.

En dépit de ces quelques expériences difficiles — dons et commandes publiques y compris — le Bureau d'art public semble ajuster ses mécanismes et s'adapter à la nouvelle catégorie d'œuvres ethnoculturelles qui s'esquisse. En effet, les dernières œuvres ethnoculturelles issues de la commande publique, à savoir *L'arc* (2009) de Michel de Broin et *Daleth* (2010) de Gilles Mihalcean, le confirment. Francyne Lord (2009), commissaire à l'art public de la Ville de Montréal, estime d'ailleurs que ce sont des collaborations exemplaires et très accomplies entre les communautés chilienne et libanaise, et la Ville de Montréal. Il s'agit d'œuvres qui, en raison des valeurs universelles qu'elles commémorent, sont vouées à retenir l'intérêt d'un large public, et ce, malgré les communautés ethnoculturelles en amont et en aval des projets. Toutes les deux font appel à un langage aux bornes de l'abstraction évitant que la métropole devienne une forêt de bustes (Lord, 2008). Elles misent en fait sur l'assemblage de signes à décoder, plutôt que sur des éléments explicites représentant une ethnie en particulier, un événement ou un personnage.

L'œuvre *Daleth* de Gilles Mihalcean s'inspire de symboles de l'identité libanaise, dont l'alphabet phénicien. Pourtant, plus que représentative d'une ethnie, cette œuvre cherche à souligner des qualités humaines, telles que l'audace et le sens de la liberté de la communauté libanaise. Ces valeurs universelles permettent à d'autres communautés de s'y reconnaître. L'œuvre de Michel de Broin, *L'arc*, se veut un hommage au président chilien Salvador Allende, même si elle ne reproduit pas pour autant son effigie. Le corps de cette œuvre représente plutôt le tronc d'un arbre qui se plie pour décrire un arc (de triomphe). *L'arc* insiste en fait sur les valeurs pluralistes qui ont guidé l'action de l'ancien président chilien (Bourgault-Côté, 2009). Ainsi, au lieu de commémorer individuellement les communautés ethnoculturelles dans l'espace public, ces œuvres se sont développées autour de thématiques plus globales. Ce type d'œuvre pourrait éventuellement rassembler les individus au-delà de leur appartenance sociale, raciale, religieuse et culturelle. Elles témoignent d'une traduction d'intérêts qui semble dorénavant s'immiscer dans la pratique du Bureau d'art public de la Ville de Montréal.

Alors qu'une nouvelle catégorie d'acquisition d'œuvres ethnoculturelles s'esquisse au sein du Bureau d'art public sous la forme de commande publique, nous proposons quelques pistes de réflexion. La commande publique prenant en compte la diversité ethnoculturelle d'une ville risque de se retrouver coincée dans un carrefour de tournures imprévisibles. Certaines villes québécoises proposent déjà des stratégies pour mieux réussir l'intégration désirée des œuvres ethnoculturelles. Par exemple, le parc de l'Amérique latine à Québec inauguré en 1995 propose une belle solution qui vise à équilibrer la fragmentation visuelle de nos villes ainsi qu'à créer des zones où la diversité ethnoculturelle peut pleinement s'exprimer. De la sorte, le gouvernement de la capitale de Québec a décidé de rassembler les œuvres ethnoculturelles d'origine latino-américaine dans un même endroit. Le parc accueille plusieurs dons, tels qu'une statue équestre de Simón Bolívar (Venezuela), un buste du philosophe et écrivain Juan Montalvo (Équateur), un buste du général José Gervasio Artigas (Uruguay), la statue équestre du héros Bernardo O'Higgins (Chili) et le buste de l'écrivain et héros national José Martí (Cuba). Dans les prochains mois, un buste de la révolutionnaire bolivienne Juana Azurduy de Padilla sera installé dans le parc, ce qui viendra augmenter la collection d'art public latino-américain de la ville de Québec. La qualité « en développement » de ce parc permet de le penser comme un dialogue à continuer, plutôt qu'un constat historique. Pourtant, il comportera nécessairement toujours des omissions, car il serait impossible d'y représenter chacun des héros de l'Amérique latine, d'où l'urgence de développer des œuvres à thématiques plus générales. Bien que les œuvres dans le parc de l'Amérique latine ne relèvent pas tout à fait de la commande publique, l'exemple reste valable et constitue une option à considérer.

En conclusion, il paraît impossible de penser la commande publique d'œuvres ethnoculturelles comme une modalité avec des règles rigides et préétablies. L'histoire dans le contexte d'une ville comme Montréal doit constamment être réécrite avec les mouvements de population et les transformations urbaines. La commande publique dans ce contexte est et sera, en conséquence, également appelée à se réajuster continuellement, chaque commande ethnoculturelle étant unique.

APPENDICE A

LISTE 090803.
ŒUVRES RÉALISÉES DANS LE CADRE DE
LA POLITIQUE D'INTÉGRATION DES ARTS
DANS LA RÉGION ADMINISTRATIVE DE MONTRÉAL
ENTRE 1969 ET 2008
(VILLE DE MONTRÉAL EXCLUSIVEMENT)



Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-001	1969	Sûreté du Québec - Édifice Wilfrid-Derome		Rivard, Suzanne	OUI	peinture	murale	Non titré
IA-06-003	1970	Tribunal de la jeunesse		Théberge, Claude	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-004	1970	Sûreté du Québec - Poste autoroutier de Montréal		Wolfe, Robert	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-005	1973	Transports Québec - Centre de services de Montréal		Cornellier, Pierre	OUI	peinture	murale	Non titré
IA-06-006	1973	Palais de justice		Daudelin, Charles	NON	sculpture	sculpture modulaire	Allegrocube
IA-06-007	1974	Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec		Merola, Mario	NON	aménagement	paroi	Rivières
IA-06-008	1974	Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec		Sauvé, Paulette-Marie	OUI	fibre/papier-matière	tapisserie	feu doux
IA-06-002	1975	Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec		Théberge, Claude	OUI	sculpture	relief	Zinc
IA-06-009	1975	Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec		Lisée, Jacques	OUI	sculpture	relief	La Taverne
IA-06-014	1980	Centre d'hébergement Dorion		Daudelin, Éric	OUI	photographie	photo-montage	Consoles
IA-06-020	1980	Pavillon Alfred-Desrochers		Léger, Francine	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-024	1980	Centre d'hébergement Champlain Villaray		Piché, Reynald	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-016	1981	Centre d'hébergement des Quatre-Temps		Fortier, Ivanhoé	OUI	sculpture	sculpture	Non titré
IA-06-033	1981	Centre d'hébergement Légaré		Bruneau, Kittie	OUI	sculpture	relief	Non titré
IA-06-041	1981	Maison de la culture Marie-Uguy		Hébert, Jacques	OUI	sculpture	relief	Non titré
IA-06-051	1981	Centre d'hébergement François Séguenot		Savoie, Maurice	OUI	aménagement	paroi	Non titré

Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-063	1981	Centre d'hébergement de Lasalle		Clément, Serge	OUI	photographie	photographie	Non titré
IA-06-070	1981	Centre d'hébergement Réal-Morel		Goulet, Michel	OUI	aménagement	fontaine	Tables d'harmonie
IA-06-018	1982	Revenu Québec	Centre administratif	Huet, Jacques	OUI	aménagement	paroi	Réveil de la conscience par la solitude
IA-06-028	1982	Centre d'hébergement Nazaire-Piché		Beaudet, Mario	NON	sculpture	sculpture	L'envol
IA-06-029	1982	CLSC de Rivière-des-Prairies		Beaudet, Mario	OUI	sculpture	relief	Non titré
IA-06-030	1982	Centre d'accueil Dante		Boisvert, Gilles	OUI	sculpture	relief	Non titré
IA-06-035	1982	Centre d'hébergement Armand-Lavergne		Daudelin, Eric	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-036	1982	Centre d'hébergement Ernest-Routhier		Fortier, Michel	OUI	peinture	peinture	Sans titre
IA-06-037	1982	Centre d'hébergement Yvon-Brunet		Goulet, Michel	OUI	aménagement	paroi	Portes menteuses
IA-06-039	1982	Centre d'hébergement Ernest-Routhier		Grenon, Carol	OUI	peinture	peinture	Non titré
IA-06-042	1982	Centre d'hébergement Nazaire-Piché		Legault-Lachance, Louise	OUI	peinture	peinture	Non titré
IA-06-043	1982	Centre d'hébergement Armand-Lavergne		Lemieux, Lisette	OUI	aménagement	cloison	Serenitude
IA-06-045	1982	Centre d'hébergement Yvon-Brunet		Osterrath, Pierre	OUI	aménagement	verrière	Non titré
IA-06-046	1982	Bibliothèque municipale de Saint-Raphaël		Rittenhouse, Trixi	OUI	fibre/papier-matière	banderole	Non titré

Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-048	1982	Centre d'hébergement Nazaire-Piché		Roux, Louise	OUI	fibre/papier-matière	tapisserie	Non tiré
IA-06-049	1982	Centre d'hébergement Yvon-Brunet		Ruba, Guerino	NON	sculpture	sculpture	Le groupe
IA-06-052	1982	Centre d'hébergement Judith-Jasmin		Simard-Laflamme, Carole	OUI	fibre/papier-matière	tapisserie	Vibrations
IA-06-053	1982	Centre d'hébergement Légaré		Thibodeau, Jean-Claude	OUI	indéfinie	indéfini	Non tiré
IA-06-054	1982	Centre d'hébergement Paul-Lizotte		V. Giesbrecht, Harvey	OUI	aménagement	verrière	Verrière
IA-06-055	1982	CLSC du Plateau Mont-Royal		Vazan, William	OUI	photographie	photographie	Non tiré
IA-06-059	1982	Centre d'hébergement Réal-Morel		Arsenault, Suzanne	OUI	sculpture	relief	Non tiré
IA-06-061	1982	Bibliothèque Le Patro Le Prévost		Charland-Favretti, Lyse	OUI	aménagement	verrière	Non tiré
IA-06-062	1982	Centre d'hébergement Paul-Gouin		Charland-Favretti, Lyse	OUI	sculpture	boîte lumineuse	Non tiré
IA-06-068	1982	Centre d'hébergement Denis-Benjamin-Viger		Giard, Monique	OUI	sculpture	mosaïque	Non tiré
IA-06-069	1982	Centre d'hébergement Marie-Rollet		Gosselin, Louis	OUI	indéfinie	indéfini	Dans le disque solaire
IA-06-074	1982	Centre d'hébergement Paul-Gouin		Nadeau, Marc-Antoine	OUI	peinture	peinture	L'oeuvre (?)
IA-06-077	1982	Centre d'hébergement Denis-Benjamin-Viger		Reusch, Astri	OUI	aménagement	vitrail	Non tiré
IA-06-011	1983	Palais des congrès		Beaudin, Denise	OUI	fibre/papier-matière	tapisserie	L'écharpe d'Iris
IA-06-013	1983	Palais des congrès		Daudelin, Charles	NON	aménagement	fontaine	Éolienne V

Noméro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-015	1983	Palais des congrès		Dorais, Huguette	OUI	fibre/papier- matière	tapisserie	Non titré
IA-06-021	1983	Palais des congrès		Mongeau, André	NON	sculpture	sculpture lumineuse	Horloge solaire
IA-06-023	1983	Palais des congrès		Philippon, Denise	OUI	fibre/papier- matière	tapisserie	Lophophore
IA-06-026	1983	Palais des congrès		Soucy, Yvon	OUI	sculpture	sculpture suspendue	Les attrapes du système
IA-06-031	1983	Centre d'hébergement Armand- Lavergne		Legros, Jean-Pierre	OUI	sculpture	relief	Non titré
IA-06-032	1983	Palais des congrès		Legros, Jean-Pierre	OUI	sculpture	relief	Portes-fortesses
IA-06-034	1983	Centre d'hébergement Armand- Lavergne		Covit, Linda	OUI	sculpture	sculpture environnemental	Fluorescence / Oratoire
IA-06-038	1983	Office Québécois de la langue française		Granche, Pierre	OUI	installation	installation sculpturale	Assertion / Mémoire / Insertion
IA-06-040	1983	Palais des congrès		Guérin, Gabriel	OUI	fibre/papier- matière	tapisserie	Plein de tendresse, plein de tristesse
IA-06-044	1983	Centre d'hébergement Armand- Lavergne		Livernois, Paul	OUI	peinture	peinture-relief	La fête est en ville
IA-06-047	1983	Centre d'hébergement Armand- Lavergne		Rittenhouse, Trixi	OUI	fibre/papier- matière	patchwork	Non titré
IA-06-050	1983	CLSC de Rivière-des-Prairies		Sarrazin, Claire	OUI	peinture	peinture	Non titré
IA-06-056	1983	Palais des congrès		Zeldakova, Olga	NON	aménagement	horloge	Non titré
IA-06-057	1983	CLSC Saint-Louis-du-Parc		Allard, Pierre	OUI	installation	installation picturale	Non titré
IA-06-058	1983	Hôpital Fleury		Alley, Edmund	OUI	estampe	estampe	Non titré



Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-060	1983	Centre d'hébergement de Lasalle		Beaudet, Mario	NON	sculpture	sculpture	Entracte
IA-06-064	1983	Centre d'hébergement Louis-Riel		Dubuc, Marcel	OUI	sculpture	sculpture	La branche de vie
IA-06-065	1983	Centre d'hébergement Denis-Benjamin-Viger		Esar, Joan	NON	sculpture	sculpture	Non titré
IA-06-067	1983	Centre d'hébergement Louis-Riel		Froment, Yvette	OUI	peinture	peinture	À l'école de la nature; Maison Saint-Gabriel; Eaux vives; La tournée; En remontant le fleuve; Au coeur de l'érablière; Images de mon pays; À l'affût des oies sauvages
IA-06-071	1983	Hôpital de Lasalle		Hébert, Pierre (Silva)	OUI	photographie	photographie	Murales Photographiques
IA-06-073	1983	Institut canadien-polonais du bien-être		Lemieux, Lisette	OUI	aménagement	cloison	Sédimentations
IA-06-075	1983	Centre d'hébergement Robert-Cliche		Perreault, Pierre	OUI	photographie	photographie	Non titré
IA-06-076	1983	Bibliothèque de Côte-des-Neiges		Reusch, Astri	OUI	installation	installation sculpturale	Non titré
IA-06-078	1983	Centre d'hébergement Marie-Rollet		Ruba, Guerino	NON	sculpture	sculpture	Non titré
IA-06-080	1983	Centre d'hébergement Éloria-Lepage		Boisvert, Gilles	OUI	sculpture	relief	Non titré



Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-086	1983	Bibliothèque Notre-Dame-de-Grâce		Rochette, Sylvie	NON	aménagement	portail	Non titré
IA-06-010	1984	Palais des congrès		Beauchemin, Micheline	OUI	sculpture	sculpture spatiale	Nuage du soleil
IA-06-012	1984	Palais des congrès		Dallegret, François	NON	indéfinie	indéfini	Le Strobique
IA-06-017	1984	Palais des congrès		Grenon, Carol	OUI	sculpture	relief	Non titré
IA-06-019	1984	Palais des congrès		Laporte, Lucie	OUI	sculpture	relief	Non titré
IA-06-019	1984	Palais des congrès		Maril, Joseph	OUI	sculpture	relief	Non titré
IA-06-022	1984	Palais des congrès		Panneton, Louise	OUI	sculpture	sculpture	Aurore boréale
IA-06-027	1984	Palais des congrès		Vaillancourt, Armand	OUI	aménagement	porte	Non titré
IA-06-066	1984	Centre d'hébergement des Seigneurs		Ferron, Marcelle	OUI	aménagement	verrière	Non titré
IA-06-072	1984	Maison de la culture Mont-Royal		Lemieux, Lisette	OUI	aménagement	écran	Sans titre
IA-06-079	1984	Centre d'hébergement des Seigneurs		Savoie, Robert	OUI	peinture	peinture	Non titré
IA-06-081	1984	Bibliothèque de Saint-Léonard		Goulet, Michel	NON	sculpture	sculpture environnementale	Trait d'union
IA-06-082	1984	Bibliothèque de l'Octogone		Lamarche, Claude	NON	sculpture	sculpture	signal
IA-06-083	1984	Bibliothèque Notre-Dame-de-Grâce		Léveillé, Solange	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-087	1984	Centre d'hébergement du Centre-Ville de Montréal		Trudeau, Yves	OUI	aménagement	plafond	Vers la lumière
IA-06-094	1984	Pavillon Côte-des-Neiges		Huet, Jacques	OUI	aménagement	cloison	Le huitième jour
IA-06-095	1984	Bibliothèque Jean-Corbeil		Lemieux, Lisette	OUI	sculpture	sculpture	Chapiteau

Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-096	1984	École primaire de l'Île-des-Sœurs		Montpetit, Guy	NON	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-088	1985	CLSC de Saint-Henri		Widery, Catherine	OUI	sculpture	applique murale	Non titré
IA-06-089	1985	Corporation d'hébergement du Québec		Alleyn, Edmund	OUI	photographie	photographie	Non titré
IA-06-090	1985	Corporation d'hébergement du Québec		Beaudet, Mario	OUI	aménagement	porte	Rosace et trompe l'œil
IA-06-091	1985	Hôpital neurologique de Montréal		Charland-Favretti, Lyse	OUI	aménagement	verrière	Non titré
IA-06-092	1985	Hôpital neurologique de Montréal		Covit, Linda	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-093	1985	Corporation d'hébergement du Québec		Guimont, Sylvie	OUI	peinture	peinture	Un tableau- 4 panneaux - 2 ascenseurs
IA-06-101	1985	CA Lionel-Groulx		Tremblay-Gillon, Michèle	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-111	1985	Parc Labelle		Valade, Dominique	NON	sculpture	sculpture	L'Argoulet
IA-06-098	1986	CLSC des Faubourgs		Morosoli, Joëlle	OUI	sculpture	sculpture cinétique	Mer à l'envers
IA-06-099	1986	CLSC des Faubourgs		Savaria, Catherine	OUI	aménagement	verrière	l'enfant dans la fleur; la grenouille et ses oeufs; noyau et son amande; le cocon
IA-06-102	1986	Centre d'hébergement Auclair		Beauvais, Francine	OUI	installation	installation sculpturale	Non titré



Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-103	1986	Cégep Vanier		Charland-Favretti, Lyse	OUI	aménagement	verrière	
IA-06-104	1986	Institut de cardiologie de Montréal		Charland-Favretti, Lyse	OUI	installation	installation sculpturale	Non titré
IA-06-105	1986	CLSC de Pierrefonds		Courmoyer, Yvette	OUI	fibre/papier- matière	banderole	Non titré
IA-06-107	1986	Institut de cardiologie de Montréal		Fauteux Langlois, Ghislainne	OUI	sculpture	relief	Ressac
IA-06-110	1986	Bibliothèque de la Petite-Patrie		Lapointe, Michèle	OUI	aménagement	écran	Le théâtre de papier
IA-06-113	1986	Librairie Les Publications du Québec	Complexe Desjardins	Beaudet, Mario	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-114	1986	CA Lionel-Groulx		Boisvert, Gilles	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-115	1986	Cégep Vanier		Boisvert, Gilles	OUI	peinture	peinture-relief	Non titré
IA-06-116	1986	Centre jeunesse de Montréal	Site Rose- Virginie Pelletier	Brière, Marie- France	NON	sculpture	sculpture	Non titré
IA-06-117	1986	Société de l'assurance automobile du Québec		Covit, Linda	OUI	indéfinie	indéfini	Éclat lumineux
IA-06-119	1986	Cégep Vanier		Deschênes, Robert	OUI	peinture	peinture	Non titré
IA-06-120	1986	Cégep Vanier		Desgagnés, Geneviève	OUI	peinture	murale	Non titré
IA-06-121	1986	Maison de la culture Frontenac		Fiorucci, Vittorio	OUI	installation	installation sculpturale	Non titré
IA-06-122	1986	Centre des arts contemporains		Fournelle, André	NON	sculpture	sculpture	Non titré
IA-06-123	1986	École primaire Jonathan Wilson		Gnass, Peter	NON	sculpture	sculpture	Nature-Culture
IA-06-124	1986	Cégep Vanier		Kiopini, Christian	OUI	peinture	peinture-relief	Scène no. 41



Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-128	1986	Centre jeunesse de Montréal	Bureau Nord	Tremblay-Gillon, Michèle	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-129	1986	École primaire Marc-Aurèle- Fortin		Vaillancourt, Armand	NON	aménagement	cloîture	Non titré
IA-06-100	1987	Station de métro Square Victoria		Savoie, Robert	OUI	sculpture	relief	Kawari Kabuto
IA-06-118	1987	Édifice Bon-Pasteur	Chapelle historique du Bon-Pasteur	Demidoff-Séguin, Tatiana	OUI	sculpture	assemblage	Mémoire
IA-06-125	1987	Centre Jean-Marie-Gauvreau (Sodemont, Mac)		Lamarche, Claude	NON	sculpture	sculpture	Temps d'heures
IA-06-126	1987	Centre des métiers du verre du Québec		Marcil, Joseph	NON	sculpture	relief	Non titré
IA-06-130	1987	Hôpital de Verdun		Widgery, Catherine	OUI	indéfinie	indéfini	Sans titre
IA-06-133	1987	Monument commémoratif 75e anniversaire		Dyens, Georges	NON	installation	installation sculpturale	Hommage aux forces vitales du Québec
IA-06-137	1987	Université Concordia	Campus Loyola - Bibliothèque Vanier	Houdé, François	OUI	aménagement	paroi	Série Ming
IA-06-140	1987	Monument à Marguerite Bourgeois		Lasalle, Jules	NON	aménagement	fontaine	Monument à Marguerite Bourgeois
IA-06-143	1987	École secondaire Jean-Grou		Vazan, William	NON	sculpture	sculpture	Non titré
IA-06-106	1988	Centre d'hébergement Pierre- Joseph-Triest		Daudelin, Charles	NON	installation	installation sculpturale	Envol virtuel
IA-06-127	1988	Université de Montréal	Pavillon Samuel- Bronfman	Noël, Jean	OUI	sculpture	sculpture suspendue	Mais où vont donc toutes ces émotions

Número	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-134	1988	École primaire Marc-Aurèle-Fortin		Ferron, Marcelle	OUI	indéfinie	indéfini	(peut-être) Les ballons
IA-06-138	1988	Maison de la culture Mercier		Houde, François	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-145	1988	École secondaire Sainte-Germaine-Cousin		Deschênes, Robert	OUI	peinture	peinture-relief	un éléphant ça trompe énormément
IA-06-149	1988	Centre de réadaptation Lucie-Bruneau		Lemieux, Lisette	OUI	indéfinie	indéfini	Claire-voie
IA-06-139	1989	Maison de la culture Mercier		Lamarche-2/NPC, Claude	NON	installation	installation sculpturale	Anamorphose d'une fenêtre
IA-06-144	1989	Université du Québec à Montréal	Pavillon des Sciences de la Gestion	Ayot, Pierre	OUI	techniques mixtes	assemblage	Permis de restauration
IA-06-146	1989	École Polytechnique de Montréal		Foumelle, André	OUI	sculpture	sculpture lumineuse	Trajectoire
IA-06-147	1989	Cirque du Soleil	Division générale des Amériques	Grégoire, Paul	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-148	1989	École Polytechnique de Montréal		Ishayek, Ilana	OUI	peinture	peinture-relief	Reboot
IA-06-151	1989	Cirque Éloize		Purdy, Richard	OUI	installation	installation sculpturale	L'inversion du monde
IA-06-153	1989	Centre d'hébergement Bruchési		Wolfe, Robert	OUI	peinture	peinture	Les quatre temps de la journée
IA-06-155	1989	Théâtre La Licorne		Boisvert, Gilles	NON	sculpture	relief	Non titré
IA-06-157	1989	Maison du Conseil des arts (CUM)		Dallegret, François	NON	sculpture	sculpture signalétique	Interface
IA-06-166	1989	Centre d'hébergement St-Vincent-Marie		Mongrain, Claude	NON	aménagement	fontaine	Non titré



Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-171	1989	L'Agora de la danse		Desagnés, Geneviève	NON	installation	installation	Plié, déagagé, développé, déboulé, brise-volé, équilibré et porté
IA-06-085	1990	Bibliothèque intermunicipale de Pierrefonds		Morosoli, Joëlle	NON	sculpture	sculpture cinétique	Courbes et vent
IA-06-162	1990	Centre d'hébergement de Saint- Laurent		Goulet, Michel	NON	sculpture	sculpture	Les lieux communs
IA-06-165	1990	Centre de production du Cirque du Soleil		Leclair, Michel	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-170	1990	Théâtre du Rideau-vert		Couvreur, Daniel	OUI	sculpture	sculpture	Paravent
IA-06-131	1991	Centre canadien d'architecture		Charmey, Melvin	NON	aménagement	aménagement paysager	Le jardin du Centre Canadien d'Architecture
IA-06-152	1991	Université du Québec à Montréal	Pavillon des Sciences de la Gestion	Saint-Pierre, Marcel	OUI	peinture	peinture- sculpture	Falling out of the blue
IA-06-154	1991	Hôpital général juif Sir Mortimer B. Davis		Ayot, Pierre	OUI	sculpture	sculpture reprographique	Double trompe l'oeil
IA-06-159	1991	Musée des Beaux-Arts		Goodwin, Betty	OUI	installation	installation sculpturale	Tryptique
IA-06-164	1991	Hôpital général juif Sir Mortimer B. Davis		Krausz, Peter	OUI	aménagement	paroi	Sites
IA-06-172	1991	Bibliothèque municipale de Saint-Pierre		Farley, Denis	OUI	photographie	photographie	Non titré
IA-06-174	1991	Théâtre d'Aujourd'hui		Goulet, Michel	NON	sculpture	sculpture	Les enjeux
IA-06-178	1991	Musée des Beaux-Arts		Pellertin, Guy	OUI	sculpture	applique murale	L'assemblée

Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-180	1991	Cégep du Vieux-Montréal		Saucier, Robert	OUI	installation	installation sculpturale	Manoeuvres à l'estime
IA-06-108	1992	Musée d'art contemporain de Montréal		Granche, Pierre	NON	installation	installation sculpturale	Comme si le temps... de la rue
IA-06-132	1992	Université du Québec à Montréal	Pavillon Thérèse-Casgrain	Dutkewych, Andrew	NON	aménagement	fontaine	Autour et de très près
IA-06-150	1992	Université du Québec à Montréal	Pavillon Athanase-David	Lemieux, Lisette	OUI	aménagement	verrière	Spektroskop
IA-06-163	1992	Université Concordia	Pavillon J.W. McDonnell - Webster library	Bernard, Denis	OUI	installation	installation	Sans titre
IA-06-163	1992	Université Concordia	Pavillon J.W. McDonnell - Webster library	Saharuni, Randy	OUI	installation	installation	Sans titre
IA-06-163	1992	Université Concordia	Pavillon J.W. McDonnell - Webster library	Bellavance, Guy	OUI	installation	installation	Sans titre
IA-06-163	1992	Université Concordia	Pavillon J.W. McDonnell - Webster library	Paielement, Alain	OUI	installation	installation	Sans titre
IA-06-163	1992	Université Concordia	Pavillon J.W. McDonnell - Webster library	Goulet, Rose-Marie	OUI	installation	installation	Sans titre
IA-06-169	1992	Centre d'hébergement Notre-Dame-de-la-Merci		Bettinger, Claude	OUI	aménagement	verrière	Hommage à Olivier Asselin

Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-176	1992	Centre d'hébergement du Manoir de l'Âge-d'or		Guimont, Sylvie	OUI	peinture	peinture- sculpture	Mythes et enchantelements
IA-06-177	1992	ST.Anthony School		Lauzon, Réal	OUI	sculpture	relief	Calendrier liturgique
IA-06-179	1992	Hôpital de Lachine		Purdy, Richard	OUI	peinture	peinture	Progeria longaevus
IA-06-182	1992	Société de la Place des Arts		Bettinger, Claude	NON	aménagement	puits de lumière	L'artiste est celui qui fait voir l'autre côté des choses
IA-06-183	1992	Maison des écrivains		Blain, Dominique	OUI	photographie	photographie	Non titré
IA-06-184	1992	Musée Juste Pour Rire		Brière, Marie- France	OUI	aménagement	pavement	Laissez-moi travailler je me décompose (A. Breton)
IA-06-185	1992	Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal		Dutkevych, Andrew	NON	sculpture	sculpture	Entre nous
IA-06-187	1992	Musée McCord		Granche, Pierre	NON	sculpture	sculpture	Totem Urbain/Histoire en dentelle
IA-06-188	1992	Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal		Krausz, Peter	OUI	aménagement	porte	Les voies du temps
IA-06-190	1992	Centre de recherche Fernand Séguin de l'Hôpital Louis-H. LaFontaine		Morosoli, Joëlle	OUI	sculpture	sculpture cinétique	Trajectoire (s)
IA-06-191	1992	Musée McCord		Nalukturuk, Jessapie	NON	sculpture	inukshuk	Inukshuk
IA-06-192	1992	Université du Québec à Montréal	Société du Centre Pierre- Péladeau	Purdy, Richard	NON	aménagement	paroi	Intermezzo



Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-196	1992	Centre d'hébergement de Lachine		Charland-Favretti, Lyse	OUI	aménagement	vitrail	Non titré
IA-06-199	1992	École Notre-Dame-de-Lourdes		Dionne, Violette	OUI	sculpture	relief	Non titré
IA-06-204	1992	École Saint-Jean-de-Brébeuf		Jean, Jocelyn	OUI	aménagement	pavement	L'esprit et le corps
IA-06-207	1992	CLSC d'Ahautisic		Lapointe, Michèle	OUI	aménagement	verrière	La remontée
IA-06-209	1992	Société du Centre Pierre-Péladeau		Lemieux, Lisette	OUI	aménagement	verrière	Transcription 92
IA-06-214	1992	École Sainte-Geneviève (Ouest)		Pilon, Laurent	NON	sculpture	relief	Spécimens
IA-06-218	1992	Édifice Wilfrid-Derome		Saucier, Robert	NON	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-222	1992	École primaire de l'Île-des-Sœurs		Widery, Catherine	NON	aménagement	aménagement paysager	Whispers at the edge
IA-06-302	1992	École primaire Murielle-Dumont		Boulangier, Michel	OUI	indéfinie	indéfini	Aménagement des vides laissés sous les ponts de la
IA-06-168	1993	Hôpital Santa Cabrini		Bettinger, Claude	OUI	aménagement	verrière	Italiani di Montreal
IA-06-186	1993	Université du Québec à Montréal	Pavillon N (Éducation)	Goulet, Michel	NON	sculpture	sculpture	Les mille lieux
IA-06-193	1993	Centre sportif de La Salle	Centre d'activité physique du Cégep André-Laurendeau	Beresovsky, Liliana	NON	sculpture	sculpture	Jeux
IA-06-195	1993	Monument National		Cantin, Jean-François	OUI	installation	installation lumineuse	Non titré
IA-06-200	1993	École primaire Jonathan Wilson		Farley, Denis	OUI	sculpture	sculpture	Entre ciel et terre
IA-06-202	1993	Hôpital Royal-Victoria		Ishayek, Ilana	OUI	sculpture	relief	Passage



Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-203	1993	Monument National		Jarnuszkiewicz, Jacek	OUI	sculpture	relief	Présence historique
IA-06-208	1993	Hôpital Royal-Victoria		Lemieux, Lisette	OUI	aménagement	verrière	Ondes; Miroirs
IA-06-210	1993	École Henri-Beaulieu		Morin, Jean-Pierre	NON	sculpture	sculpture	Voir le monde
IA-06-211	1993	CHSLD Juif de Montréal	Centre d'accueil Kasner	Noël, Jean	OUI	sculpture	sculpture	
IA-06-213	1993	École Saint-Jean-Baptiste-de-la-Salle		Pagé, Andrée	NON	sculpture	sculpture	La samare de septembre
IA-06-216	1993	Télé-Québec		Purdy, Richard	OUI	installation	installation	Expériences de voyage
IA-06-219	1993	École des métiers de la construction de Montréal		Saucier, Robert	OUI	installation	installation sculpturale	Non titré
IA-06-220	1993	École Saint-Pascal-Baylon		Saucier, Robert	OUI	installation	installation murale	Non titré
IA-06-224	1993	École primaire Saint-Nom-de-Jésus		Ainsley, Christiane	OUI	peinture		Tina, si tu saute comme ça, tu vas tomber
IA-06-225	1993	Hôpital Notre-Dame du CHUM		Allouche, Jocelyne	NON	aménagement	fontaine	Les tables de jours I
IA-06-227	1993	Casino de Montréal		Beauchemin, Micheline	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-231	1993	Hôpital général de Montréal		Farley, Denis	OUI	installation	installation photographique	Plaines californiennes
IA-06-237	1993	Casino de Montréal		Lemoine, Serge	OUI	peinture	murale	L'art est un jeu
IA-06-238	1993	Casino de Montréal		Mathieu, Marie-Christiane	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-246	1993	CLSC de La Petite Patrie		Vincent, François	OUI	peinture	peinture	Le souffle chaud du silence



Número	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-198	1994	CHSLD Juif de Montréal	Centre d'accueil Kasner	Deschênes, Richard	OUI	peinture	peinture	Non titré
IA-06-201	1994	CHU Sainte-Justine		Ferron, Marcelle	OUI	aménagement	verrière	Soleil de nuit
IA-06-212	1994	Hôpital de Lasalle		Pagé, Andrée	NON	sculpture	sculpture	L'esprit de vie
IA-06-217	1994	Hôpital de Lasalle		Readman, Sylvie	OUI	photographie	photographie	Non titré
IA-06-221	1994	École Victor-Doré		Saucier, Robert	NON	aménagement	clôture	Les chats de Muybridge au royaume de Bastet
IA-06-226	1994	Hôpital Jean-Talon		April, Raymonde	OUI	photographie	photographie	La fortune
IA-06-232	1994	École Simone-Desjardins	Pavillon Gouin	Gougeon, Diane	NON	sculpture	relief	La tour de babel
IA-06-234	1994	École Simone-Desjardins	Pavillon Perras	Larivée, Francine	NON	sculpture	sculpture tubulaire	Non titré
IA-06-235	1994	Hydro-Québec - Centre administratif de Vaudreuil		Larivée, Francine	NON	aménagement	aménagement paysager	Une pause à la rencontre des courants
IA-06-240	1994	Collège Ahuntsic		Purdy, Richard	OUI	sculpture	relief	ABCDEFGHIJKLM NOPQRSTUVWXYZ. ..
IA-06-241	1994	Université de Montréal	Pavillon des sciences mathématiques et informatiques	Purdy, Richard	NON	sculpture	sculpture	Les Jardins des Hespérides
IA-06-243	1994	Hôpital Jean-Talon		Robert, Louise	OUI	peinture	collage	
IA-06-252	1994	Hôpital du Sacré-Cœur de Montréal		Goulet, Michel	NON	installation	installation sculpturale	Les états affectifs
IA-06-253	1994	Centre de réadaptation Domrémy de Montréal		Goulet, Michel	OUI	indéfinie	indéfini	Échos des temps et des lieux



Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-256	1994	Hôpital Notre-Dame du CHUM		Ishayek, Ilana	OUI	sculpture	relief	Non titré
IA-06-205	1995	Hôpital Maisonneuve-Rosemont	Pavillon Rachel-Tourigny	Krausz, Peter	OUI	techniques mixtes	assemblage	LES SAISONS
IA-06-206	1995	Bibliothèque municipale de Saint-Raphaël		Lapointe, Michèle	NON	aménagement	cadran solaire	Et pourtant elle tourne
IA-06-215	1995	Université du Québec à Montréal	Pavillon de chimie et de biochimie	Pilon, Laurent	OUI	sculpture	sculpture	Proue d'ambre et de jade
IA-06-228	1995	Hôpital Fleury		Bouchard, Sylvie	OUI	peinture	peinture	QUEBECITRON
IA-06-229	1995	Siège social de la FTQ		Bourgault, Pierre	NON	sculpture	sculpture	Le Héros des Poussières d'étoiles
IA-06-230	1995	Hôpital Fleury		Charest, Ghislaine	OUI	aménagement	verrière	La transparence du temps
IA-06-233	1995	Centre d'hébergement du Manoir de-Verdun		Jamuzkiewicz, Jacek	NON	sculpture	sculpture	Le parc des songes
IA-06-236	1995	Université du Québec à Montréal	Pavillon de design	Leclerc, Pierre E.	NON	aménagement	paroi	L'oeuvre ouverte
IA-06-239	1995	Hôpital Maisonneuve-Rosemont	Pavillon de radio-oncologie	Pilon, Laurent	OUI	indéfini	indéfini	24 heures
IA-06-242	1995	Hôpital Notre-Dame du CHUM		Readman, Sylvie	OUI	photographie	photographie	Non titré
IA-06-244	1995	Centre d'hébergement Champlain		Vachon, Suzan	OUI	installation	installation sculpturale	Permanence du cycle : quatre saisons
IA-06-249	1995	Théâtre Espace Go		Claus, Barbara	OUI	photographie	boîte lumineuse	silence des yeux
IA-06-251	1995	Cégep Bois-de-Boulogne		Fourmier, Pierre	NON	sculpture	sculpture	Non titré

Número	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-257	1995	Cégep Marie-Victorin	Pavillon Champagnat	Larivée, Francine	NON	aménagement	aménagement paysager	Non titré
IA-06-258	1995	Usine C		Purdy, Richard	NON	sculpture	sculpture lumineuse	Deus ex machina
IA-06-263	1995	Université McGill	Pavillon de génie chimique et des sciences des matériaux	Cantin, Jean- François	OUI	installation	installation lumineuse	sans titre
IA-06-264	1995	École primaire Sainte-Maria- Goretti		Clément, Serge	OUI	photographie	photographie	Le semeur
IA-06-265	1995	Hôpital général juif Sir Mortimer B. Davis		Darcel, Loly	OUI	indéfinie	indéfini	îles
IA-06-267	1995	Hôpital Royal-Victoria		Goulet, Michel	NON	installation	installation sculpturale	Les moments magiques
IA-06-268	1995	Centre aquatique de LaSalle		Goulet, Rose-Marie	OUI	sculpture	sculpture suspendue	Non titré
IA-06-269	1995	Université McGill	Pavillon de génie chimique et des sciences des matériaux	Jamuzkiewicz, Jacek	NON	sculpture	sculpture	transition muette
IA-06-275	1995	Théâtre Propéro		Vachon, Suzan	OUI	installation	installation vidéo	Ravissement ; Portraits en forme de lustre
IA-06-254	1996	L'Institut de réadaptation de Montréal	Centre d'accueil Darlington	Goulet, Michel	NON	installation	installation sculpturale	Bleu...et toutes les couleurs
IA-06-261	1996	École de technologie supérieure		Boulangier, Michel	NON	peinture	peinture	Le corps de l'ouvrage

Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-262	1996	Cinémathèque québécoise		Brière, Marie-France	NON	aménagement	fontaine	Cercle lunaire
IA-06-270	1996	École des hautes études commerciales		Kiopini, Christian	OUI	peinture	peinture-relief	Panorama 23° 27'
IA-06-271	1996	École des hautes études commerciales		Lanvée, Francine	NON	sculpture	sculpture	Fleur solaire-efflorescence
IA-06-272	1996	École de technologie supérieure		Pellegrinuzzi, Roberto	OUI	photographie	photographie	Feuille
IA-06-273	1996	École de technologie supérieure		Pilon, Laurent	OUI	sculpture	sculpture	Non titré
IA-06-274	1996	Écomusée du Fier Monde		Vachon, Suzan	OUI	sculpture	sculpture	La clé des songes
IA-06-276	1996	École des hautes études commerciales		Widgery, Catherine	NON	sculpture	sculpture	Le vent se lève
IA-06-025	1997	Palais des congrès		Rousseau-Vermette, Mariette	OUI	fibre/papier-matière	fanion	Au gré des vents
IA-06-194	1997	École des métiers de l'aérospatiale de Montréal		Beresowsky, Liliana	NON	sculpture	sculpture	Non titré
IA-06-255	1997	Cour du Québec	Chambre de la jeunesse	Granche, Pierre	OUI	installation	installation sculpturale	Coniques excentriques
IA-06-260	1997	Université du Québec à Montréal	Pavillon Président-Kennedy	Sullivan, Françoise	OUI	sculpture	relief	Montagne
IA-06-266	1997	Université du Québec à Montréal	Centre sportif	Darcel, Loly	OUI	photographie	boîte lumineuse	Liaison
IA-06-278	1997	Bibliothèque et archives nationales du Québec		Charest, Ghislaine	OUI	photographie	photographie	Une montagne d'histoires
IA-06-279	1997	Résidence St-Andrew		Dionne, Violette	OUI	sculpture	relief	LES ÉCOSSAIS DE MONTRÉAL



Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-280	1997	Bibliothèque et archives nationales du Québec		Jamuzkiewicz, Jacek	NON	sculpture	sculpture	Le temps du verbe
IA-06-281	1997	Parc Nature Ile-de-la-Visitation	Site des Moulins	Leclerc, Pierre E.	NON	aménagement	belvédère	Triptyque sur le paysage
IA-06-282	1997	Théâtre du Nouveau Monde		Purdy, Richard	OUI	aménagement	portail	L'horizon vertical
IA-06-284	1997	La Maison Théâtre		Wozniakowska, Kamila	OUI	peinture	peinture	Lazzi
IA-06-285	1997	Centre de formation des métiers de l'acier		Boulangier, Michel	OUI	peinture	peinture	Le goût des hauteurs
IA-06-290	1997	Théâtre Les Deux Mondes		Jamuzkiewicz, Jacek	NON	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-248	1998	Hôpital du Sacré-Cœur de Montréal		Brière, Marie-France	NON	sculpture	sculpture	Le miroir aux nuages
IA-06-286	1998	Centre d'hébergement du Centre-Ville de Montréal		Cantin, Jean-François	OUI	installation	installation photographique	Image site
IA-06-287	1998	Université du Québec à Montréal	Pavillon J.A.-De Séve	Duval, Lucie	OUI	sculpture	sculpture spatiale	Traversée
IA-06-288	1998	Centre jeunesse de Montréal	Bureau Est	Goulet, Rose-Marie	OUI	sculpture	applique murale	Fugue en ... Mineur
IA-06-289	1998	Université du Québec à Montréal	Pavillon J.A.-De Séve	Granche, Pierre	NON	installation	installation sculpturale	Trente-deux fois passera la dernière s'envolera
IA-06-291	1998	Centre de formation professionnelle de l'ouest de Montréal		Lacasse, François	OUI	peinture	peinture	Turbulences
IA-06-297	1998	CLSC Pointe-aux-Trembles-Montréal-Est		Lapointe, Michèle	NON	installation	installation sculpturale	La feuille de Tremble

Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-283	1999	L'Hôpital Chinois de Montréal (1963)		Vachon, Suzan	NON	installation	installation sculpturale	Jardin en filigrane : ombres, motifs et projections
IA-06-292	1999	Hôpital chinois de Montréal		Wong, Mary Sui Yee	OUI	estampe	estampe numérique	Treasures
IA-06-293	1999	Cégep Gérard-Grudin		Allouche, Jocelyne	NON	aménagement	fontaine	Oeuvre de jour
IA-06-294	1999	Résidence Father Dowd		Beaulieu, Claire	OUI	aménagement	frise	Non titré
IA-06-299	1999	Centre intégré de mécanique, de métallurgie et d'électricité (CIMME)		Saucier, Robert	OUI	aménagement	verrière	Non titré
IA-06-300	1999	École Chomedey-de-Maisonneuve		Baril, Mireille	OUI	sculpture	sculpture photographique	Culture physique
IA-06-301	1999	Collège Ahuntsic		Bouchard, Sylvie	OUI	peinture	peinture	Les chambres dans l'espace
IA-06-303	1999	École secondaire La Dauversière		Cauffopé, Guy	OUI	aménagement	imposte	I MTL 999
IA-06-305	1999	École des métiers de l'équipement motorisé de Montréal		Fournier, Pierre	NON	sculpture	sculpture cinétique	Tours de mains
IA-06-306	1999	Centre d'hébergement Notre-Dame-de-la-Merci		Goulet, Michel	NON	aménagement	fontaine	La jonction des modèles
IA-06-308	1999	Université de Montréal	Pavillon de l'Aménagement	Mihalcean, Gilles	NON	sculpture	sculpture	Non titré
IA-06-331	1999	Centre de services judiciaires Gouin		Rajotte, Normand	OUI	photographie	photographie	Signes Sauvages



Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-295	2000	Centre d'hébergement des Quatre-Temps		Beaulieu, Claire	OUI	aménagement	verrière	Jardin
IA-06-298	2000	Édifice Gillès-Hocquart	Bibliothèque et Archives Nationales	Larivée, Francine	OUI	sculpture	sculpture	Le jardin secret; The secret garden
IA-06-304	2000	Centre de formation professionnelle Daniel-Johnson		De Broin, Michel	NON	sculpture	sculpture	L'éclairé éclairé
IA-06-307	2000	Centre d'hébergement Biermans		Leclerc, Pierre E.	NON	installation	installation sculpturale	Le passage des anges
IA-06-310	2000	Hôpital Saint-Luc du CHUM		Pellegrinuzzi, Roberto	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré
IA-06-311	2000	École primaire Sinclair-Laird		Blain, Dominique	OUI	photographie	photographie numérique	Concert
IA-06-313	2000	École primaire Adélaïde-Desrosiers		Covit, Linda	NON	indéfinie	indéfini	Les Lauriers de Pétrarque
IA-06-318	2000	CLSC de Pierrefonds		Lammetich, Yvonne	OUI	sculpture	sculpture lumineuse	Multivalence-Body and Mind-Colour
IA-06-320	2000	Fondation Jean-Pierre-Perrault		Leclerc, Pierre E.	NON	installation	installation lumineuse	Présences nocturnes. Hommage à Jean-Pierre Perrault
IA-06-296	2001	Centre d'hébergement des Quatre-Temps		Darcel, Loly	OUI	photographie	boîte lumineuse	Petites marées, série tranquille
IA-06-309	2001	Les Cèdres - Centre d'accueil pour personnes âgées	CHSLD	Neumark, Devora	OUI	photographie	photographie	entre nous
IA-06-312	2001	Palais des congrès		Cantin, Jean-François	OUI	aménagement	aménagement	Translucide



Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-312	2001	Palais des congrès		Lemieux, Michel	OUI	aménagement	aménagement	Translucide
IA-06-312	2001	Palais des congrès		Pilon, Victor	OUI	aménagement	aménagement	Translucide
IA-06-315	2001	L'Hôpital de réadaptation Lindsay		Farley, Denis	OUI	photographie	photographie numérique	Non titré
IA-06-321	2001	Centre d'histoire de Montréal (CHM)		Paiement, Alain	OUI	photographie	photographie	Ce qui reste 1997- 2001
IA-06-333	2001	Centre de services judiciaires Gouin		Todd, Barbara	OUI	techniques mixtes	assemblage	les phases de la lune
IA-06-346	2001	Le Centre commémoratif de l'Holocauste à Montréal		Lemieux, Lisette	OUI	aménagement	frise	Ce qui reste 1997- 2001
IA-06-314	2002	CLSC de Hochelaga- Maisonneuve		Duval, Lucie	NON	installation	installation littérale	Mots choisis
IA-06-322	2002	Hôpital général de Montréal		Vachon, Suzan	OUI	aménagement	cloison	PARABOLE ou la couleur comme géométrie sentimentale
IA-06-323	2002	École primaire René-Pelletier		Binet, Ivan	OUI	photographie	photomontage	Fleurit la vie
IA-06-324	2002	École primaire Sainte- Marguerite-Bourgeoys		Charest, Ghislaine	OUI	photographie	photographie	Près de Kiliki, ils se retrouvèrent
IA-06-326	2002	École primaire René-Guénette		Gottheim, Vivian	NON	sculpture	applique murale	Livre, Anneaux et Trompette
IA-06-327	2002	CHSLD Vigi-Reine Élizabeth		Leclerc, Pierre E.	OUI	sculpture	sculpture lumineuse	Tryptique
IA-06-328	2002	École primaire Lambert-Closse		Morosoli, Joëlle	NON	sculpture	sculpture	Perspectives
IA-06-329	2002	Espace Libre		Pellerin, Guy	OUI	peinture	peinture	La couleur des lieux
IA-06-335	2002	Maison de la culture Hochelaga- Maisonneuve		Aquino, Eduardo	NON	installation	installation interactive	Vous êtes ici

Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-337	2002	Société pour la promotion des arts gigantesques		Darcel, Loly	OUI	photographie	photographie	reservoir des possibles
IA-06-340	2002	École primaire du Petit-Chapiteau		Forget, Normand	OUI	techniques mixtes	assemblage	Me voici terre magnifique je suis une nouvelle planète
IA-06-345	2002	Centre des collections muséales de Montréal		Leclerc, Pierre E.	NON	sculpture	sculpture lumineuse	Les déclins de verre
IA-06-325	2003	Centre de services judiciaires Gouin		Cloutier, Sylvie	NON	aménagement	grille	Non titré
IA-06-336	2003	Palais de justice		Brière, Marie-France	NON	sculpture	sculpture	Signatures
IA-06-339	2003	École primaire Saint-Rémi		Duchesneau, Mario	NON	sculpture	sculpture modulaire	Non titré
IA-06-341	2003	Centre de formation professionnelle Saint-Exupéry		Fournier, Pierre	NON	sculpture	sculpture tubulaire	Des racines et des ailes
IA-06-342	2003	École nationale de cirque		Fournier, Pierre	NON	sculpture	sculpture cinétique	Sur le dos du vent
IA-06-343	2003	École primaire Jules-Verne		Fournier, Pierre	NON	sculpture	sculpture cinétique	poisseau-oison
IA-06-344	2003	Caisse de dépôt et placement du Québec		Kiopini, Christian	OUI	installation	installation picturale	Stratifications pariétales
IA-06-347	2003	Musée des maîtres et artisans du Québec		Neumark, Devora	OUI	installation	installation sonore	La symphonie des anges
IA-06-348	2003	Théâtre Sans Fil		Pellerin, Guy	NON	sculpture	applique murale	La couleur des lieux
IA-06-351	2003	École primaire Perce-Neige		Beaulieu, Claire	OUI	aménagement	verrière	Non titré
IA-06-359	2003	Métropolis		Duchesneau, Mario	OUI	sculpture	accumulation	Solo

Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-367	2003	École secondaire Saint-Exupéry		Larivée, Francine	NON	installation	installation sculpturale	Non titré
IA-06-349	2004	Université Concordia	Pavillon intégré Génie, Informatique et Arts visuel	Baier, Nicolas	NON	aménagement	paroi	Non titré
IA-06-350	2004	École primaire Children's World		Beaulieu, Claire	OUI	peinture	assemblage	Non titré
IA-06-352	2004	Cégep Marie-Victorin	Département de musique	Beresowsky, Liliana	NON	sculpture	sculpture	vibrato pour deux
IA-06-354	2004	École de technologie supérieure		Boucher, Yves	OUI	sculpture	alignement	Théorème
IA-06-356	2004	Cour d'appel du Québec		Cloutier, Sylvie	OUI	sculpture	sculpture	Psyché - Contenant - Pointe
IA-06-358	2004	Collège Jean-de-Brébeuf		Derouin, René	OUI	estampe	estampe numérique	Non titré
IA-06-360	2004	École primaire Général-Vanier		Fortier, Michel	NON	sculpture	applique murale	Carpe Diem
IA-06-361	2004	Bibliothèque et archives nationales du Québec		Gaudreau, Roger	NON	aménagement	aménagement paysager	La forêt civilisée; Le jardin punk
IA-06-362	2004	École de technologie supérieure		Gaudreau, Roger	NON	sculpture	sculpture	L'anneau et le cube
IA-06-363	2004	École primaire de l'Île-des-Sœurs		Gougeon, Diane	NON	sculpture	relief	formation(s)
IA-06-364	2004	Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec		Jarnuszkiewicz, Jacek	NON	sculpture	sculpture	Quatre Bouins d'herbes
IA-06-365	2004	La Maison Théâtre		Lalonde, Francine	OUI	sculpture	relief	vue sur le lointain



Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-368	2004	Université McGill	Pavillon des Sciences de l'information	Leclerc, Pierre E.	OUI	sculpture	sculpture lumineuse	la tour de lumière
IA-06-369	2004	Hôpital Maisonneuve-Rosemont	Centre Ambulatoire	Lemieux, Lisette	OUI	installation	installation sculpturale	Irisation
IA-06-371	2004	CHSLD Saint-Georges		Mihalcean, Gilles	OUI	sculpture	sculpture	Le Foyer
IA-06-373	2004	Centre de Formation Professionnelle de Lachine	Pavillon Dalbé-Viau	Morosoli, Joëlle	NON	sculpture	sculpture cinétique	Spirale technologique
IA-06-374	2004	École des métiers du meuble de Montréal		Morosoli, Joëlle	NON	sculpture	sculpture cinétique	L'éclatement des styles
IA-06-378	2004	École primaire Pierre-Rémy		Gotheim, Vivian	OUI	sculpture	applique murale	Paysage, arcs, forêt
IA-06-380	2004	Hôpital de Verdun		Kiopini, Christian	OUI	sculpture	relief	Trajet plasticien no.3 (tryptique)
IA-06-384	2004	École Polytechnique de Montréal	Pavillon Pierre Lassonde et Claudette Mackay Lassonde	Pellegrinuzzi, Roberto	OUI	techniques mixtes	assemblage	TRAIT DE GENIE
IA-06-385	2004	Fonderie Darling		Sheriff, Maria José	NON	sculpture	sculpture	Choral
IA-06-386	2004	École Nationale de l'humour		Vincent, François	OUI	peinture	peinture	Pet et Répét ne tomberont pas à l'eau
IA-06-400	2004	École primaire Sainte-Lucie		Plamondon, Mireille	NON	sculpture	sculpture	Le grand cerf-volant, Hommage à Gilles Vigneault
IA-06-317	2005	Centre de réadaptation Gabrielle-Major		Laliberté, Sylvie	OUI	indéfinie	indéfini	Non titré

Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-353	2005	Bibliothèque et archives nationales du Québec		Blain, Dominique	OUI	installation	installation	Vous êtes ici
IA-06-355	2005	Université McGill	Pavillon de musique	Brière, Marie-France	NON	sculpture	sculpture	Ondes
IA-06-357	2005	CHU Sainte-Justine		Corbeil, Daniel	OUI	aménagement	écran	Cabinets de curiosités
IA-06-366	2005	Terminus Côte-Vertu		Lamontagne, Éric	OUI	photographie	photographie-sculpture	L'homo urbanus
IA-06-372	2005	Bibliothèque et archives nationales du Québec		Morin, Jean-Pierre	NON	sculpture	sculpture	Espace fractal
IA-06-375	2005	Bibliothèque et archives nationales du Québec		Viger, Louise	OUI	sculpture	relief	Voix sans bruit
IA-06-376	2005	Université de Montréal	Pavillon J.-Armand-Bombardier	Gendreau, Yves	NON	sculpture	sculpture	Parallélépipède
IA-06-377	2005	École Lanaudière		Gottheim, Vivian	OUI	dessin	dessin numérique	Composition pour 25 codes
IA-06-379	2005	École primaire Saint-Isaac-Jogues		Gottheim, Vivian	OUI	dessin	dessin numérique	Composition pour I20 codes
IA-06-381	2005	École primaire Lucille-Teasdale		Landry, Marie-Chrystine	OUI	installation	installation double tour sculpturale	double tour
IA-06-382	2005	École primaire Simone-Monet		Lapointe, Michèle	NON	sculpture	sculpture	Non titré
IA-06-383	2005	École primaire Saint-Grégoire-le-Grand		Morosoli, Joëlle	NON	sculpture	sculpture cinétique	Parallèle de Verdure
IA-06-388	2005	UBU compagnie de création		Branco, Joseph	OUI	sculpture	relief	Élément pour une nature morte



Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-390	2005	Centre d'hébergement Saint-Joseph-de-la-Providence		Ekernberg Goulet, Rose-Marie	OUI	installation	installation	Monument pour O.
IA-06-392	2005	École des hautes études commerciales	Édifice Louis-Colin	Guilbeault, Michel	OUI	peinture	peinture-relief	Colonnade
IA-06-393	2005	École primaire Montcalm		Johnson, Harlan	NON	sculpture	mosaïque	Non titré
IA-06-398	2005	Université du Québec à Montréal	Pavillon des Sciences biologiques	Paiement, Alain	OUI	photographie	photomontage	Non titré
IA-06-401	2005	Université de Montréal	Pavillon Marcelle-Coutu	Thibault, Annie	OUI	sculpture	relief	Des spore et des poussière d'étoiles
IA-06-319	2006	Palais des congrès		Larivée, Francine	NON	sculpture	sculpture	La poussière vers le haut
IA-06-389	2006	Hôpital Santa Cabrini		Covit, Linda	NON	installation	installation sculpturale	Petite place
IA-06-394	2006	École primaire Sainte-Gertrude		Landry, Marie-Chrystine	NON	sculpture	sculpture	Tous ensemble
IA-06-395	2006	Université de Montréal	Pavillon Jean-Coutu	Lantier, Jean	NON	sculpture	sculpture	Micro paysage (en balance)
IA-06-397	2006	Musée McCord d'histoire canadienne		Paiement, Alain	OUI	photographie	photomontage	Éclaircie
IA-06-399	2006	Université du Québec à Montréal	Pavillon institutionnel Teluq	Pellegrinuzzi, Roberto	OUI	sculpture	relief	Mettre en lumière
IA-06-391	2007	Université de Montréal	Pavillon Jean-Coutu	Gagnon, Yechel	OUI	sculpture	relief	Osmose
IA-06-403	2007	Station de métro Henri-Bourassa Édifice Henri-Bourassa Est (Sud)		Morgenthaler, Axel	OUI	sculpture	relief	Point 98

Numéro	Année	Site-Édifice	Succursale	Créateur	Intérieur	Sous-catégorie	Nom	Titre
IA-06-407	2007	Hôpital Sainte-Justine (CHU)		Mathieu, Marie-Christiane	OUI	sculpture	sculpture	Dans l'oeil de ce monde
IA-06-408	2007	École de technologie supérieure		Poissant, Gilbert	OUI	aménagement	paroi	Idéogramme
IA-06-410	2007	Compagnie Marie Chouinard		Tremblay, Ève K.	OUI	photographie	boîte lumineuse	La pouponnière e méduse
IA-06-412	2007	Collège Maisonneuve		Fortin, Jérôme	OUI	fibre/papier-matière	assemblage	En dents de scie
IA-06-415	2007	Centre d'électrotechnologie Pearson		Farley, Denis	OUI	photographie	photographie numérique	Le Temps présent
IA-06-370	2008	Hôpital Notre-Dame du CHUM		Mathieu, Élisabeth	OUI	techniques mixtes	assemblage	Par les hublots de la rêverie
IA-06-387	2008	TOHU la Cité des arts du cirque		Beauchemin, Micheline	OUI	sculpture	sculpture lumineuse	Soleil
IA-06-396	2008	Université McGill	Pavillon Bellini	Béliveau, Stéphanie	OUI	peinture	peinture	Des soleils et des cellules
IA-06-402	2008	Hôpital du Sacré-Cœur de Montréal		Todd, Barbara	OUI	aménagement	frise	Des fleurs curatives
IA-06-404	2008	Université McGill	Complexe des sciences de la vie	Boyer, Luc	OUI	sculpture	sculpture	Retour
IA-06-411	2008	Centre de formation professionnelle Léonard-De Vinci		Lecterc, Pierre E.	OUI	aménagement	écran	LDV : résistances, circuits et codes
IA-06-413	2008	École de technologie supérieure		Saucier, Robert	OUI	installation	installation sculpturale	Non titré

APPENDICE B

FICHE DESCRIPTIVE DE L'ŒUVRE *LA RÉPARATION*.
COLLECTION D'ART PUBLIC DE MONTRÉAL.
VILLE DE MONTRÉAL.

Montréal Accueil Ville de Montréal Index A-Z Services en ligne Banque d'infos Nous joindre English

L'art public à Montréal

ACCUEIL
PLAN DU SITE
COORDONNÉES

La collection municipale

LA COLLECTION
BUREAU D'ART PUBLIC
NOUVEAU CADRE D'INTERVENTION
RÉALISATIONS RÉCENTES
INSTALLATIONS TEMPORAIRES

Réparation, La
[L'ARTVEE, Francine](#)

Collection : Art public
Emplacement : Parc Marcelin-Wilson
Avenue Marcelin-Wilson
Ahuntsic-Cartierville
Arrondissement :
Année de réalisation : 1998
Catégorie : Sculpture
Matériaux : Marbre blanc Cherokee de California; granit rouge du Zimbabwe; pavés de béton; béton coloré; chênes fatigués et abricotiers d'Arménie
Mode d'acquisition : Commande

Description :

Un geste commémoratif

Geste commémoratif installé dans le parc qui dorénavant porte symboliquement dans ses creux et ses reliefs des souvenirs douloureux, «La Réparation» force la mémoire et sort de l'oubli les génocides du XXe siècle et leurs victimes. En réalisant ce monument habité par les traces des horreurs des massacres commis intentionnellement, Francine Larivée fait de cet espace public une place au cœur de la ville qui, au-delà de la douleur, de la perte et de la rancoeur, propose le pardon, la paix.

Le site est aménagé comme un ensemble de petits lieux de réflexion et l'invention artistique s'associe l'histoire, le symbolique, le végétal et le minéral pour composer cet immense signe commémoratif qui investit tout le terrain. Des sentiers, analogies de l'existence humaine, dans ses mouvances et déportations, remontent les espaces temporels dans une lente ascension qui nous conduit au sommet, au cénotaphe qu'est la maison blanche, ouverte en son centre.

Une maison-temple sculptée dans le marbre blanc repose en équilibre sur cinq dormants, également en marbre blanc, qui renvoient par la force de l'image aux cinq continents qui se doivent de supporter et de partager le poids de l'accablement. À la voir posée sur le tumulus, on la dirait nouvellement enracinée, arrivée là à la dérive. Elle y a gravé au centre ce texte : «À la mémoire de tous les peuples victimes de génocides au XXe siècle, toutes nations confondues, sans distinction de races: Arméniens, Ukrainiens, Tatars de Crimée, Juifs, Tziganes, Timorais, Bosniaques, Tutsis, Hutus, Cambodgiens, Kurdes et ceux ignorés.»

Puis, plus on s'approche de la forme blanche, apparaît clairement un interstice, rouge, que l'artiste identifie comme brisure, blessure.



Francine Larivée, La réparation, 1998 © Francine Larivée/SODART 2008

Crédit photo : Denis Farley, 1998

© Toute reproduction interdite

Voir la collection >

Parcourez la collection d'art public de Montréal. Découvrez les artistes et les œuvres, faites des recherches, consultez les fiches.



Puis, plus on s'approche de la forme blanche, apparaît clairement un interstice, rouge, que l'artiste identifie comme brisure, blessure.

L'inscription rappelle la réalité des obsessions purificatrices, des vengeances fratricides subies par les victimes et devenues stigmates pour leurs descendants. Rendue inaccessible, cette énumération, qui se trouve paradoxalement exacerbée par la couleur du granit rouge, mime les oubliés mensongers des idéologies dominantes qui cherchent à cacher, à effacer, à enfouir l'histoire.

Tandis que le blanc de la mort, de l'innocence, entoure la blessure rouge, Francine Lativée permet une autre interprétation qui évoque l'ouverture comme une plaie corporelle en train de se refermer, que la lumière réparatrice et l'air traversent, cicatrisent.

Ainsi, ces chemins, ce monticule, ce temple, nous amènent plus haut, au cœur du recueillement. Là, la mémoire retrouvée canalise les énergies, condense les souvenirs, les oublis et redonne courage, fierté et élan pour que le présent, ce lieu de passage obligé entre le passé et le futur, entre hier et demain, ne soit plus porteur de violences, d'agressions.

< Retour

< Nouvelle recherche

Vous pouvez trouver des renseignements complémentaires en visitant le site de notre partenaire, [Artexa](#)

.....
© Tous droits réservés, Ville de Montréal

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- Augé, 1992 — Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 150 p.
- Bachelet, 1998 — Bachelet, Bernard, *L'espace*, Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- Barre, 2008 — Barre, Servanne, *Le mécénat*, Chambéry : Le Génie des Glaciers, 62 p.
- Bauer, 2004 — Bauer, Julien, *Les Minorités au Québec*, Montréal : Boréal Express, 126 p.
- Beudet, 2007 — Beudet, Pascale, *L'art public à Montréal : à propos de quelques œuvres extérieures*, Montréal : Centre d'exposition CIRCA, 47 p.
- Benhamou, 2008 — Benhamou, Françoise, *L'économie de la culture*, Paris : La Découverte, 122 p.
- Bouchard, 2000 — Bouchard, Gérard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal : Boréal, 503 p.
- Bouchet, 2005 — Bouchet, Michel Henri, *La globalisation: introduction à l'économie du nouveau monde*, Paris : Pearson Éducation, 394 p.
- Camus, 2007 — Camus, Renaud, *Commande publique*, Toulouse : P.O.L., 253 p.
- Carrier, 2005 — Carrier, Peter, *Holocaust, Monuments and National Memory Cultures in France and Germany since 1989 : the Origins and Political Function of the Vél' d'Hiv' in Paris and the Holocaust Monument in Berlin*, New York : Berghahn Books, 267 p.
- Carzou, 1975 — Carzou, Jean Marie, *Un génocide exemplaire: Arménie 1915*, Paris : Flammarion, 252 p.
- Cauquelin, 1982 — Cauquelin, Anne, *Essai de philosophie urbaine*, Paris : Presses universitaires de France, 195 p.
- _____, 2002 — Cauquelin, Anne, *Le site et le paysage*, Paris : Presses universitaires de France, 191 p.
- Chaliand et Ternon, 2006 — Chaliand, Gérard et Yves Ternon, *1915, le génocide des Arméniens*, Bruxelles : Éditions Complexe, 213 p.

- Chautard, 2007 — Chautard, Sophie, *La géopolitique*, Levallois-Perret : Studyrama, 155 p.
- Cole, 2000 — Cole, Tim, *Selling the Holocaust from Auschwitz to Schindler: how History is Bought, Packaged, and Sold*, New York : Routledge, 214 p.
- Conan, 1997 — Conan, Michel, *L'invention des lieux*, Saint-Maximin : Théétète Éditions, 218 p.
- Dadrian, 1995 — Dadrian, Vahakn N., *Autopsie du génocide arménien*, Bruxelles : Complexe, 266 p.
- Dastakian et Mouradian, 2005 — Dastakian, Anne et Claire Mouradian, *100 réponses sur le génocide des Arméniens*, Paris : Tournon, 94 p.
- Debiesse, 2007 — Debiesse, François, *Le mécénat*, Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- Deutsche, 1996 — Deutsche, Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 394 p.
- Diner, 2009 — Hasia R, Diner, *We Remember with Reverence and Love: American Jews and the Myth of Silence after the Holocaust, 1945-1962*, New York : NYU Press, 529 p.
- Ducret, 1994 — Ducret, André, *L'art dans l'espace public : une analyse sociologique*, Zurich : Seismo, 294 p.
- Everaert-Desmedt, 2007 — Everaert-Desmedt, Nicole, *Sémiotique du récit*, Bruxelles : De Boeck, 324 p.
- Ferré-Rode, Lorre-Johnston et Quanquin, 2009 — Ferré-Rode, Sandrine, Lorre-Johnston, Christine et Hélène Quanquin (dir.), *Comment comparer le Canada avec les États-Unis aujourd'hui. Enjeux et pratiques*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 278 p.
- Fisette, 1997 — Fisette, Serge, *Symposiums de sculpture au Québec (1964-1997)*, Montréal : Centre de Diffusion 3D, 97 p.
- Gagnon et Montcalm, 1992 — Gagnon, Alain-G et Mary Beth Montcalm, *Québec : au-delà de la Révolution tranquille*, Montréal : VLB éditeur, 333 p.
- Gardes, 1994 — Gardes, Gilbert, *Le monument public français*, Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- Genet-Delacroix, 1992 — Genet-Delacroix, Marie-Claude, *Art et État sous l'III^e République. Le système des Beaux-arts 1870-1940*, Paris : Publications de la Sorbonne, 433 p.

- Habermas, 1980, [1954] — Habermas, Jürgen, *L'Espace Public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris : Payot, 328 p.
- Hansen, 2001 — Hansen, Mogens Herman, *Polis et cité-État : un concept antique et son équivalent moderne*, Paris : Les Belles lettres, 367 p.
- Hauser, 2004, [1982] — Hauser, Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*. Paris : Presses universitaires de France, 855 p.
- Hayden, 1995 — Hayden, Dolores, *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, Cambridge (Mass.) : MIT Press, 296 p.
- Heidegger, 1980, [1954] — Heidegger, Martin, *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, 349 p.
- Heinich, 1998 — Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Nîmes : J. Chambon, 215 p.
- Hénault, 1970 — Hénault, Gilles, *Panorama de la sculpture au Québec (1945-1970)*, Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain, 23 juin – 6 septembre 1970; Paris, Musée Rodin, 27 octobre 1970 – 4 janvier 1971), Québec : Ministère d'Affaires culturelles, 195 p.
- Kester, 2004 — Kester, Grant, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley : University of California Press, 239 p.
- Krause, 2008 — Krause, Knight Cher, *Public Art, Theory, Practice and Populism*, Malden (Mass.) : Blackwell, 187 p.
- Lagnier, 2001 — Lagnier, Sylvie, *Sculpture et espace urbain en France : histoire de l'instauration d'un dialogue, 1951-1992*, Paris : L'Harmattan, 291 p.
- Lamizet, 1999 — Lamizet, Bernard, *La médiation culturelle*, Paris : L'Harmattan, 447 p.
- Latour, 1995, [1987] — Latour, Bruno, *La science en action : introduction à la sociologie des sciences*, Paris : Gallimard, 663 p.
- Leclerc et Ekemberg, 1985 — Leclerc, Suzanne et Christian Ekemberg, *Montréal et l'art du monument*, Montréal : Ministère des Affaires culturelles, 126 p.
- Lefebvre, 1972 — Lefebvre, Henri, *Espace et politique*, Paris : Anthropos, 174 p.
- _____, 1974 — Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, 485 p.

- Lemkin, 2005, [1944] — Lemkin, Raphaël, *Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation, Analysis of Government, Proposals for Redress*, Cartier : The Lawbook Exchange, 674 p.
- Linteau, Durocher et Robert, 1989 — Linteau, Paul-André, Durocher, René et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain*, t. 2 de *Le Québec depuis 1930*, Montréal : Boréal Express, 834 p.
- Martin-Lagardette, 1993 — Martin-Lagardette, Jean-Luc, *Le guide de l'écriture journalistique*, Paris : La Découverte, 251 p.
- McNicoll, 1993 — McNicoll, Claire, *Montréal, une société multiculturelle*, Paris : Belin, 317 p.
- Merrien, 2007 — Merrien, François-Xavier, *L'État-providence*, Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- MICC, 1990 — Québec, Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles, Direction générale des politiques et programmes, *Au Québec pour bâtir ensemble. Énoncé de politique en matière d'immigration et d'intégration*, 88 p.
- Migué, 1998 — Migué, Jean-Luc, *Étatisme et déclin du Québec. Bilan de la Révolution tranquille*, Montréal : Les Éditions Varia, 249 p.
- Moles et Rohmer, 1998 — Moles, Abraham et Élisabeth Rohmer, *Psychosociologie de l'espace*, Paris : L'Harmattan, 158 p.
- Moulin, 1992 — Moulin, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 493 p.
- Nuridsany, 1991 — Nuridsany, Michel, *La commande publique*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 260 p.
- Paul-Lévy et Segaud, 1983 — Paul-Lévy, Françoise et Marion Segaud, *Anthropologie de l'espace*, Paris : Centre Georges Pompidou, 345 p.
- Pezeu-Massabau, 1999 — Pezeu-Massabau, Jacques, *Demeure, mémoire, habitat : code, sagesse, libération*, Marseille : Parenthèses, 178 p.
- Porter et Bélisle, 1986 — Porter, John R., et Bélisle, Jean, *La sculpture ancienne au Québec. Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal : Les Éditions de l'homme, 511 p.
- Redstone, 1981 — Redstone, Louis G. et Ruth Redstone, *Public Art. New Directions*, New York : McGraw-Hill, 216 p.

- Rey, Alain, 1992 — Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, t.1, Paris : Le Robert, 1156 p.
- Rey-Debove et Rey, 2009 — Rey-Debove, Josette et Alain Rey (dir.), *Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Le Robert, 2837 p.
- Ricœur, 2004 — Ricœur, Paul, *Sur la traduction*, Paris : Bayard, 69 p.
- Riegl, 1984, [1903] — Riegl, Aloïs, *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, Paris : Éditions du Seuil, 119 p.
- Robert, 1973 — Robert, Guy, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal : La Presse, 501 p.
- _____ 1983 — Robert, Guy, *Art actuel au Québec depuis 1970*, Montréal : Iconia, 255 p.
- Ropars-Wuilleumier, 2002 — Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 179 p.
- Ruby, 2001 — Ruby, Christian, *L'art public : un art de vivre la ville*, Bruxelles : La lettre volée, 67 p.
- Senie et Webster, 1992 — Senie, Harriet, et Sally Webster (dir.), *Patronage Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, New York : Harper & Row, 314 p.
- Ternon, 1977 — Ternon, Yves, *Les Arméniens. Histoire d'un génocide*, Paris : Éditions du Seuil, 317 p.
- _____, 1995 — Ternon, Yves, *L'État criminel. Les génocides au XXe siècle*, Paris : Seuil, 442 p.
- Tuan, 2006, [1977] — Tuan, Yi-Fu, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, Gollion : Infolio, 219 p.
- Ville de Montréal, 1998h — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, *Inauguration de La Réparation, monument à la mémoire des victimes des génocides*, (Communiqué de presse), 4 octobre, 2 p.
- Ville de Montréal, 2000 — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *Mihai Eminescu, la Ville de Montréal et le gouvernement de Roumanie lancent un concours d'art public*, (Communiqué de presse), 2 novembre, 1 p.
- Ville de Montréal, 2001 — Montréal, Ville de Montréal, Service des sports, des loisirs et du développement social, *Le développement social urbain dans la nouvelle ville*, février, 36 p.

CHAPITRES DE LIVRE

- Barthes, 1977 — Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale de récits », In *Poétique du récit*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris : Éditions du Seuil, p.7-57.
- Benjamin, 2000, [1936] — Benjamin, Walter, « Le conteur : réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », In *Œuvres*, t. 3, Paris : Gallimard, p. 114-151.
- Callon et Latour, 2006 — Callon, Mitchell et Bruno Latour, « Le grand Léviathan s'apprivoise-t-il ? », In *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour (dir.), Paris : École des mines de Paris, 2006, 303 p.
- Carlevaris, 2009 — Carlevaris, Anna Maria, « *I nostri grandi Padri...* Heroic Nationalism and the Italians of Montreal: The Monument to Giovanni Caboto, 1935 », In *Public Art in Canada: Critical Perspectives*, Annie Gérin et James S. Mclean (dir.), Toronto : University of Toronto Press, p. 154-182.
- Chabot et Godin, 2006 — Chabot, Joceline et Richard Godin, « Histoire, mémoire et médias : connaissance et reconnaissance du génocide arménien dans la presse québécoise, 1915-1925 », In *Faute et réparation au Canada et au Québec contemporains. Études historiques*, Martin Pâquet (dir), Québec : Éditions Nota bene, p. 151-186.
- Chevrier, 2004 — Chevrier, Jules, « Associer l'art à l'architecture et à l'environnement », In *Vingt ans d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement : 1981-2001*, Lisanne Nadeau (dir.), Québec : Culture et Communications Québec, p. 75-77.
- Coutu, 2009 — Coutu, Joan, « A Drive through Canadian History: People, Cars, and Public Art at Niagara Falls in the 1930s », In *Public Art in Canada: Critical Perspectives*, Annie Gérin et James S. Mclean (dir.), Toronto : University of Toronto Press, p. 45-64.
- Dacheux, 2008 — Dacheux, Éric, « L'espace public : un concept clef de la démocratie », In *L'espace public*, Dominique Wolton, Eric Dacheux, Peter Dahlgren et Thierry Paquot (dir.), Paris : CNRS Éditions, p. 7-30.
- Devillard et Jannière, 1997 — Devillard, Valérie et Hélène Jannière, « Espaces publics, communauté et voisinage, 1945-1955 », *Les espaces publics modernes. Situations et propositions*, Virginie Picon-Lefebvre (dir.), Paris : Editions du Moniteur, p. 15-32.
- Fraser, 1999 — « Sur l'expérience de la ville », In *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Marie Fraser, Diane Gougeon, Marie Perrault et Guy Bellavance (dir.), Montréal : Optica, 179 p.
- Goetz, 1997 — Goetz, Benoît, « La dislocation : critique du Lieu », In *Lieux contemporains*, Chris Younès et Michel Mangematin (dir.), Paris : Descartes & Cie, p. 93-120.

- Jones, 1976 — Jones, Richard, « Le début d'un temps nouveau », In *Histoire du Québec*, Jean Hamelin (dir.), Toulouse : Privat, p. 487-513.
- Lacy, 1989 — Lacy, Suzanne, « Fractured Space », In *Art in the Public Interest*, Arlene Raven (dir.), Michigan : UMI Research Press, p. 287-302.
- Lesemann, 2001 — Lesemann, Frédéric, « De l'État providence à l'État partenaire », dans *L'État, la société civile et l'économie*, Guy Giroux (dir.), Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 13 - 46.
- Nadeau, 2004 — Nadeau, Lianne, « Vingt ans d'intégration, vingt ans de création, vingt ans de partenariat », In *Vingt ans d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement : 1981-2001*, Lianne Nadeau (dir.), Québec : Culture et Communications Québec, p. 9-33.
- Nora, 1984 — Nora, Pierre, « Présentation » et « Entre Mémoire et Histoire : la problématique des lieux », In *La République*, t.1 de *Les lieux de mémoire*, Pierre Nora (dir.), Paris : Gallimard, p. vii-xlii.
- Paquot, 1997 — Paquot, Thierry, « Lieu, hors-lieu et être-au-monde », In *Lieux contemporains*, Chris Younès et Michel Mangematin (dir.), Paris : Descartes & Cie, p. 11-28.
- Young, 1992 — Young, James, « Holocaust Memorials in America: Public Art as Process », In *Patronage Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, Harriet Senie et Sally Webster (dir.), New York : Harper & Row, p. 57-71.

MÉMOIRES ET THÈSES

- Alvarez, 2005 — Alvarez Hernandez, Analays, « La Escultura Pública Habanera (1990-2005) », Mémoire, La Havane : Université de La Havane, 108 p.
- Bilge, 2003 — Bilge, Sirma, « Communalisations ethniques post-migratoires. Le cas des 'Turcs' de Montréal », Thèse, Paris : Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 647 p.
- Blais, 2001 — Blais, Geneviève, « L'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement au Bas-Saint-Laurent », Mémoire, Montréal : Université de Montréal, 83 p.
- Déry, 1991 — Déry, Louise, « Art public et intégration des arts à l'architecture au Québec : contextes et créations », Thèse, Québec : Université Laval, 360 p.
- Laurin, 2006 — Laurin, Marie-Ève, « La gestion de la diversité ethnoculturelle dans la région métropolitaine de Montréal : des pratiques gagnantes pour les populations immigrantes ? », Mémoire, Montréal : Université du Québec à Montréal, 174 p.

- Leblanc, 2000 — Leblanc, Annie, *L'identité ethnique des enfants issus de mariages mixtes entre Arméniens et non-Arméniens à Montréal*, Mémoire, Montréal : Université de Montréal, 164 p.
- Lenoir-Achdjian, 2001 — Lenoir-Achdjian, Annick, « Appréhender la nation, vivre la diaspora : regards arméniens », Thèse, Montréal : Université de Montréal, 346 p.
- Morasse, 2001 — Morasse, Anne, « Art d'intervention et public urbain : des actions dans l'espace du public à New York (1970-1985) », Mémoire, Montréal : Université du Québec à Montréal, 90 p.
- Néel, 1997 — Néel, Lison, « La justice internationale face aux crimes de guerre, aux crimes contre l'humanité et au génocide : échecs et compromis », Mémoire, Montréal : Université du Québec à Montréal, 152 p.
- Pelletier, 2003 — Pelletier, Judith, « *Habiter l'espace théâtral : Étude anthropologique de la relation à l'espace dans son application au jeu de l'acteur, tel qu'observé auprès de trois groupes de pratiques différentes* », Mémoire, Montréal : Université du Québec à Montréal, 200 p.
- Snider, 2000 — Snider, Marie-Justine, « L'art depuis 1960 dans l'espace public montréalais : évolution et mise en valeur », Travail dirigé en Muséologie, Montréal : Université du Québec à Montréal, 75 p.

ARTICLES DE PÉRIODIQUE

- Chabot, 2008 — Chabot, Joceline, « Débats et controverses au sujet du monument commémoratif : La Réparation (Montréal 1995-1998) », *Questions de communication*, no 5 (décembre), p. 303-315.
- Debray, 1999 — Debray, Régis, « Trace, forme ou message ? », *Cahiers de médiologie*, no 7 (1^{er} semestre), p. 27-44.
- Doucet, 1998 — Doucet, Danielle, « Un art moderne public au Québec sous Maurice Duplessis », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 19, no. 2, p. 32-73.
- Dumas, 1997 — Dumas, Marie-Claire, « Administration municipale et recherche scientifique : les cas des affaires interculturelles à la Ville de Montréal », *Canadian Journal of Regional Science*, vol. 20, no 1-2 (printemps/été), p. 291-294.
- Evans-Clark, 1986 — Evans-Clark, Philippe, « Art monumental et son public aux États-Unis : interview de Donald W. Thalacker », *Art Press*, no 101 (mars), p. 25-27.
- Fisette, 1990 — Fisette, Serge, « La sculpture et la ville », *Espace*, vol. 6, no 4 (été), p. 6-11.

- _____, 2005 — Fiset, Serge, « Les 'aléas' du 1% », *Espace*, no 73 (automne), p. 5-8.
- Fontaine, 1991 — Fontaine, Clément, « Le programme du 1%. Une première décennie qui donne matière à fêter », *Espace*, no 17 (automne), p. 23-28.
- Fortin, 2005 — Fortin, Érick, « Retrait de l'œuvre d'art public : pistes et réflexions », *Espace*, no 73 (automne), p. 15-18.
- Gaudibert, 1978 — Gaudibert, Pierre, « La commande sociale, une expression séduisante et inquiétante », *Culture et Communication*, no 12 (décembre), p.16 -18.
- Greusard, 1989 — Greusard, André, « Des œuvres publiques à la refonte de la politique culturelle de Montréal », *Esse*, no 12 (printemps), p. 2-9.
- Justus, 2004 — Justus, Martha, « Les immigrants dans les villes canadiennes », *Nos diverses cités*, no 1 (printemps), p. 37-42.
- Kunth, 2007 — Kunth A., « La diaspora arménienne », *Études*, no 3, t. 406 (mars), p. 321-331.
- La Cause arménienne*, 1994 — « Il est temps d'appeler les faits par leur nom », *La Cause arménienne*, vol. 11, no 28 (juillet), p. F1, F6.
- Lenoir-Achdjian, 2007 — Lenoir-Achdjian, Annick, « L'évolution de l'identité arménienne à Montréal : les relations entre les parents et les écoles arméniennes », *Hommes et migrations*, no 1265 (janvier-février), p. 82-101.
- Mekdjian, 2007 — Mekdjian, Sarah, « Identité et territoire. Les Arméniens à Los Angeles », *Hommes et migrations*, no 1265 (janvier-février), p. 102-117.
- Morosoli, 2005 — Morosoli, Joëlle, « Incompréhension du droit d'auteur : aberrations et dérives », *Espace*, no 73 (automne), p. 8-14.
- Paquin, 2006 — Paquin, Nycole, « La sculpture et les mots : une histoire de chache-cache », *Espace*, no 78 (hiver), p. 5-9.
- Souchal, 1985 — Souchal, François, « La sculpture monumentale », *Monuments historiques*, no 138 (avril-mai), p. 3-6.
- Taylor, 1999 — Taylor, Peter J., « Places, Spaces and Macy's: Place-Space Tensions in the Political Geography of Modernities », *Progress in Human Geography*, vol. 23, no 1, p. 7-26.
- Vallet, 1999 — Vallet, Odon, « Les mots du monument », *Les Cahiers de médiologie*, no 7 (1^{er} semestre), p. 21-23.

ARTICLES DE JOURNAL

Arbour, 2008 — Arbour, Alexandra S., « Réparer le passé », *Montréal Campus*, 26 mars, p. 15.

Baillargeon, 1993 — Baillargeon, Stéphane, « Vie et mort de l'art public », *Le Devoir*, 31 juillet, p. A6.

_____, 1995 — Baillargeon, Stéphane, « Île Sainte-Hélène. Montréal inaugure *La Puerta de la Amistad* », *Le Devoir*, 19 de septembre, p. A3.

_____, 1996 — Baillargeon, Stéphane, « À qui imputer le cafouillage ? », *Le Devoir*, 11 mars, p. A4.

_____, 1998 — Baillargeon, Stéphane, « L'art de se souvenir », *Le Devoir*, 7 juin, p. A5.

_____, 2009 — Baillargeon, Stéphane, « Une ville en manque d'art public. Montréal accuse du retard en quantité comme en qualité », *Le Devoir*, 4 juillet, p. C3.

Beaudin, 1997 — Beaudin, Monique, « Still no Approval from City on Armenian Monument », *The Gazette*, 15 avril, p. A3.

Becker, 1999 — Becker, Darren, « Filipino Hero Honoured. Statue of José Rizal Unveiled in McKenzie King Park », *The Gazette*, 8 juillet, p. A7.

Bissonnette, Lise, 1998 — Bissonnette, Lise. « 1 % ». *Le Devoir*, 17-18 janvier, p. B3.

Boluk, Ketene et Sozen, 1996 — Boluk, Yaman, Ketene, Orhan et Halit Sozen, « Les Turcs de Montréal indignés et attristés », *La Presse*, 29 avril, p. B3.

Bourgault-Côté, 2009 — Bourgault-Côté, Guillaume, « Des monuments pour Perrault et Allende », *Le Devoir*, 27 mars, p. B4.

Chartier, 1992 — Chartier, Jean, « L'art public, au-delà du 1 % », *Le Devoir*, 4 janvier, p. A4.

Derfel, 1997a — Derfel, Aaron, « Armenian Holocaust Memorial Okayed, but Proponents Furious that Monument won't Mention Number of People Killed », *The Gazette*, 24 octobre, p. A3.

_____, 1997b — Derfel, Aaron, « Don't Build Armenian Monument, Mayor Told », *The Gazette*, 29 octobre, p. A3.

Djihanian, 1996 — Djihanian, Hrair, « Génocide arménien : Bourque sommé de respecter sa

- parole », *La Presse*, 18 avril, p. B3.
- Dumas, 1998 — Dumas, Hugo, « Le monument rappelant le génocide arménien irrite les Turcs de Montréal », *La Presse*, 10 octobre, p. A22.
- Emir, 1996 — Emir, Hakki I., « Proposed Genocide Monument Opens Old Wounds », *The Gazette*, 11 novembre, p. B2.
- Gagnon, 1998 — Gagnon, Lysiane, 1998, « La banalisation du génocide », *La Presse*, 15 octobre, p. B3.
- Grandmont, 1997 — Grandmont, Charles, « Tulipes turques et génocide arménien font mauvais ménage dans la métropole », *La Presse*, 23 août, p. A21.
- Gyulai, 1998 — Gyulai, Linda, « Monumental Indecision », *The Hour*, 19-25 février, p. 4.
- Khan, 1999 — Khan, Jooneed, 1999, « Combattre le génocide comme un mal de l'Histoire », *La Presse*, 31 janvier, p. A1, A8.
- La Presse*, 1996 — « Montréal honore Bolivar », *La Presse*, 7 juillet, p. B11.
- Le Devoir*, 1998 — « La Réparation inauguré », *Le Devoir*, 5 octobre, p. A3.
- Moisan, 2008 — Moisan, Josée-Ann, « Loi du 1 % pour l'art visuel : œuvres mal-aimées ». *Montréal Campus*, 16 janvier, p. 17.
- Normand, 1998 — Normand, François, « Un monument à la mémoire du génocide arménien. *La Réparation* devrait être inaugurée cet automne », *Le Devoir*, 27 avril, p. A2.
- Norris, 1996 — Norris, Alexander, « Armenians Fear City Bowing to Pressure », *The Gazette*, 2 mars, p. A1, A15.
- Ouzounian, 1996 — Ouzounian, Nourhan, « Monument for All », *The Gazette*, 21 novembre, p. B2.
- Pelchat, 1997 — Pelchat, Martin, 1997, « Monument arménien : la Ville fait volte-face et s'apprête à dire oui », *La Presse*, 23 octobre, p. B4.
- Rathlou, 1996 — Rathlou, E. H., « Foreign Monument? », *The Gazette*, 13 mars, p. B2.
- Tasso, 1989 — Tasso, Lily, « Les Arméniens proposent un jumelage Montréal-Erevan », *La Presse*, 12 septembre, p. A14.
- The Gazette*, 1997 — « Armenian Memorial Will Include Number of Dead: City », *The Gazette*, 26 octobre, p. A4.

Trottier, 1996 — Trottier, Éric, « La Turquie nie avoir exercé des pressions sur la Ville de Montréal », *La Presse*, 3 mars, p. B4.

Tzintutzi, 1998 — Tzintutzi, Stella, « Remembering Genocide: Armenians' New Monument, to be Unveiled Today, Pays Homage to Mass-Murder Victims in Many Nations », *The Gazette*, 4 octobre, p. A3.

Zabarian, 1995 — Zabarian, Georges, « 1915-1995 : Il y a 80 ans, le génocide arménien. Un retour éloquent sur quelques coupures de journaux de l'époqueV », *Le Devoir*, 24 avril, p. A7.

RESSOURCES EN LIGNE

Abu-Laban, 1996 — Abu-Laban, Baha, « *Gestion de la diversité : questions d'accès et d'équité. Rapport* », In *Métropolies, première conférence* (Milan, 13-15 novembre 1996), En ligne : http://international.metropolis.net/events/milan/wg4a_f.html, Consulté le 23 avril 2009.

Amirzayan, 2008 - Amirzayan, Krikor, « Le mémorial du génocide arménien de Valence vandalisé », *Nouvelles d'Arménie magazine*, 17 mai, En ligne : http://www.armenews.com/article.php3?id_article=41243, Consulté le 25 janvier 2010.

Baril, 2008 – Baril, Geneviève, « L'interculturalisme : le modèle québécois de gestion de la diversité culturelle », *Mémoire*, Montréal : Université du Québec à Montréal, 168 p., En ligne : <http://www.archipel.uqam.ca/1763/1/M10659.pdf>, Consulté le 6 mai 2009.

Blanc, 2006 — Blanc, Sébastien, *Poison d'avril!*, En ligne : <http://memohaylyon.free.fr/site/index.php?2006/04/05/44-poison-d-avril>, Consulté le 23 janvier 2010.

Bodinger, 2008 — Bodinger, Katie, « Memorial Attacked Night Before Service », *South Wales Echo*, 28 janvier, En ligne : <http://www.caia.org.uk/news/newsitem052.htm>, Consulté le 22 janvier 2010.

Boudjikianian, 2006 — Boudjikianian, Aïda, « Les insertions résidentielle et économique des Arméniens de Montréal : comportements d'une communauté culturelle ou d'une communauté diasporique ? », *Espace, populations, sociétés*, no 1, En ligne : <http://eps.revues.org/index1249.html>, Consulté le 18 février 2010.

Boursier, 2001 — Jean-Yves Boursier. « Le monument, la commémoration et l'écriture de l'Histoire », *Socio-anthropologie*, no 9, En ligne : <http://socio-anthropologie.revues.org/index3.html>, Consulté le 31 août 2009.

- Busuioc, 2007 — Busuioc, Iulian, « Les immigrants roumains post-1989 : vers une nouvelle communauté ethnoculturelle montréalaise ? », Mémoire, Montréal : Université du Québec à Montréal, 168 p., En ligne : <http://www.archipel.uqam.ca/725/1/M10161.pdf>, Consulté le 8 mai 2009.
- Chamard et Frenette, 2000 — Chamard, Régen et Lyse Frenette, *La capacité du Québec d'accueillir de nouveaux immigrants en 2001, 2002 et 2003. Avis présenté au ministre des Relations avec les citoyens et de l'Immigration*. Montréal : Conseil des relations interculturelles, août, 61 p., En ligne : http://www.conseilinterculturel.gouv.qc.ca/DocumentLibrary/UploadedContents/PublicationFiles/A36%20Accueillir%202001%202002%202003_0.pdf, Consulté le 4 août 2009.
- Convention internationale sur la prévention et la répression du crime de génocide, 1948 — *Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide*, Approuvée par l'Assemblée générale dans sa résolution 260 A (III) du 9 décembre 1948, En ligne : <http://www.preventgenocide.org/fr/droit/convention/texte.htm>, Consulté le 5 janvier 2010.
- De Rougemont, 2004 — De Rougemont, Guy, « La commande publique dans l'espace public », *L'académie des Beaux-arts*, no 37, (été), En ligne : <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/lettre/Lettre37.pdf>, Consulté le 14 mai 2009.
- Fédération euro-arménienne, 2008 — Fédération euro-arménienne, *Le monument du génocide arménien de Valence profané*, 18 mai, En ligne : <http://eafjd.eu/spip.php?breve1346>, Consulté le 23 janvier 2010.
- Fiorilli et Bourton, 1998 — Fiorilli, Thierry et William Bourton, « Ixelles dans le collimateur de la Turquie », En ligne : http://archives.lesoir.be/ixelles-dans-le-collimateur-de-la-turquie-texto-cet-act_t-19980513-Z0F7TM.html, Consulté le 16 janvier 2010.
- Fondation BNP Paribas, 2009 — Fondation BNP Paribas, *Présentation*, En ligne : <http://mecenat.bnpparibas.com/fr/presentation/>, Consulté le 15 décembre 2009.
- Fourcade, 2007a — Fourcade, Marie-Blanche, « Habiter l'Arménie au Québec : ethnographie d'un patrimoine domestique en diaspora », Thèse, Québec : Université Laval, 469 p., En ligne : <http://ariane.ulaval.ca/cgi-bin/recherche.cgi?qu=a1610238>, Consulté le 27 novembre, 2009.
- _____, 2007b — Fourcade, Marie-Blanche, « Le *khatchkar* ou la construction de sa petite Arménie », *EspaceTemps.net*, 18 mars, En ligne : <http://www.espacetemps.net/document2203.html>, Consulté le 27 février 2010.
- Giyasi, 2000 — Giyasi, Cafer A., « The Iğdir Genocide Monument and Museu », *Atatürk Research Centre Publication*, En ligne :

<http://www.ermenisorunu.gen.tr/english/massacres/igdir.html>, Consulté le 27 janvier 2010.

Gouvernement du Canada, 2002 — Canada, Gouvernement du Canada, *La citoyenneté canadienne : la loi et la situation actuelle*, En ligne :
<http://dsp-psd.pwgsc.gc.ca/Collection-R/LoPBdP/BP/bp445-f.htm>, Consulté le 22 décembre 2010.

_____, 2006 — Canada, Gouvernement du Canada, Statistique Canada, Recensement de 2006, *Chiffres de population et des logements*, En ligne :
<http://www12.statcan.ca/census-recensement/2006/dp-pd/prof/92-591/details/page.cfm?B1=All&Code1=01&Code2=01&Custom=&Data=Count&Geol=P R&Geo2=PR&Lang=F&SearchPR=01&SearchText=Canada&SearchType=Begins>, Consulté le 25 juin 2008.

Gouvernement du Québec, 2000 — Québec, Gouvernement du Québec, Secrétariat à la politique linguistique, *Les défis de la langue française à Montréal et au Québec au XXI^e siècle : constats et enjeux*, En ligne :
<http://www.spl.gouv.qc.ca/centre-de-documentation/rapports-sondages-et-statistiques/les-defis-de-la-langue-francaise-a-montreal-et-au-quebec-au-xxie-siecle-constats-et-enjeux/index.html>, Consulté le 4 janvier 2010.

Houdon, 2005 — Houdon, Isabelle, *Développement urbain durable : important pour Montréal, essentiel à la stratégie québécoise*, En ligne :
<http://www.ccmq.ca/fr/index.aspx?p=606>, Consulté le 23 mars 2005.

Info-turc, 2005 — « Belgique : campagne pour le démantèlement d'un monument arménien », *Info-turc.org*, 26 avril, En ligne :
http://www.info-turc.org/article1554.html?var_recherche=ixelles, Consulté le 26 janvier, 2010.

Kidd, 2000 — Kidd, Kristin, « Noushig Eloyan. Canadian Crusader », *Armenian International Magazine*, vol. 11, no 5, En ligne :
http://www.armeniapedia.org/index.php?title=Noushig_Eloyan, Consulté le 4 février 2010.

Kirsch, 2009 — Kirsch, Adam, « All Quiet. Were Postwar American Jews Really 'Silent' about the Holocaust? », *Tablet Magazine*, 23 juin, En ligne :
<http://www.tabletmag.com/arts-and-culture/books/7204/all-quiet121/>, Consulté le 18 décembre 2009.

La Jonquière, 1881 — La Jonquière, A. de, *Histoire de l'empire ottoman depuis les origines jusqu'au traité de Berlin*, Paris : Hachette, 670 p., En ligne :
http://books.google.ca/books?id=cNsCAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q=&f=false, Consulté le 17 décembre 2009.

- Labelle, 2007 — Labelle, Micheline, *La nation 'ethnique' et la nation civique : une fausse opposition*, 4 p., En ligne : <http://www.souverainete.info/docs/Micheline-Labelle-1.pdf>, Consulté le 27 avril 2009.
- Lacroix et Adair, 2009 — Lacroix, Laurier et Annalee Adair, « Art des lieux publics », In *The Canadian Encyclopedia*, En ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0006542>, Consulté le 6 mai 2009.
- Leduc, 2009 — Leduc, Véronique, « L'arrivée des premiers Libanais commémorée », *Courrier Bordeaux-Cartierville*, 10 décembre, En ligne : <http://www.courrierbc.com/article-409291-Larrivee-des-premiers-Libanais-commemoree.html>, Consulté le 4 mars 2010.
- Les Arts et la Ville, 2000 — Les Arts et la Ville, *Prix Aménagement 2000 : les concourants*, En ligne : <http://arts-ville.org/activites/prix-les-arts-et-la-ville/prix-amenagement/2000/>, Consulté le 26 février 2010.
- Makarian, 2002 — Christian Makarian, « Ararat, le volcan du très haut », *L'Express*, 1er août, En ligne : http://www.lexpress.fr/actualite/societe/histoire/le-volcan-du-tres-haut_498378.html, Consulté le 18 février 2010.
- MCCCF, 2002 — Québec, Gouvernement du Québec, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics. Guide d'application*, 33 p., En ligne : <http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/guide-application.pdf>, Consulté le 31 juillet 2008.
- _____, 2009a — Québec, Gouvernement du Québec, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics. Guide d'application*, 58 p., En ligne : http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/GuideApplicationIAAE_d.pdf, Consulté le 4 février 2009.
- MICC, 2005 — Québec, Gouvernement du Québec, Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles, *Portrait statistique de la population d'origine ethnique arménienne, recensée au Québec en 2001, compilation spéciale du MICC*, En ligne <http://www.quebecinterculturel.gouv.qc.ca/publications/fr/diversite-ethnoculturelle/com-armenienne.pdf>, Consulté le 22 février 2010.
- _____, 2006 — Québec, Gouvernement du Québec, Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles, *Obstacles rencontrés par les immigrants pour trouver un emploi*, En ligne :

<http://www.immigration-quebec.gouv.qc.ca/fr/immigrer-installer/travailleurs-permanents/demande-immigration-general/obstacles-emploi.html>, Consulté le 23 avril 2009.

_____, 2008 — Québec, Gouvernement du Québec, Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles, *Fiche synthèse sur l'immigration au Québec*. En ligne : http://www.micc.gouv.qc.ca/publications/fr/recherches-statistiques/Note_synthese_Immigration.pdf, Consulté le 2 septembre 2009.

_____, 2009 — Québec, Gouvernement du Québec, Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles, *Grille synthèse des facteurs et critères applicables à la sélection des travailleurs qualifiés. Règlement du 14 octobre 2009*, En ligne : <http://www.immigration-quebec.gouv.qc.ca/publications/fr/divers/Grille-synthese.pdf>, Consulté le 5 janvier 2010.

New York City, 2010 — New York City, *About the Design Commission*, En ligne : <http://www.ci.nyc.ny.us/html/artcom/html/home/home.shtml>, Consulté le 11 janvier 2010.

Parc Jean-Drapeau, 2010 — Parc Jean-Drapeau, *La Ville imaginaire*, En ligne : http://www.parcjeandrapeau.com/63-La_Ville_imaginaire-fiche-historique.html, Consulté le 23 janvier 2010.

Procès des grands criminels de guerre devant le Tribunal Militaire International, 1947 — Procès des grands criminels de guerre devant le Tribunal Militaire International, t.1 de *Documents officiels*, Nuremberg : Secrétariat du Tribunal Militaire International, p. 8-19, En ligne : http://www.ena.lu/accord_londres_aout_1945-010302341.html, Consulté le 24 janvier 2010.

Riverside, 2009 — Riverside Park Fund, *Warsaw Ghetto Memorial. 83rd Street on the Promenade*, En ligne : <http://www.riversideparkfund.org/visit/warsaw-ghetto-memorial>, Consulté le 15 décembre 2009.

Ross, 2009 — Ross, Nadia, « L'origine de la politique du 1 % », *Cyberpresse* (Canada), 5 janvier, En ligne : <http://www.cyberpresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/sur-scene/200901/04/01-814708-lorigine-de-la-politique-du-1-.php>, Consulté le 31 juillet 2009.

Stéphane, 2006 — Stéphane, « Inauguration du mémorial lyonnais du génocide arménien », *Nouvelles d'Arménie magazine*, 25 avril, En ligne : http://www.armenews.com/article.php3?id_article=22100, Consulté le 23 janvier 2010.

Statut de Rome, 1998 — *Statut de Rome de la cour pénale internationale*, En ligne : <http://www.preventgenocide.org/fr/droit/statut/>, Consulté le 5 janvier 2010.

- Stock, 2004 — Stock, Mathis, « L’habiter comme pratique des lieux géographiques », *EspacesTemps.net*, En ligne : <http://www.espacestemp.net/document1138.html>, Consulté le 2 décembre 2008.
- Turcotte, 1997 — Turcotte, Yvan, « L’immigration et l’intégration des immigrants au Québec au cours des quinze dernières années », *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 10, no 1, p. 53-57, En ligne : <http://www.erudit.org/revue/NPS/1997/v10/n1/301385ar.pdf>, Consulté le 15 mai 2009.
- Vassart, 2006 — Vassart, Sabine, « Habiter », *Pensée plurielle*, no 12, p. 9-19, En ligne : <http://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2006-2-page-9.htm>, Consulté le 25 novembre 2009.
- Ville de Montréal, 1989 — Montréal, Ville de Montréal, Commission d’initiative et de développement culturel [CIDÉC], *L’art public à Montréal. Plan d’action de la Ville de Montréal*, novembre, 15 p., En ligne : <http://www2.ville.montreal.qc.ca/ocpm/pdf/PD04/3ss.pdf>, Consulté le 1 août 2009.
- Ville de Montréal, 2003 — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel, *Le rôle de la Ville de Montréal en matière d’art public*, 9 avril, 8 p., En ligne : <http://www2.ville.montreal.qc.ca/ocpm/pdf/PD04/3tt.pdf>, Consulté le 23 juin 2009.
- Ville de Montréal, 2004 — Montréal, Ville de Montréal, *Déclaration de Montréal pour la diversité culturelle et l’inclusion*, En ligne : http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/diversite_mtl_fr/media/documents/declaration_fr.pdf, Consulté le 14 mai 2009.
- Ville de Montréal, 2005 — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et de la diversité ethnoculturelle, *Montréal, métropole culturelle. Politique de développement culturel de la Ville de Montréal 2005-2015*, septembre 80 p., En ligne : http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/culture_Fr/media/documents/Mtl_metropole_culturelle.pdf, Consulté le 4 juin 2008.
- Ville de Montréal, 2008a — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et de la diversité ethnoculturelle, Bureau d’art public, *L’art public à Montréal*, En ligne : http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=678,1153891&_dad=portal&_schema=PORTAL, Consulté le 4 juillet 2008.
- Ville de Montréal, 2008b — Montréal, Ville de Montréal, Bureau du maire, *Notes pour une allocution du maire de Montréal monsieur Gérald Tremblay*, 5 p., En ligne : http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/bur_du_maire_fr/media/documents/Jardin_turc_paix.pdf, Consulté le 4 mars 2010.

- Ville de Montréal, 2009a — Ville de Montréal, Direction du développement culturel, Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et de la diversité ethnoculturelle, *Cadre d'intervention en art public*, mars, 40 p., En ligne : http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/art_public_FR/MEDIA/DOCUMENTS/A-CADRE_INTERVENTION_ART_PUBLIC_FR_090423.pdf, Consulté le 21 mai 2009.
- Ville de Montréal, 2009b — Ville de Montréal, Direction du développement culturel, Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et de la diversité ethnoculturelle, *Bilan 2008. Division des équipements culturels, de l'art public et du patrimoine artistique*. 7 avril, 24 p. En ligne : http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/art_public_fr/media/documents/BILAN2008_20090513.pdf, Consulté le 13 mai 2009.
- Ville de Montréal, 2009c — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et de la diversité ethnoculturelle, *Montréal et la communauté chilienne rendent hommage à Salvador Allende par l'inauguration de l'œuvre d'art public L'Arc de Michel de Broin*, En ligne : http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=678,52299802&_dad=portal&_schema=PORTAL, Consulté le 20 février 2010.
- Ville de Montréal, 2009d — Montréal, Ville de Montréal, *Montréal commémorera l'arrivée des premiers Libanais sur son territoire par une œuvre d'art public de Gilles Mihalcean*, 20 novembre, En ligne : http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=5798,42657625&_dad=portal&_schema=PORTAL&id=13382&ret=http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/url/page/prt_vdm_fr/rep_annonces_ville/rep_communiques/communiques, Consulté le 13 février 2010.
- Ville de Montréal, 2010 — Montréal, Ville de Montréal, *La collection municipale, La Ville imaginaire*, En ligne : http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=678,1154690&_dad=portal&_schema=PORTAL&id=496, Consulté le 16 février 2010.
- Washington, 2008 — Armenian National Institute of Washington, *Memorials to the Armenian Genocide*, En ligne : <http://www.armenian-genocide.org/memorials.html>, Consulté le 3 novembre 2008.
- Werthein, 2001 — Werthein, Margaret, « Space, Spirit and Self », dans *Mots pluriels*, no 19, octobre, En ligne : <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1901mwh.html>, Consulté le 24 novembre 2009.

DOCUMENTS D'ARCHIVE

- MCCCF, 2009b — Québec, Gouvernement du Québec, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, *Liste des œuvres réalisées dans le cadre de la politique d'intégration des arts. Ville de Montréal exclusivement*, 28 p., N/Réf. : 090803. (Appendice A).
- Ville de Montréal, 1994a — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation*, *Lettre de Stepan Tchakmakjian, président du Comité national arménien, à Jean Doré, maire de Montréal*, 10 août 1994, 1 p., N/Réf : 940388.
- Ville de Montréal, 1994b — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation*, *Autorisation de Janine Beaulieu, directrice du Service de la culture de la Ville de Montréal, pour l'étude du projet de monument dédié aux victimes des génocides présenté par le Comité national arménien*, 20 septembre 1994, 1 p., N/Réf : 940388.
- Ville de Montréal, 1994c — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation*, *Lettre de Stepan Tchakmakjian, président du Comité national du Québec, à Francyne Lord, commissaire à l'art public de la Ville de Montréal*, 5 octobre 1994, 1 p., N/Réf : 940388.
- Ville de Montréal, 1995a — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation*, *Œuvre d'art commémorant le génocide arménien : l'historique du dossier*, 18 avril 1995, p. 4, N/Réf : 940388.
- Ville de Montréal, 1995b — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation*, *Lettre de Colette Robitaille, conseillère en affaires internationales, à Francyne Lord, commissaire à l'art public de la Ville de Montréal*, 14 novembre 1995, 3 p., N/Réf : 940388.
- Ville de Montréal, 1995c — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation*, *Rapport de synthèse : entretien de Pierre Bourque, maire de la Ville de Montréal, avec Omer Ersun, ambassadeur de la République de Turquie et Alit T. Argun, consul général honoraire*, 15 décembre 1995, 4 p., N/Réf : 940388.
- Ville de Montréal, 1996a — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation*, *Lettre de Colette Robitaille, conseillère en affaires internationales, à Pierre Bourque*, 15 janvier, 2 p., N/Réf : 940388.
- Ville de Montréal, 1996b — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation*, *Lettre de Pierre Bourque*,

maire de la Ville de Montréal à Omer Ersun, ambassadeur de la République de Turquie, 22 février 1996, 1 p., N/Réf : 940388.

Ville de Montréal, 1997a — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation, Historique du dossier : état de la situation sur le monument au génocide arménien*, 28 mai 1997, 4 p., N/Réf : 940388.

Ville de Montréal, 1997b — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation, Lettre de Girair Basmadjian à Francine Lord*, 16 décembre, 1p., N/Réf : 940388.

Ville de Montréal, 1998a — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation, Projet de réponse à une requête du Centre communautaire arménien*, 20 janvier, 2 p., N/Réf : 940388.

Ville de Montréal, 1998b — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation, Monument à la mémoire des victimes des génocides*, 20 janvier, 2 p., N/Réf : 940388.

Ville de Montréal, 1998c — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation, Monument à la mémoire des victimes des génocides*, 23 janvier, 2 p., N/Réf : 940388.

Ville de Montréal, 1998d — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation, Documents et conditions du concours pour le monument à la mémoire des victimes des génocides*, 10 février, 17 p., N/Réf : 940388.

Ville de Montréal, 1998e — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation, Lettre de Gérard Battika, président de la Chambre et du Conseil turco-canadien pour le commerce et l'industrie, à Danielle Rondeau, directrice du Service de la culture de la Ville de Montréal*, 20 avril, 4 p., N/Réf : 940388.

Ville de Montréal, 1998f — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation, Projet La Réparation de l'artiste Francine Lariveé*, 20 avril, 5 p., N/Réf : 940388.

Ville de Montréal, 1998g — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *La Réparation, Jury monument aux génocides*, 21 avril, 3p., N/Réf : 940388.

Ville de Montréal, 2002 — Montréal, Ville de Montréal, Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Dossier de l'œuvre *Mihai Eminescu, Texte rédigé par Francynne Lord et adressée à Madame Helen Fotopulos sur l'état du dossier concernant le don*

d'une statue du poète Mihai Eminescu, par le gouvernement de la Roumanie au parc Devonshire, dans le quartier Jeanne-Mance de l'arrondissement Plateau-Mont-Royal, 9 avril, 3 p., N/Réf. : D-2000-0053.

COURRIERS ÉLECTRONIQUES

Bégin, 2009 — Bégin, Catherine, [catherine.begin@mcccf.gouv.qc.ca], (3 août), *Nombre d'artistes inscrits au fichier dans la région de Montréal*, Courrier électronique personnel.

Lord, 2009 — Lord, Francyne, [flord@ville.montrea.qc.ca], (9 avril), *Sur le Bureau d'art public et les deux projets en collaboration avec la communauté chilienne et la libanaise*, Courrier électronique personnel.

_____, 2010 — Lord, Francyne, [flord@ville.montrea.qc.ca], (26 janvier), *Sur La Réparation*, Courrier électronique personnel.

ENTREVUES

Alvarez, 2008 — *Entretien avec Francyne Lord, commissaire à l'art public, par Analays Alvarez Hernandez*, Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et de la diversité ethnoculturelle, Ville de Montréal, 8 septembre, 10 h.