

Retrait de l'oeuvre d'art public
Pistes et réflexions
Reflections on the Removal Public Artworks

Érick Fortin and Janet Logan

Number 73, Fall 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10339ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fortin, É. & Logan, J. (2005). Retrait de l'oeuvre d'art public : pistes et réflexions / Reflections on the Removal Public Artworks. *Espace Sculpture*, (73), 15–19.



Érick FORTIN

RETRAIT DE L'ŒUVRE D'ART PUBLIC: PISTES ET RÉFLEXIONS

REFLECTIONS ON THE REMOVAL PUBLIC ARTWORKS

En 1993, pour souligner le 350^e anniversaire de sa fondation, la Ville de Montréal lance un concours d'art public. La commande implique de nombreuses contraintes relatives au lieu — la place Jacques-Cartier dans le Vieux-Montréal —, notamment son caractère historique et son sol archéologique.

À l'issue du concours, c'est la proposition de l'artiste Gilbert Boyer qui est retenue. La sculpture *Mémoire ardente* est inaugurée le 17 mai 1994. L'œuvre consiste en un immense cube de granite troué. En jetant un œil dans ces perforations, le public peut y entrevoir les noms des lieux marquants de l'histoire et de la topographie de la ville. Compte tenu des contraintes propres à la commande, cette œuvre constitue un excellent modèle d'intégration physique et conceptuelle du lieu.

En mai 1997, afin de se concentrer sur le potentiel archéologique de l'espace, la Ville accepte un projet de fouilles. Le monument de Boyer est alors retiré en vue d'un éventuel redéploiement dans la ville. Évidemment, l'œuvre est conçue pour la place Jacques-Cartier et joue un rôle actif auprès des publics qui en perdent le sens si elle est sortie de son contexte. Le fait de resituer la sculpture ne peut donc constituer une situation viable. Depuis septembre 1997, l'œuvre est remisee par la Ville (Rodriguez, 1998 : 36-37).

L'exemple de ce monument commémoratif est éloquent, et le retrait des œuvres d'art public soulève plusieurs interrogations. *Mémoire ardente*, renommée par certains « le cube de Boyer » ou « le monument errant », est toujours remisee dans les entrepôts municipaux, et il est encore difficile aujourd'hui de se prononcer sur son sort à long terme.

Les types de problèmes auxquels s'exposent les propriétaires d'œuvres publiques dans les cas de délocalisation sont peu étudiés. En prenant pour référence les œuvres intégrées dans le cadre de la « Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics du Québec », nous cherchons ici à mieux comprendre la nature d'un retrait éventuel d'une œuvre publique et ce qui est remis en cause par celui-ci. Cela nous pousse à revoir l'ensemble des résultats possibles d'une délocalisation hypothétique : le *retrait temporaire* et le *retrait permanent*.

LE RETRAIT D'UNE ŒUVRE D'ART PUBLIC

Afin de jeter un regard éclairé sur la situation, il convient de bien comprendre le mode de fonctionnement de la « Politique d'intégration des arts à l'architecture ». Rappelons qu'il s'agit d'un décret officiel¹, et qu'ainsi des ministères comme ceux de l'Éducation ou de la Santé et des Services sociaux ne peuvent s'y soustraire, malgré d'importantes restrictions budgétaires, des manques d'équipements et de personnel.

Les projets intégrés aux espaces publics ne font pas toujours l'unanimité. D'une part, ce sont des œuvres imposées aux usagers ; d'autre part, il arrive que l'ajout d'un projet d'art à une œuvre architecturale soit considéré superflu par le concepteur de cette dernière. Ceci dit, nous associons le retrait des œuvres à des raisons « physiques » comme la rénovation, l'agrandissement ou le changement de vocation de l'espace de l'intégration. De plus, nous ne

In 1993, the City of Montreal launched a competition for public art to celebrate the 350th anniversary of its founding. The commission involved numerous constraints related to the site — Place Jacques-Cartier, in Vieux-Montréal —, particularly in connection with its historical nature and archaeological substrate.

As a result of the contest, Gilbert Boyer's proposal was accepted, and his sculpture *Mémoire ardente* inaugurated on May 17, 1994. The work consists of a huge granite cube with holes in it. Looking into these openings, the public can see the names of places marking the city's history and topography. Considering the commission constraints, this was an excellent example of an artwork being physically and conceptually integrated into a site.

In May 1997, to take advantage of the site's archaeological potential, the city accepted an excavation project. Boyer's monument was then removed, with the idea of finding some other location for it in the city. Being conceived to interact with the public in Place Jacques-Cartier, the work obviously loses its meaning when taken out of context, so relocating the sculpture is not a viable solution. The work has been in storage since September 1997 (Rodriguez, 1998: 36-37).

The example of this commemorative monument speaks for itself, and the withdrawal of public artworks raises several questions. *Mémoire ardente*, which some have renamed "Boyer's cube" or "the wandering monument," is still in storage in a municipal warehouse and it is difficult to say today what will become of it.

Few studies exist about the kinds of problems that the owners face when their public artworks change location. Taking works integrated via Quebec's *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics* as reference, we will try to understand the nature of a public artwork being withdrawn and what this may imply. This leads us to look at all possible ramifications of a hypothetical relocation, such as a work's temporary or permanent removal.

REMOVAL OF A PUBLIC ARTWORK

In order to view the situation intelligently, one should be well acquainted with how the *Politique d'intégration des arts à l'architecture* functions. Recall that this is an official decree,¹ and that no government agencies, such as the education or the health and social services departments, can be excluded from it, despite significant budgetary restrictions and a lack of personnel and equipment.

Projects integrated into public spaces are not always unanimously accepted. On one hand, these works are imposed on the public, and on the other, architects sometimes consider adding art to their work superfluous. This being said, we associate the removal of works with "physical" reasons, such as the renovation, expansion, or change in vocation of the integration site. Also, some causes may be inherent to the work, such as its deterioration, restoration, or even its loss of meaning for those in charge. These are the factors that lead to the temporary or permanent removal of a work.

One should specify, then, who is responsible for a public artwork. As stipulated in the 1996 decree: "The owner is responsible for the incor-

pouvons ignorer les causes inhérentes à l'œuvre elle-même, soit sa dégradation, sa restauration ou encore sa perte de sens aux yeux des responsables. Ce sont des facteurs qui mènent au retrait de l'œuvre, de manière temporaire ou permanente.

Il convient donc de définir à qui revient la responsabilité de l'œuvre d'art public. Tel que stipulé dans le décret de 1996 : « Le propriétaire a la responsabilité de l'incorporation de l'œuvre d'art au bâtiment ou au site, de l'entretien de cette œuvre et de sa conservation » (extrait de la *Gazette officielle du Québec*, 1996 : 5178).

Sur les modèles de contrats types proposés aux propriétaires par le Service de l'intégration des arts du ministère de la Culture et des Communications, il est écrit que, s'il advient que l'œuvre soit endommagée, détériorée ou détruite, le propriétaire² doit en aviser immédiatement l'artiste et le consulter sur les gestes à poser avant de procéder à quelque réparation que ce soit. Si l'artiste ne donne pas suite à cet avis dans les trente jours suivant son expédition, le propriétaire pourra procéder aux travaux, mais après consultation auprès d'un expert en la matière, en essayant de respecter l'honneur et la vision de l'artiste.

De son côté, l'artiste doit garantir l'œuvre d'art contre tous les bris et les détériorations à l'exception de l'usure normale, de l'effet des intempéries, du défaut d'entretien, de la négligence ou de l'incurie du propriétaire de l'édifice ou de l'espace public. Cette garantie est en vigueur pour une période de trois ans après l'acceptation de l'œuvre d'art par le propriétaire. Durant cette période, l'artiste s'engage, sur réception d'un avis du propriétaire, à effectuer les réparations requises dans un délai fixé par les parties. Ces contrats types ont été conçus pour garantir, tant à l'artiste qu'au propriétaire, leurs droits fondamentaux³.

Dans le cadre de la « Politique d'intégration des arts à l'architecture », le propriétaire de l'espace public est le seul responsable à long terme de l'œuvre d'art. Mentionnons à cet égard que le Centre de conservation du Québec (CCQ) offre une expertise dans la conservation et la restauration aux propriétaires désireux d'obtenir des conseils et des services en matière d'entretien et de restauration des œuvres.

Pour traiter de la question du retrait des œuvres, il est nécessaire de bien distinguer les concepts liés au type d'occupation de l'espace par l'art. Entre insertion et intégration, il y a des dissemblances dans le mode d'investissement des lieux publics. Un bref retour historique nous permettra de mieux en saisir les nuances.

En 1987, Louise Déry écrit à propos du dispositif d'intégration des premières années de la politique : « Dans de nombreux cas et aux yeux de plusieurs, le procédé consiste trop souvent à implanter une sculpture dans l'environnement sans "gêner" l'intégrité architecturale » (Déry, 1987 : 2). Cela constitue d'ailleurs un exemple d'insertion de l'œuvre à l'architecture ou d'œuvre *intrusive* (Lamarche, 1991). Il s'agit d'un projet artistique que l'on greffe à un espace donné. Indépendamment des caractéristiques de l'œuvre et du lieu, de leur potentiel d'interrelation, il se trouve alors associé sans réciprocité. Louise Déry poursuit : « La réflexion a évolué sur ce sujet car au début des années quatre-vingt, face à la perception du 1% comme ajout décoratif ou plaqué sur l'architecture, le terme "intégration" a fini par être envisagé de façon très littérale » (Déry, 1991 : 123).

Soulignons que l'intégration n'est pas une soumission de l'œuvre d'art à l'architecture, ou même l'inverse. Par ailleurs, si pour les uns la notion d'intégration réfère à la mise en place physique de l'œuvre d'art, il faut noter que sa définition est en fait plus large et plus complète. L'intégration de l'art à l'architecture dépasse les limites de la mise en espace. L'artiste crée avec ce qu'il connaît du projet de construction et n'aborde pas de la même façon la création d'une œuvre lorsque celle-ci est destinée à un foyer pour personnes âgées ou à une école primaire. Dans certains cas, intégrer l'art à l'architecture s'avère la conceptualisation de l'œuvre à l'intérieur des balises du lieu d'accueil, la prise en compte de sa réception, de sa rencontre quotidienne par le public ou encore de sa portée sociale en termes de contenu.

En 1996, la « Politique d'intégration des arts à l'architecture » connaît une révision. Celle-ci s'attarde désormais à l'acquisition et à l'insertion

of the artwork into the building or site, for the upkeep of this work, and for its conservation" (Extract from the *Gazette officielle du Québec*, 1996 : 5178).

In the standard contracts that the Service de l'intégration des arts du ministère de la Culture et des Communications sets for the owners, it is written that if the work deteriorates, or is damaged or destroyed, the owner² must advise the artist immediately and consult him or her about what to do before proceeding with any repairs. If the artist does not respond to this notice within thirty days of its being sent, the owner may proceed with the work, but only after consulting with a specialist in the matter and endeavouring to respect the honour and vision of the artist.

Where the artist is concerned, he or she must guarantee the artwork against all breakage and deterioration with the exception of normal usage, the effects of bad weather, and the lack of upkeep, negligence or carelessness on the part of the owner of the public building or space. This guarantee is in force for three years after the owner accepts the artwork. During this period, the artist, on receiving notice from the owner, agrees to carry out the required repairs in a time limit determined by the two parties. These standard contracts were conceived to guarantee the basic rights of both the artist and the owner.³

In the context of the Politique d'intégration des arts à l'architecture, the owner of the public space is the only one in charge of the artwork in the long term. It should be mentioned here that the Centre de conservation du Québec (CCQ) gives expert conservation and restoration advice to owners wanting services and information about the upkeep and restoration of artworks.

To deal with the matter of removing artworks, one must clearly distinguish the concepts regarding the way art occupies a space. From insertion to integration, there are differences in the way of investing public places. A brief look at the historical background will help us better understand the nuances.

In 1987, Louise Déry wrote about the integration system during the first years the policy was in place: "In numerous cases and in the eyes of many, the process too often consists in implanting a sculpture in the environment without 'disturbing' the architectural integrity" (Déry, 1987 : 2). This is more an example of inserting a work into the architectural construction, or of an *intrusive* work (Lamarche, 1991). Here, an artistic project is grafted onto a given space, irrespective of the nature of the work and the place and their possible interrelation; they are associated without reciprocity. Louise Déry continues: "Thought on this subject has evolved, because at the beginning of the 1980s, the perception of the 1% was of a decorative addition attached to the architecture, now the term 'integration' is viewed in a very literal way." (Déry, 1991 : 123.)

It should be stressed that integration is neither the submission of artwork to architecture nor the reverse. And while some may deem the notion of integration to refer to the physical placement of the artwork, its definition is actually much broader. The integration of art into the architecture goes beyond the limits of the work's placement in space. The artist takes the construction project into consideration when conceiving a work, and does not use the same approach to create art for an old people's home as for an elementary school. In some cases, integrating art into architecture means conceptualizing artwork within the receiving venue, taking into account how it will be received, the public's daily encounter with it, or even its social significance in terms of content.

In 1996, the Politique d'intégration des arts à l'architecture was revised, henceforth dwelling on the acquisition and insertion of artwork. Now, constructions of less than \$400,000 are systematically obliged to acquire an artwork for insertion in the public space. This is a rule that the "advising" committees must abide by.

The insertion of a work into a building resembles a graft: there is no cohesion between the two physical entities. The integration of a work, however, could be akin to *in situ* art: it idealizes a strong formal and conceptual reciprocity between the work and the space that receives it. These two ways of placing art in public space correspond to the two

d'une œuvre d'art. C'est une règle à laquelle doivent se plier les comités « aviseurs ». 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.

L'insertion s'apparente à une greffe de l'œuvre au bâtiment sans qu'il y ait de cohésion entre ces deux entités physiques. L'intégration pourrait, quant à elle, présenter une parenté avec un travail d'art *in situ* : elle idéalise une forte réciprocité formelle et conceptuelle entre l'œuvre et l'espace qui l'accueille. À ces deux modes d'investissement de l'art dans l'espace public correspondent deux réalités lorsqu'il y a délocalisation d'un travail artistique : la *réinsertion* et la *réintégration*.

LE RETRAIT TEMPORAIRE OU PERMANENT

En termes de relation à l'architecture, les œuvres insérées dans l'espace public nécessitent rarement des installations complexes. Il s'agit de peintures, de gravures ou de sculptures apposées ou plaquées à un espace donné. Nous pouvons facilement conclure que leur *réinsertion* peut être réalisée rapidement. Que ce soit dans le même espace ou dans un autre, cela n'a pas de conséquence majeure sur notre compréhension du travail. Ce sont des œuvres relativement autonomes en regard du lieu où elles sont situées.

La *réintégration* pose un problème plus important. Rappelons que l'intégration d'une œuvre d'art à l'espace public implique davantage que sa seule mise en place. Réintégrer une œuvre d'intégration après son retrait suppose que celle-ci soit remise en place, dans le même espace, et que cela ne change en rien le concept développé par l'artiste. Or, nous le supposons, les principales raisons de délocalisation et de retrait sont liées à la rénovation, à l'agrandissement ou au changement de vocation des lieux. Difficile de réintégrer une œuvre si la nature de l'espace en fausse la compréhension ou en change la forme.

Comme c'est le cas avec *Mémoire ardente*, le retrait d'un projet intégré est rarement temporaire. La délocalisation des œuvres intégrées mène généralement à leur retrait permanent et sous-tend dès lors un appauvrissement du potentiel culturel de l'espace public. Quant à celles insérées, sauf dans les cas de destruction, le retrait permanent est souvent une conséquence de la négligence ou de la mauvaise volonté du responsable, du propriétaire.

Que ce soit en raison d'une incapacité à réintégrer l'œuvre ou d'une simple décision du propriétaire, le retrait permanent d'une œuvre d'art public implique une série de transgressions sur lesquelles nous portons notre analyse.

CE QUI EST REMIS EN CAUSE PAR LE RETRAIT PERMANENT

Les politiques et autres programmes d'art public ont toujours eu pour objectifs d'humaniser et d'embellir l'architecture et la ville. En outre, nous leur accordons également un important rôle éducatif.

La démocratisation de l'art est à la base de nombreuses initiatives de fusion entre l'art et l'architecture. Il s'agit d'inscrire l'activité artistique dans la ville et dans la vie du citoyen. Elle relève d'une volonté ou d'un choix de rendre une pratique artistique accessible au plus grand nombre possible. Le retrait de l'œuvre d'art public remet en cause la réussite de ce modèle d'action culturelle ainsi qu'une série de grands objectifs qui lui sont liés. Rappelons que la politique culturelle québécoise favorise des initiatives menant, entre autres, à l'éducation des publics à l'art actuel par la diffusion du travail des artistes. Qui plus est, les objectifs visés par la « Politique d'intégration des arts à l'architecture » nous rappellent que l'inscription d'une œuvre d'art dans la communauté implique : l'affirmation de l'identité culturelle, le soutien aux créateurs et aux arts ainsi que l'accès et la participation des citoyens à la vie culturelle (MAC, 1992).

Ces cas visent la socialisation de l'art, l'amélioration de notre connaissance de l'art actuel.

La question du patrimoine collectif doit être également soulevée. Souhaitons-nous appauvrir notre collection d'œuvres publiques ? De plus, l'acquisition d'œuvres d'art dans le but de leur intégration perma-

methods of *reinserting* and *reintegrating* artworks when there is a change in location.

TEMPORARY OR PERMANENT WITHDRAWAL

Works inserted in public space rarely require complex installations in terms of their relation to architecture. Because it is merely a matter of hanging paintings or placing sculpture in a given space, we may readily conclude that their reinsertion can be carried out quickly. Whether this is in the same space or another, there are no major consequences to our understanding of the work. These are relatively autonomous works in regard to the places where they are located.

Reintegration poses a more significant problem. Remember that the integration of an artwork into a public place implies more than just its placement. Reintegrating a work after its withdrawal supposes that it will be put back in place, in the same space, and that this will not change anything concerning the artist's concept. We assume that the main reasons for the withdrawal and change of location are due to the site's renovation, expansion, or change in vocation. Reintegration may prove difficult if the nature of the space changes the form or distorts one's understanding of the work.

As in the case of *Mémoire ardente*, the removal of an integrated project is rarely temporary. The change in location of integrated works generally leads to their permanent withdrawal and an impoverishment of the public space's cultural potential. As for inserted works, other than those destroyed, permanent removal is often the consequence of neglect or lack of goodwill on the part of the owner or whoever is in charge.

Whether this is because the work cannot be reintegrated or is the straightforward decision of the owner, the permanent removal of a public artwork implies a series of wrongdoings that we will now analyze.

ISSUES RAISED BY PERMANENT WITHDRAWAL

These policies and other public art programs have always had the objective of humanizing architecture and making the city more attractive. In addition, we also give them a significant educational role.

Making art more democratic is the basis of many initiatives to combine art and architecture. It is an attempt to integrate art into the everyday life of the city and its citizens. It expresses the desire or the choice to make art accessible to the greatest number of people possible. Removing a public artwork challenges the success of this kind of cultural action as well as the objectives connected with it. Remember that Quebec cultural policy favours, among other things, initiatives that lead to educating the public about contemporary art by presenting the work of artists. What is more, the Politique d'intégration des arts à l'architecture's objectives remind us of what the integration of an artwork into the community implies: affirming cultural identity, supporting artists and the arts, and enabling citizens to participate in cultural life (MAC, 1992).

The objective is to socialize art and to improve our knowledge of contemporary art.

The issue of a collective heritage must also be raised. Do we want to impoverish our collection of public art? Additionally, acquiring artworks with the aim of permanently integrating them further improves the socio-economic conditions of Quebec artists. In its way, the public art commission helps create a market for art.

Finally, beyond testing the choices of "advising" committees or decision-making groups — those qualified to judge the excellence of an artistic practice or the merits of an artist, to see one of his or her works placed in public space — we should examine our interests regarding the heritage that we will leave. This examination refers not only to our collective heritage, but especially to the message conveyed by the permanent withdrawal of an artwork. What value does our society put on art? What form of cultural intervention do we bestow to future generations?

The distinction between these two modes by which art occupies public space allows one to conclude that the withdrawal of an inserted work contravenes the same objectives as that of an integrated work. In

nente favorise l'amélioration des conditions socio-économiques des artistes québécois. La commande publique participe, à sa façon, à la création d'un marché de l'art.

Enfin, au-delà de la mise à l'épreuve des choix des comités «aviseurs» ou des groupes décisionnels — qualifiés pour porter un jugement sur l'excellence d'une pratique artistique ou le mérite d'un artiste de voir une de ses œuvres prendre place dans l'espace public —, nous interrogeons notre intérêt face à l'héritage que nous laisserons. Ce questionnement réfère non seulement à ce patrimoine collectif, mais surtout au message véhiculé par le retrait permanent d'un travail artistique. Quelle valeur notre société accorde-t-elle à l'art? Quel modèle d'intervention culturelle offrons-nous aux générations futures?

La distinction entre les deux modes d'occupation de l'espace public par l'art nous permet de conclure que le retrait d'une œuvre insérée transgresse les mêmes objectifs que celui d'une œuvre intégrée. Dans le cas d'un retrait temporaire, la remise en place de ces deux types d'investissement de l'espace provoque des difficultés différentes. *A priori*, la réinsertion d'une œuvre d'art public ne devrait pas poser de problèmes majeurs. C'est la réintégration qui, dans bien des cas, mène au retrait permanent du projet artistique. Ainsi, le retrait permanent est associé à ce que nous pouvons définir comme une désintégration de l'œuvre d'art public.

En définitive, c'est le propriétaire du bâtiment qui prend la décision de retirer l'œuvre de son lieu d'accueil. Dans bien des cas, lors de rénovations ou d'agrandissements, les projets artistiques sont réinsérés ou réintégrés, à l'issue des travaux ou de la restauration et ce, dans le respect du travail et de la vision de l'artiste. Or, en quelques occasions, l'œuvre est reléguée aux oubliettes en raison des frais afférents à sa remise en place ou, plus simplement, par manque d'intérêt des responsables du lieu envers celle-ci.

Sans être alarmiste et tout en sachant que le retrait d'une œuvre d'art public ne remettra pas systématiquement en cause notre identité culturelle québécoise, nous suggérons la vigilance. Si nous développons des outils d'éducation des publics à un art de plus en plus éclaté, un art qui sort des sentiers battus et d'un esthétisme attendu, nous devons également enseigner la valeur de l'art public. Nous devons sensibiliser non seulement les propriétaires, mais l'ensemble des usagers à l'intérêt de maintenir un important bassin d'art public. Le retrait d'une de nos œuvres doit soulever une certaine indignation auprès de la population, et non seulement une gêne à peine avouée chez les initiés. ←

Titulaire d'une maîtrise en sociologie (Université Laval) portant sur la démocratisation de l'art dans le processus de sélection des œuvres d'art public, Erick FORTIN est actuellement directeur adjoint de l'organisme Manifestation internationale d'art de Québec. Il agit également à titre de chargé de projet pour le programme *Créez avec un artiste!* du Musée national des beaux-arts du Québec.

the case of a temporary removal, putting the two types of public art back in place produces different problems. On the face of it, the *reinsertion* of a public artwork should not pose major difficulties. *Reintegration*, however, often leads to the permanent withdrawal of an art project. Thus, permanent withdrawal is associated with what we can define as the *disintegration* of the public artwork.

In fact, it is the owner of the building who makes the decision to remove a work. In many cases, during renovations or expansions, and after the work or restoration has been carried out, art projects are reinserted or reintegrated into the site in full accordance with the artist's work and vision. Sometimes, however, a work has been shelved because of the cost of putting it back in place, or else because those in charge are not interested in the art.

Without being alarmist, and knowing full well that the removal of a public artwork will not unconditionally jeopardize our Quebec cultural identity, we suggest vigilance nevertheless. While we develop tools to educate the public about an art that is increasingly fragmented, unusual, and off the beaten path of conventional aesthetics, we should also teach the value of a public art. We must sensitize not only the owners but also the public in general about the benefit of maintaining a significant public art collection. The removal of one of our works should raise the public's indignation, and not just a few timid complaints from the initiated. ←

TRANSLATED BY JANET LOGAN

Erick FORTIN has a master's degree in sociology from Université Laval concerning the democratization of art in the process of selecting public artworks. He is presently assistant director of the organization, Manifestation internationale d'art de Québec, and is also project manager for the *Créez avec un artiste!* program at the Musée National des Beaux-Arts du Québec.

NOTES

1. Le Décret 505-81 concernant l'application de la « Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du gouvernement du Québec » est adopté le 18 février 1981. En 1996, le gouvernement québécois révisé la politique (Décret 955-96) qui prend désormais le nom de : « Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics » / Decree 505-81, concerning the application of the *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du gouvernement du Québec*, was adopted February 18, 1981. In 1996, the Quebec government revised the policy (Decree 955-96), and it is now called *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et public*.
2. On entend, par « propriétaire », le ministère ou organisme gouvernemental responsable du bâtiment ou du lieu d'intégration et, par le fait même, le titulaire de l'œuvre d'art / The "owner" is understood to mean the ministry or government agency in charge of the building or place where the artwork is integrated and thus holder of the art.
3. Consultation auprès de M^{me} Line Roy, chargée de projet, Service de l'intégration des arts à l'architecture du ministère de la Culture et des Communications du Québec / From discussions with Line Roy, project manager at the Service de l'intégration des arts à l'architecture at the ministère de la Culture et des Communications du Québec.



Charles DAUDELIN, *Éolienne 5*, 1983. Tubes en acier peint de 3,7 m surmontés de tiges mobiles en acier inoxydable de 6 m de longueur sur pivots amortisseurs / 3,7-m. Painted steel tubing, topped by 6-m-long moving stainless steel rods on pivoting shock absorbers. Palais des Congrès, Montréal. Photo : Ninon Bernatchez.

Daniel CORBEIL, *Sentinelle nordique*, 1993. H. : 12,19 m. Aluminium. Maison de la culture d'Amos. Photo : D. Corbeil.

À cours des ans, le nombre des projets d'intégration augmentant de même que les interventions architecturales (agrandissements, rénovations, etc.), il s'avère incontournable que des œuvres soient déplacées ou encore enlevées de manière définitive. Si certaines œuvres n'ont pas reçu les soins nécessaires, d'autres par contre sont l'objet d'attentions particulières. Voici quelques exemples :

- à Trois-Rivières, la direction du Centre hospitalier Régional (CHR) a dû retirer en 2002 une importante verrière de Marcelle Ferron intitulée *Joie de vivre* (1992), déployée sur trois étages, pour permettre l'agrandissement du Pavillon Sainte-Marie. La direction du CHR a pris des arrangements avec la succession de madame Ferron pour enlever et entreposer l'œuvre. Le prochain agrandissement comprendra obligatoirement dans son programme architectural la réinsertion des trois composantes de la verrière ;
- en Abitibi-Témiscamingue, une œuvre extérieure de Daniel Corbeil, *Sentinelle nordique*, accidentée en décembre 2004 par une voiture, est en train d'être restaurée par le Centre de conser-

vation du Québec; les coûts sont assumés par les assurances ;

- à Baie-Comeau, la Société immobilière du Québec (SIQ) a réuni, à l'occasion d'une rénovation d'un bâtiment administratif, les huit éléments d'une œuvre en bois polychrome et datée de 1964 de Alphonse Paré. Quatre des huit éléments avaient disparu pendant plusieurs années ;
- lors du récent agrandissement du Palais des congrès à Montréal, la SIQ a procédé au nettoyage et à la restauration de plusieurs œuvres intégrées à la construction originale, dont la sculpture extérieure de Charles Daudelin, *Éolienne 5*, au coin des rues Saint-Urbain / Saint-Antoine; celle-ci est installée depuis 2004 sur un plateau de pierre constamment animé par un effleurement d'eau à la surface ;
- la Société de la Place des arts, en collaboration avec le sculpteur Peter Gnass, travaille actuellement à redonner à son relief du Foyer du Théâtre Maisonneuve son environnement d'origine et une meilleure visibilité¹. ←

Source : *Intégration des arts à l'architecture*. Ministère de la Culture et des Communications. Ministère de la Culture et des Communications.



Over the years, the number of integration projects has increased, as have architectural interventions such as expansions, renovations and the like; inevitably, works are moved, or even permanently removed. While some works have not received the required care, others are subject to special attention. The following are few examples :

- In Trois-Rivières, in 2002, the administrators of the Centre Hospitalier Régional (CHR) were obliged to remove Marcelle Ferron's important glass work, *Joie de vivre* (1992), which is three storeys high, in order to carry out the expansion of Pavillon Sainte-Marie. The CHR administrators made arrangements with the Marcelle Ferron estate to remove the work and put it in storage. The next expansion will include the mandatory reinsertion of the three components of the glass work in its architectural program.
- In Abitibi-Témiscamingue, in 2004, Daniel Corbeil's exterior work, *Sentinelle nordique*, was damaged by a car. The Centre de conservation du Québec is restoring it and the

insurance companies are assuming the cost.

- In Baie-Comeau, while renovating an administrative building, the Société immobilière du Québec (SIQ) reunited the eight pieces of a polychrome work in wood by Alphonse Paré, dated 1964. Over the years, four of the eight elements had disappeared.
- During the Palais des Congrès' recent expansion in Montreal, the SIQ had several of the works integrated into the original building cleaned and restored, one of which was Charles Daudelin's exterior sculpture *Éolienne 5*, at the corner of Saint-Urbain and Saint-Antoine. Since 2004, the work has been installed on a stone slab and animated with water skimming its surface.
- The Société de la Place des arts is presently working in collaboration with sculptor Peter Gnass to recreate the original environment for his relief in the Foyer of Théâtre Maisonneuve, giving it better visibility.¹ ←

TRANSLATION BY JANET LOGAN

Source : *Intégration des arts à l'architecture*. Ministère de la Culture et des Communications.

NOTE

1. À signaler également que plusieurs œuvres qui ne peuvent être relocalisées lors de réaménagements font l'objet de dons de la part de leurs propriétaires à des musées régionaux / It should be noted also that several works that could not be put back in place after the reorganization were given by their owners to regional museums.