

Université de Montréal

**L'art public : les nouveaux modes d'expression artistique et le
processus d'intégration en milieu urbain**

par
Marjolaine Ricard

École de design
Faculté de l'aménagement

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès sciences appliquées (M.Sc.A)
en aménagement
option « design et complexité »

Avril, 2014

© Marjolaine Ricard, 2014

Université de Montréal

**L'art public : les nouveaux modes d'expression artistique et le
processus d'intégration en milieu urbain**

présenté par :
Marjolaine Ricard

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Josèphe Vallée, président – rapporteur
Tatjana Leblanc, directeur de recherche
Anne Marchand, membre du jury

Résumé

L'art public se présente sous divers modes d'expression artistique dans l'espace public. Qu'il soit permanent, temporaire ou éphémère, qu'il soit singulier, interactif ou participatif, qu'il soit traditionnel ou numérique, l'œuvre intégrée ou insérée dans ce contexte tente d'interpeller le public.

Cette recherche examine l'évolution des modes d'expression artistique dans l'espace public, dans l'espoir de trouver une définition de l'art public. L'étude de cas de la Ville de Montréal est la base de cette recherche pour examiner les nombreuses manifestations de l'art dans l'espace public et ses périmètres. Dans une perspective conceptuelle et transdisciplinaire, sous lesquels nous considérons les approches artistiques, paysagères et politiques dans l'analyse du sujet, nous nous intéressons aux frontières des modes d'expression artistique et les moyens de les représenter. En somme, nous souhaitons saisir ce que l'on considère comme l'art public dans l'aménagement urbain montréalais et générer des connaissances plus générales. Notre revue de littérature et les observations faites sur le terrain révèlent de nouveaux enjeux qui influencent les pratiques artistiques et la perception que peut susciter une œuvre d'art public aujourd'hui. Nous examinons les facteurs qui les influencent à ce jour.

En étudiant la question, nous constatons que la tâche de définir ce qui constitue l'art public est difficile, d'autant plus que les pratiques évoluent constamment. Souvent définie comme une fonction plus cosmétique qu'artistique et dans une logique d'équipement, l'art dans l'espace public joue un rôle passif et fait l'objet de débats et de critiques. Pour le public, l'art public est difficile à discerner bien que sa présence semble être appréciée.

Nos résultats mettent en lumière la complexité des processus politiques, les attentes spécifiques, les règles et modalités oppressantes pour l'artiste, la difficulté à saisir les œuvres d'art et le manque de médiatisation pour sensibiliser le public. Avec la politique d'intégration, l'art dans les espaces publics résulte souvent d'une médiation conflictuelle dans un rapport de compromis et d'attentes contrastées afin que soit réalisée une œuvre. Les résultats permettent de penser que les processus de sélection sont souvent pervers et fermés aux initiatives artistiques. En outre, il serait nécessaire dans ce contexte que les artistes définissent mieux leur statut professionnel et leur pratique.

Malgré des efforts du Bureau d'art public de Montréal, l'art public semble peu perçu sur son territoire. Par ailleurs, les nombreuses discussions avec le grand public portent à l'attention l'absence de médiatisation pour les arts publics sur le territoire de Montréal.

Mots clés : art, art public, paysage, modes d'expression artistique, politiques, médiation, perception

Abstract

Public art comes in various modes of artistic expression in the public space. In this context, whether it is permanent, temporary or ephemeral, if it is singular, interactive or participatory, whether traditional or digital, the integrated or inserted artwork attempts to engage the public.

This research examines the evolution of artistic expression modes in the public space, hoping to find a definition of public art. The case study of Montreal City sits at the base of this study to examine the various manifestations of art in the public space and its perimeter. In a conceptual and transdisciplinary approach under which we consider the artistic, political and the landscape boundaries of artistic expression modes and the means to represent them, in order to understand the significance of public art. In short, we wish to seize what is considered public art in the Montreal urban development and generate a more global knowledge.

In studying the issue, we find that the task of defining what constitutes public art is difficult, especially since practices are constantly evolving. Often defined to a function more cosmetic than artistic and in a logic of equipment, art in public space plays a passive role and is the subject of debates and criticism. As for the public, public art is hard to discern although its presence seems to be appreciated.

Our results highlight the complex political processes, specific expectations, rules, and oppressive methods for the artist, the difficulty in understanding the works of art and the lack of effort to touch the public. With the politics of integration, art in public spaces often result from a mediation conflict in a relation of compromise and contrasted expectations for a piece of art to be achieved. The results allow to think that the selection processes are often perverse and often closed to artistic initiatives. In addition, it is necessary in this context that artists define their professional status and practice.

Despite the efforts of the *Bureau d'Art Public de Montréal*, public art seems to be little perceived on its territory. Incidentally, many discussions with the general public brought to the attention the absence of mediatization for the public arts on Montreal's territory.

Keywords: art, public art, landscape, modes of artistic expression, politics, mediation, perception

Table des matières

| | |
|--|-------------|
| Résumé | i |
| Abstract | iii |
| Liste des tableaux | viii |
| Liste des figures | ix |
| Liste des sigles et abréviations | xiii |
| Remerciements | xiv |
| | |
| 1.0 Introduction | 1 |
| 1.1 Art à Montréal..... | 1 |
| 1.2 Nouveaux enjeux..... | 7 |
| 1.3 Politiques d'intégration..... | 10 |
| 1.4 Les objectifs de la recherche..... | 12 |
| 1.5 Question de recherche..... | 12 |
| 1.6 Structure des chapitres de l'étude..... | 13 |
| | |
| 2.0 Méthodologie de recherche | 14 |
| 2.1 Recherche documentaire..... | 14 |
| 2.2 Recherche sur le terrain..... | 15 |
| 2.3 Choix des arrondissements pour consulter le grand public..... | 17 |
| 2.4 Analyse des données..... | 21 |
| | |
| 3.0 Cadre théorique | 24 |
| 3.1 Les théories de l'art..... | 27 |
| 3.2 Les artistes..... | 31 |
| 3.3 Art et paysage..... | 34 |
| 3.4 Art Public et manifestations artistiques dans le domaine public..... | 36 |
| 3.5 Champs d'action..... | 38 |
| 3.6 Concepts de paysage..... | 38 |
| | |
| 4.0 État des lieux | 44 |
| 4.1 Évolution de l'art public..... | 44 |

| | | |
|----------------|---|------------|
| 4.2 | Intégration dans le paysage..... | 50 |
| 4.3 | Art public revisité..... | 51 |
| 4.4 | Modes d'expression émergents..... | 59 |
| 4.5 | Les processus et les instances..... | 79 |
| 4.5.1 | Rôles des intervenants au comité AD HOC..... | 84 |
| 4.5.2 | Les processus d'intégration..... | 86 |
| 4.3.3 | Prise en charge de l'art public par la Ville de Montréal..... | 94 |
| 4.4.4 | Les pratiques ailleurs..... | 103 |
| 4.4.5 | Les modes d'expression admissibles..... | 105 |
| 4.6 | Perception de l'art..... | 113 |
| 4.6.1 | Perception du public..... | 115 |
| 4.6.2 | Perception professionnelle..... | 117 |
| 5.0 | Discussion..... | 120 |
| 5.1 | Les acquis politiques en art public..... | 121 |
| 5.2 | Les enjeux et intérêts..... | 125 |
| 5.3 | La diffusion..... | 128 |
| 5.4 | Nos constats..... | 130 |
| 6.0 | Conclusion..... | 136 |
| 7.0 | Références bibliographiques..... | 139 |
| Annexes | | I |
| | Certificat éthique..... | II |
| | Formulaire de consentement grand public..... | III |
| | Formulaire de consentement professionnel..... | V |
| | Questionnaire – grand public..... | VII |
| | Exemple – 1 d'un entretien grand public..... | VIII |
| | Exemple – 2 d'un entretien grand public..... | X |
| | Catégorisation des données grand public (exemple)..... | XIII |
| | Questionnaire – professionnel..... | XV |
| | Exemple d'un entretien professionnel (extrait)..... | XVII |
| | Catégorisation des données de professionnels (exemple)..... | XX |

| | |
|--|------|
| Fiche d'inscription pour l'artiste (Politique d'intégration du MCCCFC)..... | XXII |
| Liste des œuvres réalisées dans le cadre de la Politique d'intégration (MCCCFC)..... | XXVI |
| Inventaire de la collection municipale d'art public (Montréal)..... | XXX |

Liste des Tableaux

| | | |
|--------------|--|-----|
| Tableau I. | Répartition des oeuvres d'art public par arrondissements à Montréal de 1809 à 2011..... | 17 |
| Tableau II. | Comparaison entre l'artiste et l'artisan..... | 32 |
| Tableau III. | Bouleversement des modes d'expression artistiques par les pratiques de l'art numérique dans le domaine public..... | 75 |
| Tableau IV. | Artistes sélectionnés pour une première œuvre d'intégration par la Politique d'intégration du Québec, 2004 à 2010..... | 102 |
| Tableau V. | Nombre d'artistes sélectionnés pour la région de Montréal pour une première œuvre d'intégration par la Politique d'intégration du Québec, 2004 à 2010..... | 102 |
| Tableau VI. | Comparaison des Politiques d'intégration entre la France et le Québec..... | 103 |
| Tableau VII. | Nombre de propositions artistiques à Montréal pour les périodes 2004 à 2010..... | 129 |

Liste des Figures

| | |
|--|----|
| Figure 1. Kapoor, Anish. <i>Cloud Gate</i> (2006). | 2 |
| Figure 2. Plenza, Jaume. <i>The Crown Fountain</i> (2004). | 3 |
| Figure 3. Marcoux, Rachelle. <i>Point de rencontre</i> , (2013). | 4 |
| Figure 4. Goulet, Marc-André. <i>Capture</i> , (2013). | 4 |
| Figure 5. Hua, Chu et Dong, Catherine. <i>Le double</i> , (2013). | 4 |
| Figure 6. Fortier, Marie-Ève. Living room n°2, (2013). | 4 |
| Figure 7. Kruger, Barbara. <i>It's a small world but not if you have to clean it</i> , (1990). | 6 |
| Figure 8. Kruger, Barbara. <i>It's a small world but not if you have to clean it</i> , (1990). | 6 |
| Figure 9. Holzer, Jenny. <i>For the city</i> , (2005). | 7 |
| Figure 10. Holzer, Jenny. <i>For the city</i> , (2005). | 7 |
| Figure 11 Andraos et Mongiat, <i>Chorégraphie pour les humains et les étoiles</i> , (2013). | 9 |
| Figure 12. Grandmaison, Pascal. <i>Le Jour des 8 soleils</i> , (2012). | 10 |
| Figure 13. Repérage du nombre d'œuvres d'art public sur l'île de Montréal jusqu'en 2010. | 18 |
| Figure 14. Poulin, Roland. <i>À la mémoire du cinéaste Pierre Perrault</i> , (2010). | 19 |
| Figure 15. Besner, Jean-Jacques. <i>Voile I et II</i> (1990). | 20 |
| Figure 16. Roussil, Robert. <i>Hommage à René Lévesque</i> , (1988). | 20 |
| Figure 17. LeBlanc, Pierre. <i>Souvenir de 1955 ou 2026 Roberval</i> , (1992). | 20 |
| Figure 18. Goulet, Michel. <i>Détour : le grand jardin</i> , (1994). | 20 |
| Figure 19. Écran mosaïque à la <i>Place des Arts</i> de Montréal, (2012). | 21 |
| Figure 20. Démarche de recherche inspirée par le modèle Cauquelin (1998). | 22 |
| Figure 21. Évolution du concept de l'art. | 26 |
| Figure 22. Michel-Ange. <i>La Coupole de Saint-Pierre</i> de Rome, achevée en (1626). | 32 |
| Figure 23. Rodin, <i>Les Bourgeois de Calais</i> (1884-1889). | 33 |
| Figure 24. Rodin, <i>Honoré de Balzac</i> (1891-1898). | 33 |
| Figure 25. Monet, Claude. <i>Belle île</i> (Port-Goulphar), (1887). | 35 |
| Figure 26. Kandinsky, Vassili. <i>Berg</i> , (1908). | 35 |
| Figure 27. Évolution de l'art public et des artistes du domaine public. | 37 |
| Figure 28. Andraos et Mongiat. <i>Le Musée des possibles</i> , (2010). | 40 |
| Figure 29. Figures paysagères | 43 |
| Figure 30. <i>La Victoire de Samothrace</i> , (vers 190 av. J.-C). | 44 |

| | |
|--|----|
| Figure 31. Village autochtone de Cumshewa en Colombie-Britannique, (1878)..... | 46 |
| Figure 32. Buste de bronze de Louis XIV, (1686)..... | 46 |
| Figure 33. Colonne Nelson, (1809)..... | 46 |
| Figure 34. Obélisque à la mémoire de Montcalm et Wolfe, (1828)..... | 46 |
| Figure 35. Vaillancourt, Armand. <i>La Force</i> , (1964)..... | 47 |
| Figure 36. Roussil, Robert. <i>Migration</i> , (1967)..... | 48 |
| Figure 37. Ferron, Marcelle. <i>Vitrail</i> , (1966)..... | 49 |
| Figure 38. Viger, Louise. <i>Des lauriers pour mémoire – Jean Duceppe 1923-1990</i> , (2008)..... | 50 |
| Figure 39. Vazan, Bill. <i>Low tide form</i> (1968)..... | 55 |
| Figure 40. Blade du regroupement TC5 dans les années 1960-1970..... | 57 |
| Figure 41. Kruger, Barbara. <i>Untitled (Your body is a battleground)</i> , (1989)..... | 58 |
| Figure 42. Kruger, Barbara. des bus sont recouverts de ses affiches (1997)..... | 58 |
| Figure 43. Kruger, Barbara. des bus scolaires sont recouverts de ses affiches (2012)..... | 59 |
| Figure 44. Abramovic, Marina et Ulay. <i>Nightsea Crossing</i> , (1982)..... | 60 |
| Figure 45. Neumark. <i>The art of conversation</i> , (2000)..... | 60 |
| Figure 46. Ingberg, Hal. <i>Dirty Magic</i> , (2005)..... | 61 |
| Figure 47. Catalyse Architecture et paysage. <i>Réflexions végétales</i> , (2006)..... | 61 |
| Figure 48. Dulude, Marc. <i>L'envolée</i> , (2010). | 61 |
| Figure 49. Guillard, Amandine et Albane Guy, Anik Poirier, Tag Team, Impact Studio. <i>Forêt Forêt</i> , (2011-2012)..... | 62 |
| Figure 50. Atomic 3 et Appareil Architecture. <i>Iceberg</i> , (2012-2013)..... | 63 |
| Figure 51. Agence architecte. « <i>Entre les rangs de Kanva</i> », (2013-2014)..... | 63 |
| Figure 52. ATSA. <i>État d'urgent</i> , Montréal, (1998)..... | 64 |
| Figure 53. Barcelone, (Espagne)..... | 65 |
| Figure 54. Paris, (France)..... | 65 |
| Figure 55. Londres, (Grande-Bretagne)..... | 65 |
| Figure 56. Philadelphie, (Etats-Unis)..... | 65 |
| Figure 57. Banksy. <i>Flower girl</i> , (2008)..... | 66 |
| Figure 58. Andraos et Mongiat. <i>21 balançoires</i> , (2011)..... | 67 |
| Figure 59. Baier, Nicolas. <i>Autoportrait</i> (2012)..... | 67 |
| Figure 60. Baier, Nicolas. <i>Autoportrait</i> (2012)..... | 67 |
| Figure 61. Roadworth. <i>Safety Pin hazard</i> , (2002)..... | 71 |

| | |
|---|-----|
| Figure 62. Roadworth. <i>North American Footprint</i> , (2004)..... | 71 |
| Figure 63. Roadsworth. <i>Dada Diffusion</i> , (2007)..... | 72 |
| Figure 64. Festival <i>Mural</i> , (2013)..... | 73 |
| Figure 65. Lucion Médias. <i>Sphère Polaires, hiver urbain</i> , (2010-2011)..... | 74 |
| Figure 66. Écran mosaïque à la <i>Place des Arts</i> de Montréal, (2012)..... | 76 |
| Figure 67. <i>Actelumière</i> et <i>Congo bleu</i> (étudiants de l'ÛQAM), <i>Novalux</i> , <i>Oli Sorenso</i> et ONF, (2010-2011)..... | 77 |
| Figure 68. Moment Factory, <i>Ode à la vie</i> , projections numériques sur la façade de la Sagrada Familia à Barcelone (Espagne), (2012)..... | 77 |
| Figure 69. Charney, Melvin. <i>Gratte-ciel, cascades d'eau / rues, ruisseaux... une construction</i> , (1992)..... | 77 |
| Figure 70. Collectif Champagne Club Sandwich. <i>Trouve Bob</i> , (2013-2014)..... | 78 |
| Figure 71. Types d'interventions..... | 81 |
| Figure 72. Composition du comité <i>ad hoc</i> | 84 |
| Figure 73. Mode d'exécution en vue d'un programme d'intégration d'une œuvre d'art public..... | 87 |
| Figure 74. Mode d'exécution pour la sélection d'une œuvre d'art public..... | 90 |
| Figure 75. Mode d'exécution de l'intégration de l'œuvre d'art public retenue..... | 91 |
| Figure 76. Inventaire de la collection municipale d'art public à Montréal jusqu'en 2010..... | 96 |
| Figure 77. Riopelle, Jean-Paul. <i>La Joute</i> , (1969)..... | 99 |
| Figure 78. Consortiun Atelier In situ et VLAN paysagers. <i>Milieu Humide</i> (2009)..... | 99 |
| Figure 79. Répartition des genres d'œuvres de la Politique d'intégration des arts répertoriée par le MCCCCF de 2004 à 2010..... | 105 |
| Figure 80. Morin, Jean-Pierre. <i>Espace fractal</i> , (2005)..... | 106 |
| Figure 81. Covit, Linda. <i>Petite place</i> , (2006)..... | 106 |
| Figure 82. Proulx, Yvon. <i>Champignon</i> , (2008)..... | 106 |
| Figure 83. Goulet, Michel. <i>Mémoire en partage</i> , (2010)..... | 106 |
| Figure 84. Répartition des genres d'œuvres d'intégration à Montréal répertoriée par le BAP de 2004 à 2010..... | 108 |
| Figure 85. Alloucherie, Jocelyne. <i>Porte de Jour</i> , (2004)..... | 108 |
| Figure 86. Bourgault, Pierre. <i>Le village imaginé</i> , (2005)..... | 108 |
| Figure 87. Goulet, Michel. <i>Un jardin à soi</i> , (2010)..... | 109 |
| Figure 88. Cooke-Sasseville. <i>Le Mélomane</i> , (2011)..... | 109 |

Figure 89. Andraos et Mongiat. *Musée des possibles*, (2010).....111

Figure 90. Nombre de propositions artistiques à Montréal pour les périodes 2004 à
2010.....129

Liste des sigles et abréviations

AD HOC : Comité particulier désigné en vue de l'adoption d'un programme d'intégration des arts selon 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.

BAP : le Bureau d'art public de Montréal

BdF : le Bureau des Festivals de Montréal

DCP : Direction de la culture et du patrimoine de Montréal

DDC : Direction du développement culturel de Montréal

MCCCF : Ministère de la Culture, des Communications et de la Conditions féminine

P1 à P20 : Référence aux participants du grand public

SIA : Service de l'intégration des arts à l'architecture du Ministère de la Culture, des Communications et de la Conditions féminine

Remerciements

En préambule à ce mémoire, je souhaite adresser mes sincères remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à ce projet, car un bon nombre de défis m'attendaient. Je souhaite témoigner ma gratitude à Mme Tatjana Leblanc, directrice de recherche, pour sa grande disponibilité et son accompagnement tout au long de la réalisation de ce projet de maîtrise. Elle a su me mener sur des pistes, me guider, me rassurer et m'inspirer. Sans elle, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.

Merci aux professeurs de la faculté de l'Aménagement qui m'ont fourni des outils de recherche en design pour me familiariser à cet univers, qui ont répondu à mes nombreuses questions et qui m'ont épaulée afin que je puisse développer mon sujet de recherche.

Je veux pareillement exprimer ma reconnaissance à tous mes proches et amis, Catherine, Chanel, Danielle, Ève, France, Louis et Sophie, qui m'ont toujours soutenue et encouragée au cours de la réalisation de ce mémoire.

Enfin, l'octroi des bourses de la Faculté des études supérieures et postdoctorales et du Service d'aide aux étudiants de l'Université de Montréal a sans aucun doute contribué à la réussite de ce mémoire de maîtrise. Et je ne veux pas oublier, merci à Mme Simone Zriel pour sa générosité, sa patience et les suivis de mon dossier étudiant.

Mille fois merci!

1.0 Introduction

Qu'on lui porte une attention ou non, l'art public contribue à façonner l'image de la ville. L'œuvre d'art public est généralement créée en établissant un lien avec le bâtiment, le site et l'espace qui l'accueille (Centre de conservation du Québec, 2013, [En ligne]). Dans cette optique, les oeuvres artistiques intégrées au paysage de la ville en font partie. Ces œuvres permettent aux citoyens de côtoyer au quotidien l'art sous toutes ses formes, mais sa présence est-elle remarquable ou notable (Centre de conservation du Québec)?

Il est sous-entendu que l'art public s'est défini par une œuvre permanente conçue par un artiste pour un lieu déterminé par une politique. En général, dans le cas de la commande, on assiste à une démarche similaire à celle des musées qui se résume à exposer des œuvres d'art. Cependant, sa présence dans l'espace public ne se résume pas qu'à exposer une œuvre permanente. On voit apparaître dans le développement des espaces publics montréalais de nouvelles formes d'expressions artistiques temporaires, événementielles et interactives et le discernement de l'art public devient donc complexe. Il se présente sous diverses formes pour parler de « *l'art qui se développe dans et pour la ville* » en employant plusieurs syntagmes comme « *art urbain* », « *art public* », ou encore « *commande publique* » (La Couédic, Popescu et Sattolo, 2008).

1.1 Art à Montréal

En décembre 2010, deux articles parus, dans le quotidien *Le Devoir*, dénonçaient le manque d'art public sur le territoire montréalais (Goulet et Bellavance, 2010). Dans plusieurs articles de journaux et des opinions populaires retrouvés sur certains blogues, on se demande si l'art public est suffisant en nombre, ou manque-t-il uniquement de visibilité? Les représentations artistiques ont-elles changé, ou encore passent-elles tout simplement inaperçues?

Sur le blogue du journal *La Presse*, on compare ce qui se fait à Montréal à ce qui s'est fait dernièrement à Chicago et on prend conscience que l'art public dans la métropole ne semble pas être mis à l'avant-plan. Ceci donne « *une impression de vide culturel quand on compare avec Montréal* ». ¹ On estime que malgré ses efforts, la ville n'a « *rien de comparable à*

¹ *Montréal est une ville de design... mais malheureusement pas d'art public!*,
source: <http://blogues.lapresse.ca/avenirmtl/2012/06/14/montreal-est-une-ville-de-design...-mais-malheureusement-pas-d-art-public/>

Chicago » et qu'« il y a peu d'art public dans les rues de Montréal ». ²

D'autres commentaires du journal *Le Devoir* et du public dénotent à maintes reprises cette même préoccupation :

- « *Finalement, il ne manque donc que de l'art public dans les lieux publics montréalais?* » (Baillargeon, *Le Devoir*, 25 novembre 2010) ;
- « *Quand je vois des villes comme par exemple, Chicago qui a eu la pièce, l'œuvre d'Anish Kapoor puis ça complètement changer la ville. [...] Et nous, on n'a rien comme ça ici. Quand on pense à Chicago, on va peut-être avoir cette image-là, cette œuvre-là. Pour moi, c'est une œuvre magnifique qui fait tout ce qu'une œuvre publique peut faire pour être vraiment un chef-d'œuvre, de refléter un tout petit peu la ville* » (grand public) ;
- « *Malgré des décennies d'investissement privé ou public par des citoyens, des institutions, des entreprises, la Ville de Montréal et les gouvernements, nous avons été collectivement avares pour ce qui est de mettre en valeur et de développer notre art public ainsi que de nous donner de nouvelles oeuvres à la hauteur de notre stature de métropole culturelle* » (Bumbaru, Leblanc et Taillefer, *Le Devoir*, 23 janvier 2013).

Deux œuvres souvent référencées sont celles de Kapoor (**Figure 1**) et Plenza (**Figure 2**). La plus citée est l'œuvre d'Anish Kapoor comme étant un exemple en matière de rayonnement pour la ville Chicago.



source : <http://richardtulloch.files.wordpress.com>

Figure 1. Kapoor, Anish. *Cloud Gate* (2006).

² idem



source : <http://37signals.com>

Figure 2. Plenza, Jaume. *The Crown Fountain* (2004).

L'œuvre utilise les habitants de la ville comme sujet photographique

En effet, quand on pense à l'art public, on pense souvent à des œuvres d'envergures comme celles qui viennent d'être mentionnées, mais l'art public se présente de nos jours sous d'autres formes et par des regroupements d'artistes lors d'événements, d'exposition hors murs ou d'action spontanée. Des événements de courte durée comme *Art souterrain* présentés sur un circuit de 7 kilomètres au centre-ville ou bien *Luminothérapie* au Quartier des Spectacles de Montréal illustrent la diversification des modes d'expression artistique dans l'espace public.

Des œuvres présentées (**Figures 3, 4, 5 et 6**) lors de l'événement Art souterrain en 2013 nous démontrent à Montréal cette diversité actuelle des modes d'expression aménagés temporairement dans l'espace public.



Rachelle Marcoux - 'Point de rencontre'
Palais des congrès de Montréal
Photo SAMLERENARD MMXII source : www.artsouthern.com

Figure 3. Marcoux, Rachelle. *Point de rencontre*,
Oeuvre présentée au Palais des Congrès de Mtl, (2013).



Yu Hang Hang - 'Mémoire en cours'
Palais des congrès de Montréal
Photo SAMLERENARD MMXII source : www.levadrouilleurbain.wordpress.com

Figure 4. Yu Hang Hang. *Mémoire en cours*,
Palais des Congrès de Mtl (2013).



Chun Hua Catherine Dong - 'Le double'
Place Bonaventure
Photo SAMLERENARD MMXII source : www.levadrouilleurbain.wordpress.com

Figure 5. Hua, Chu et Dong, Catherine.
Le double,
Oeuvre présentée à la Place Bonaventure de Mtl, (2013).



Marie-Ève Fortier - 'Living room n°2'
Centre de commerce mondial de Montréal
Photo Marouen Arras source : www.artsouthern.com

Figure 6. Fortier, Marie-Ève. *Living room n°2*,
Oeuvre présentée au Centre de commerce Mondial de
Mtl, (2013).

Comme l'on observe avec les exemples ci-dessus, l'installation d'éléments visuels et la mise en scène performative (éphémère) sont d'autres manières de présenter l'art habituellement délogées des politiques d'intégration en art public. Les différentes initiatives publiques et privées renforcent l'accessibilité à diffuser une pluralité de modes d'expression artistique dans les lieux publics. Des sociétés, institutions et organismes, dont la Chambre de Commerce du Montréal Métropolitain, les universités et également le Bureau du Design Montréal participent à la mise en valeur de projets créatifs en les diffusant dans l'espace public montréalais. En effet, la volonté de faire rayonner l'art dans nos espaces publics existe bel et bien, mais la reconnaissance d'une œuvre dépend d'un choix théorique et des différents points de vue (artiste, instance, spectateur) par rapport à l'art.

À travers une pluralité de modes d'expression artistique dans nos lieux publics, on peut estimer que les œuvres d'art public « permanentes » sont plus discrètes à Montréal que les modes d'expression temporaires et éphémères, car effectivement la tendance artistique événementielle est omniprésente et propose une émancipation de l'art dans l'espace public. Nous avons déjà mentionné l'événement *Art souterrain*, mais un bon nombre de biennales et festivals ont lieu et sortent des espaces habituellement dédiés à l'art. La *Biennale internationale de l'art numérique*, organisée depuis quelques années par la Société des arts technologiques, est l'un des nombreux exemples où des œuvres éphémères occupent l'espace public. Il y a aussi le Festival d'art public — Mural qui a célébré, pour une première édition en 2013, l'art urbain avec plusieurs artistes de l'art de la rue. Ces initiatives modifient pour certains artistes la façon de concevoir une œuvre d'art et de ce fait même changent aussi la perception de l'art public dépendamment de notre rapport à l'art.

Depuis peu, l'engouement et la médiatisation autour de ces projets et particulièrement les modes d'expression numérique en font une tendance de l'heure. On nous les présente comme étant de nouvelles façons inusitées d'intégrer l'art dans l'espace public. Ces pratiques tentent peut-être d'interpeller et de séduire le public avec des manières de faire aux ambitions spectaculaires. Entremêlant le design de communication, l'art visuel et les médias de masse dans leurs créations, les modes d'expression artistique sont sans limites et de plus en plus complexes rendant parfois la reconnaissance de la qualité artistique d'une oeuvre difficile (Lapointe, 2013). Cet avis est partagé par plusieurs, mais doit-on dire pour autant que « nous assistons présentement à une reconfiguration du système de l'art qui s'aligne sur la technoculture telle que développée aujourd'hui dans les sociétés avancées » (De Julio-Paquin, 2012)?

L'utilisation des technologies de communication comme mode d'expression n'est pas un phénomène artistique récent. Comme l'un des représentants du Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine dit: « *je trouve ça peut-être un petit peu mal habile de dire que, bon, c'est inusité, ça ne s'est jamais fait* ». Il faut rappeler que les pratiques des artistes sont hétéroclites et les limites de l'art recevable ont été mises en question déjà dans les années 60-70. À cette époque, plusieurs artistes avaient choisi la rue comme lieu de création et d'expression. Déjà, les pratiques artistiques proposaient différentes façons d'aborder l'art dans l'espace public et se rapprochaient aux pratiques du

design et de la communication. Un exemple est le travail de l'artiste américaine Barbara Kruger qui utilisait justement le langage de communication, de manière plus engagée, dans sa démarche artistique. On n'a qu'à penser à ses panneaux publicitaires installés dans l'espace public qui dénonçaient avec des phrases-chocs les différentes situations sociales comme le démontre l'affiche (**Figures 7 et 8**) installée à l'hôtel Hilton de New York.



Figure 7. Kruger, Barbara. *It's a small world but not if you have to clean it*, oeuvre présentée au Hilton Time Square à New York, (1990).



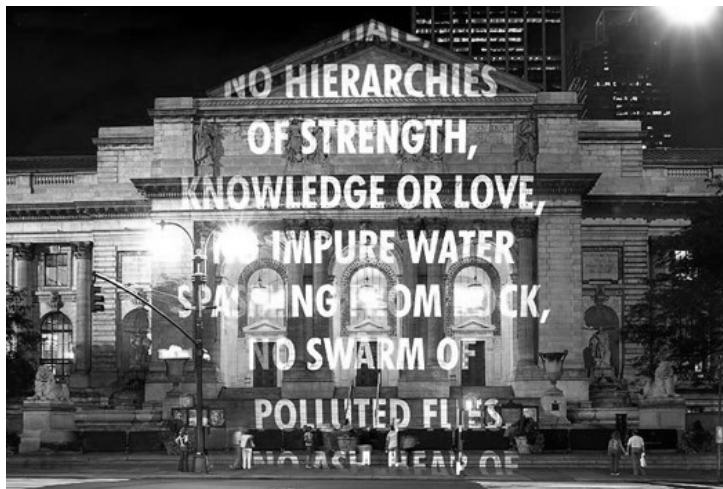
Figure 8. Kruger, Barbara. *It's a small world but not if you have to clean it*, oeuvre présentée au Hilton Time Square à New York, (1990).

La communication comme mode d'expression artistique n'est pas une approche inédite. Aujourd'hui, l'accessibilité au numérique offre un nouveau moyen aux artistes de s'exprimer. On le voit avec la série de projections lumineuses (**Figures 9 et 10**) réalisée par l'artiste Holzer en 2005 sur différents bâtiments new-yorkais. La prise de position de l'artiste est en continuité avec celle de ses précurseurs; seuls les moyens ont changé. De plus en plus d'artistes adoptent les nouvelles technologies de communication (TIC) comme médium et en font leurs champs d'intérêt.



source: www.creativetime.org

Figure 9. Holzer, Jenny. *For the city*,
Série de projections sur des façades de bâtiments
à New York. Projection sur la façade du
Rockerfeller Center, (2005).



source: www.creativetime.org

Figure 10. Holzer, Jenny. *For the city*
Série de projections sur des façades de bâtiments à New York.
Projection sur la façade de la New York Public Library, 5^{ème}
avenue, (2005).

La forte progression du numérique en art public change notre rapport à l'art tout comme notre relation à l'environnement social (Julio-Paquin, 2012). Pourtant, l'art a toujours poussé les limites par la multiplicité des approches et par les moyens à le représenter, rendant ainsi ses frontières floues.

1.2 Nouveaux enjeux

L'art public joue un rôle important dans la valorisation du territoire et contribue à rehausser la qualité des aménagements urbains selon le Centre de conservation du Québec (2013, [En ligne]). L'oeuvre peut être saisie d'une contemplation affective par l'expérience individuelle ou collective. Elle peut être perçue comme une figure d'impression qualifiant le territoire ou comme une figure d'expression culturelle qui est reconnue et valorisée par ses habitants. Bien que la ville de Montréal ait répertorié plus de 225 oeuvres d'art public extérieures à ce jour, peu de gens les remarquent. Il n'est pas étonnant que plusieurs jugent qu'il y ait un manque d'oeuvres dans les espaces publics (Baillargeon, 2010, Bumbaru, Leblanc et Taillefer, 2013).

Louise Déry, historienne de l'art, directrice de la galerie de l'Université du Québec à Montréal et coauteure de *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public* (2009), souligne que l'on cherche toujours à saisir les mécanismes de représentations et les significations en art public. La variété d'expressions artistiques s'élargit avec les œuvres temporaires, éphémères, événementielles, mais aussi avec les nouvelles manières de le concevoir. Plusieurs d'entre elles n'émanent pas de la politique d'intégration des arts ou des concours en art public organisés par la Ville de Montréal. En fait, plusieurs projets sont des actions indépendantes des modes des commandes publiques d'intégration permanente. Ils affectent les manières de représenter l'art dans l'espace public, mais aussi les manières de les percevoir. Certaines manifestations artistiques peuvent être considérées de l'art public, tandis que d'autres ne le sont pas.

La diversification des représentations artistiques sur la place publique et les différents genres d'événements observés nous amènent à croire que l'art public ne se résume pas qu'à l'intégration d'une oeuvre d'art permanente. Effectivement, on semble favoriser au centre-ville de Montréal les représentations événementielles et les œuvres numériques. Des projections numériques se retrouvent sur plusieurs bâtiments comme on peut remarquer avec l'œuvre *Le jour des 8 soleils* dans le cadre de l'événement Rendez-vous en 2012 (**Figure 12**). D'ailleurs, ce n'est plus seulement au centre-ville où l'on retrouvera cette exaltation pour les projections numériques et l'interactif. Le Planétarium de Montréal a accueilli en 2013 son œuvre d'« *art public numérique* » (**Figure 11**) tel que définie par la Presse le 6 avril 2013, par Nathalie Petrowski : « *il s'agira de la toute première œuvre d'art numérique de la collection gérée par la Ville de Montréal installée en permanence* » disait Éline Ayotte, l'élue responsable de la Culture à la Ville et citée par une journaliste du Métro (Marchal, 21 mars 2013).



source : <http://nt2.uqam.ca>

Figure 11. Andraos et Mongiat, *Chorégraphie pour le humains et les étoiles*, (2013).



source : <http://microculture.ca>

Figure 12. Grandmaison, Pascal. en collaboration avec Antoine Bédard, Marie-Claire Blais, Serge Murphy, Simon Guilbault et Pierre Lapointe, *Le Jour des 8 soleils*, dans le cadre du Rendez-vous, (2012).

De toute évidence, l'élargissement du périmètre en art public augmente la difficulté à le définir. « *Il convient de perdre son innocence, répétons-le, et de cesser de croire que la question de l'art public se réduit seulement à l'affirmation publique d'opinions artistiques* » rappelle Cohen (2005) en citant Ardenne (1999) sur la question de légitimation de l'art dans

les espaces publics. D'un côté, comme l'a mentionné Déry (2010), on doit se pencher sur certains aspects tels que l'apport historique, l'apport esthétique et symbolique, la valeur de l'œuvre, et son rôle sur la place publique à travers divers contextes d'inscription pour tenter de cerner sa nature. On doit se demander comment la diversification des opérations à représenter l'art dans l'espace public peut mener à une clarification de l'art public puisque personne ne semble être en mesure de définir ce qui constitue l'art public.

1.3 Politiques d'intégration

L'art public participe à l'aménagement dynamique de l'espace public (Chouquer, 2007). La présence d'une œuvre peut être toutefois dérangeante, controversée et mal discernée. Ce qui porte à croire que, peu importe le mode d'expression d'une œuvre d'art « public », l'artiste doit rencontrer les différentes contraintes entourant sa pratique, peu importe la nature de l'œuvre. (Becker 1982, Négrier 2007, Sandle 2009, etc.). Pour se conformer selon les règlements en vigueur, l'artiste doit se soumettre aux agréments des autorités. On légitimise les pratiques selon les modèles politiques applicables et on contrôle ainsi l'art recevable dans l'espace public. Dans le cas d'une intervention non soutenue dans la rue, comme le dit Cohen (2005), elle fait peur aux élus puisqu'elle est incontrôlable. Quoi qu'il en soit de la nature d'une œuvre, on s'aperçoit que certaines représentations validées par les mandataires responsables apparaissent ludiques ou fantasmagoriques dans des manifestations de plus en plus événementielles ou spectaculaires. Ce qui porte à croire comme Cohen (2005) et Ruby (2001) que certaines représentations de l'art dans l'espace public ont une fonction d'« amusement public ».

De nombreux ouvrages recensés par Sandle (2009) nous donnent un aperçu des enjeux politiques actuels :

- certains travaux d'art public sont posés brutalement même si une volonté vers un travail de collaborations entre artistes, architectes, planificateurs et designers a déjà été encouragée (Minton, 2008) ;
- les contributions récentes en art public sont de plus en plus politique et conductrice d'un plan stratégique (Belfiore et Bennett, 2008) ;
- l'expansion de l'art public dénote un nombre croissant de politiques. Ces méthodes mises sur le rôle d'étiquette, de promotion et de signification des villes, des centres et des régions (Sharpe et al. 2005) ;

- les politiques sont devenues un « agenda » de plus en plus instrumental dans un positionnement complexe des arts et de la culture (Robertson, 2001, Holden, 2004, Hall et Hearfield, 2005, Bell, O'Connor et al., 2007, Selwood, 2002, 2007) ;
- l'utilisation de fonds publics ajoute un pouvoir politique à une instrumentalisation croissante de l'art (Reeves, 2002) ;
- le potentiel de design se réduit à un rôle politique qui se limite à un résultat équivalent à mettre «the lipstick on the gorilla» («rouge à lèvres sur le gorille») (Newton, 2001, Dales (CABE), 2008).

Ces constats révèlent que les instances en art public prêtent à l'art un rôle cosmétique plutôt qu'artistique. Des études menées en Europe par Julier (2005) et aux États-Unis par Lee Fleming (2007) démontrent également que l'art public est utilisé dans une « logique d'équipement » et au service de « slogan marketing ». Donc, nous croyons qu'à Montréal, l'art public est soumis aux mêmes difficultés. Nous croyons que les enjeux actuels de l'art se résument généralement à embellir et décorer la ville. Montréal s'inscrit dans une approche qui instrumentalise l'art par une image de marque. L'indice qui nous permet d'y croire se retrouve dans son plan d'action en art public, lorsque la ville dit qu'elle veut se mettre au diapason avec des villes comme Philadelphie et Seattle afin d'être compétitive dans son développement culturel et touristique (p.8). Sur le plan urbanistique, cela implique à « rehausser la qualité de l'aménagement du domaine public » en augmentant le nombre d'œuvres d'art public (p.9). Du point de vue de la valorisation de son patrimoine, « *La Politique du patrimoine, adoptée en mai 2005, recommande que la Ville témoigne de pratiques exemplaires, comme propriétaire et gestionnaire, afin de jouer un rôle de leader en matière de patrimoine.* » (p.10). Sa projection du développement culturel mise « *sur l'art public comme atout d'une métropole culturelle qui valorise la culture, autant au quotidien que dans une perspective de rayonnement international* » (p.10). Ces indices portent à croire que l'art public à Montréal n'est rien d'autre qu'un « *instrument politique* » (Ruby, 2001).

La présence de l'art public sur le territoire montréalais fait-elle une différence?

A priori, nous croyons qu'il peut être difficile de remarquer une œuvre dans les espaces publics et que certains environnements diminuent la portée des réalisations. Au-delà d'un manque possible, notre étude suppose que la problématique entourant l'art public émerge de

la difficulté à le définir compte tenu des nombreux modes d'expression artistique. « *Art public* », « *art urbain* », « *commande publique* » ou « *animation artistique* » sont les nombreuses façons pour parler de l'art dans l'espace public (La Couédic, Popescu, Sattolo (2008). En conséquence, **sommes-nous en mesure de le définir?**

1.4 Les objectifs de la recherche

Les objectifs de cette recherche sont de contribuer à définir ce qui constitue de l'art public dans le paysage urbain actuel, de mieux comprendre ses enjeux, dont les politiques en place et les visions de sa mise en valeur, et d'évaluer son impact sur notre environnement quotidien. Pour ce faire, il ne s'agit pas de rapporter cette étude à l'examen d'une œuvre d'art public particulière intégrée à un site, mais de bien cerner la problématique à travers une considération d'ensemble des relations entre les pratiques et l'usage de l'art dans l'espace public. Pour développer une bonne compréhension de notre sujet, nous avons étudié l'évolution de l'art public, les instances décisionnelles et leurs processus de sélection d'une oeuvre, les modes d'expression artistiques et la perception de l'art par des professionnels autant que celle du public à Montréal comme base de discussion. Cette étape nous permet de mieux comprendre les enjeux qui se rattachent aux réalités de l'artiste qui œuvre dans l'espace public. Tous ces éléments constituent notre état des lieux et nous permettent d'alimenter notre discussion par une synthèse à la compréhension de l'art public. Finalement, cet exercice nous conduira à mieux comprendre les différents enjeux qui affectent les pratiques artistiques dans l'espace public à ce jour.

1.5 Question de recherche

Cette étude cherche à répondre aux questions suivantes :

Qu'est-ce que l'art public et quels sont les nouveaux modes d'expression qui ont un impact sur le paysage urbain?

Dans cet ordre d'idées, des questions inhérentes s'imposent :

- Comment identifier l'art public et ses modes d'expression artistique?
- Comment les politiques d'intégration procèdent-elles pour sélectionner une oeuvre?
- Qui détient le pouvoir à décider de la sélection d'une œuvre dans la commande publique?
- Comment perçoit-on l'art chez le public?

- Les nouveaux modes d'expressions artistiques influencent-ils notre rapport à l'art sur la place publique?

1.6 Structure des chapitres de l'étude

Pour amorcer cette étude, nous avons mis en contexte, au premier chapitre, l'art public à Montréal et un survol des nouveaux enjeux à l'égard des modes d'expression artistique en milieu urbain. Ce premier chapitre a délimité nos objectifs et les questions d'objet d'étude. Le deuxième chapitre présente la méthodologie employée pour répondre à nos questionnements. On y expose les étapes et la manière dans lesquelles se sont construites notre cadre théorique, l'étude de terrain et la méthode utilisée pour l'analyse de nos données. Le troisième chapitre brosse un tableau des concepts clés jugés indispensables à notre revue de littérature afin d'assurer de manière significative la compréhension de la problématique étudiée. Concrètement, cette partie du mémoire relate les idées théoriques de l'art, de l'artiste et du paysage afin d'y trouver les caractéristiques spécifiques à l'art public.

Au fil de la recherche, le quatrième chapitre construit progressivement la réflexion et met en lumière les différents enjeux de l'art public au sein de la culture urbaine spécifique à Montréal. Par un état des lieux, il trace un portrait de l'évolution de l'art public, des modes revisités et des nouveaux modes d'expression artistique. Les processus, les instances et les modalités d'intégration sont aussi détaillés. D'ailleurs, nous serons en mesure de faire un parallèle entre nos pratiques et celles qui se font ailleurs. Enfin, notre état des lieux examine la perception de l'art public par les experts et le grand public. En somme, cette section expose les défis par rapport à l'identification, la sélection et l'encadrement des artistes qui visent l'espace urbain comme lieu de création et d'exposition. Il présente également des extraits d'entretiens de personnes du public et d'experts de l'art par rapport aux différents enjeux, problèmes et perceptions de l'art. Le cinquième chapitre met en lumière, à travers une synthèse soutenue, par les constats obtenus de l'état des lieux et nos données de terrain, les différents points critiques de la problématique quant à l'art public mis à jour tout au long du mémoire. En conclusion, le cas de la Ville de Montréal utilisé à la base de notre réflexion nous éclaire d'une manière plus globale le concept de l'art public et les nouveaux enjeux en matière artistique.

2.0 Méthodologie de recherche

2.1 Recherche documentaire

Dans un premier temps, cette recherche expose les éléments retenus à ce jour à partir d'une recension des écrits en général sur l'art et son intégration dans les lieux publics. Notre tâche a été d'interpréter les théories et les concepts contradictoires sur l'art pour constituer un cadre théorique qui s'inscrit dans la tradition scientifique. Une documentation qui provient principalement de sources européennes et américaines qui exposent sensiblement la même problématique que nous a facilité à construire notre état des lieux, notre processus analytique et son explication. La base de ces données accumulée par la recherche documentaire a joué un rôle à la fois stratégique et théorique de l'étude (Deslauriers et Kérisit, 1997). En particulier, elle nous a permis d'exposer et de mieux définir les enjeux soulevés par la présence de l'art dans l'espace public en termes de délimitation de ce qui constitue de l'art, de diffusion aux publics et d'impact par l'intégration dans l'espace public.

Les ressources qui ont été utilisées dans le cadre de notre étude sont :

- a. **La documentation scientifique** représente la source de documentation consultée la plus importante pour notre recherche. On y retrouve un bon nombre d'études mondiales réalisées sur les problèmes entourant la valorisation de l'espace public par l'art, les problèmes et les contraintes entourant les processus politiques en matière d'intégration des arts, l'utilisation des arts comme facteur cosmétique dans les projets d'aménagements d'espace public, etc.
- b. **La documentation technique comprend des textes sur les politiques et les réglementations du processus de sélection et des modalités d'intégration.** Le décret 955-96 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 expose les grandes lignes de la mission d'intégrer l'art dans les lieux publics. Le guide d'application du Service de l'intégration des arts à l'architecture en collaboration avec la Direction des relations publiques du Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine nous a renseignés sur les étapes et les modalités d'application de la Politique. Il annonce les rôles et responsabilités des intervenants. Il présente les conditions d'admissibilité et de gestion du fichier des

artistes avec un guide d'instructions, la fiche d'inscription et la mise à jour pour les artistes qui désirent soumettre leur candidature, etc.³ On y retrouve aussi la liste des œuvres réalisées dans le cadre de la Politique d'intégration des arts pour la région 06-Montréal de 1961 à 2011. Le rapport d'*Évaluation de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics* par le Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, paru en novembre 2010 met à jour différents points critiques au bon fonctionnement de la Politique en vigueur.

c. **Autres documentations** : Le répertoire de la ville de Montréal nous a fourni un ensemble de documentations telles que son cadre d'intervention en art public, le corpus de sa collection, la présentation de son comité-conseil en art public, les informations sur les installations temporaires, les guides du demandeur pour l'installation d'œuvres d'art temporaires et d'œuvres éphémères, etc.⁴

d. **Une revue d'actualité** à travers différents médias, tels que les journaux, les blogues, etc., expose les préoccupations actuelles en art public sur le territoire montréalais. L'opinion populaire retrouvée dans ces différentes ressources nous donne le pouls sur l'intérêt du grand public quant à l'importance de l'art public à Montréal.

2.2 Recherche sur le terrain

Pour bien mener cette recherche et comprendre les pratiques en art public, une collecte de données sur le terrain a été effectuée afin de répondre à nos préoccupations en termes de modes d'expression artistique en art public et l'impact sur le paysage urbain montréalais. L'approche de recherche qualitative/interprétative a été utilisée pour son « *caractère rétroactif et itératif* » dont l'accent est mis sur des points qui lui sont particuliers. L'objet de notre recherche s'est construit non seulement sur des écrits, mais aussi « *progressivement, en lien avec le terrain, à partir de l'interaction des données recueillies* » dont nous souhaitons obtenir des réponses par l'analyse (Deslauriers et Kérisit, 1997). Nous nous sommes intéressés à tous les aspects entourant une production d'œuvre d'art public et sa perception.

³ Repéré à <http://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=150>

⁴ Repéré à http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=678,1153891&_dad=portal&_schema=PORTAL

Entretiens semi-dirigés avec des experts

L'étude de terrain nous permet d'éclaircir certains aspects des processus politiques actuels en matière d'intégration des arts en interviewant autant des responsables qui les appliquent que les artistes qui œuvrent dans ce domaine. Nous les avons interrogés sur leur expérience de la commande publique. Ces entretiens ont eu lieu à l'automne 2012. Les représentants que nous avons consultés sont ceux du MCCCCF et du BAP. Nous avons aussi approché des organismes tels que le Bureau des Festivals du Quartier des Spectacles de Montréal. L'objectif de ces entretiens individuels a été d'amasser des informations sur leurs expériences du travail processuel de l'intégration de l'art public. Ces entretiens ont permis de rendre « *explicite l'univers de l'autre* », offrant ainsi une meilleure compréhension du monde où il opère et les processus complexes dans lesquels ils sélectionnent une œuvre (Savoie-Zajc, L., 2009). Ainsi, le terrain nous a fourni « *un réservoir de données* » et un contact direct avec la réalité à laquelle les artistes doivent faire face dans la pratique en art public (Deslauriers et Kérisit, 1997).

Entretiens semi-dirigés avec des personnes du grand public

De plus, nous voulions considérer l'opinion de personnes du grand public en interrogeant leurs perceptions des œuvres d'art public et leur impact sur l'espace public. Nous avons ciblé par grand public une catégorie de personnes qui regroupe des citoyens, des usagers réguliers et occasionnels des lieux, des touristes, etc. Pour ce faire, une vingtaine d'entretiens ont été réalisés pour tenter d'établir ce qui constitue de l'art public de leur point de vue. Ces entretiens ont été réalisés durant l'été 2012. En somme, nous les avons interrogés sur leur expérience individuelle d'une oeuvre d'art public :

- Côtétez-vous des œuvres d'art dans les espaces publics à Montréal?
- Êtes-vous en mesure de distinguer la présence de l'art public à votre environnement quotidien?
- Comment le percevez-vous?

Tous nos participants du public ont été choisis au hasard dans quatre secteurs de la ville préalablement déterminés. Les experts (représentants du MCCCCF, du Bap, du BdesF et l'artiste) ont été approchés directement soit par courriel ou par un appel téléphonique. Les participants autant que les professionnels qui ont participé à l'étude sont sous le couvert de

l'anonymat. Tous ont signé une lettre de consentement à cet effet. Un certificat éthique a été obtenu.

2.3 Choix des arrondissements pour consulter le grand public

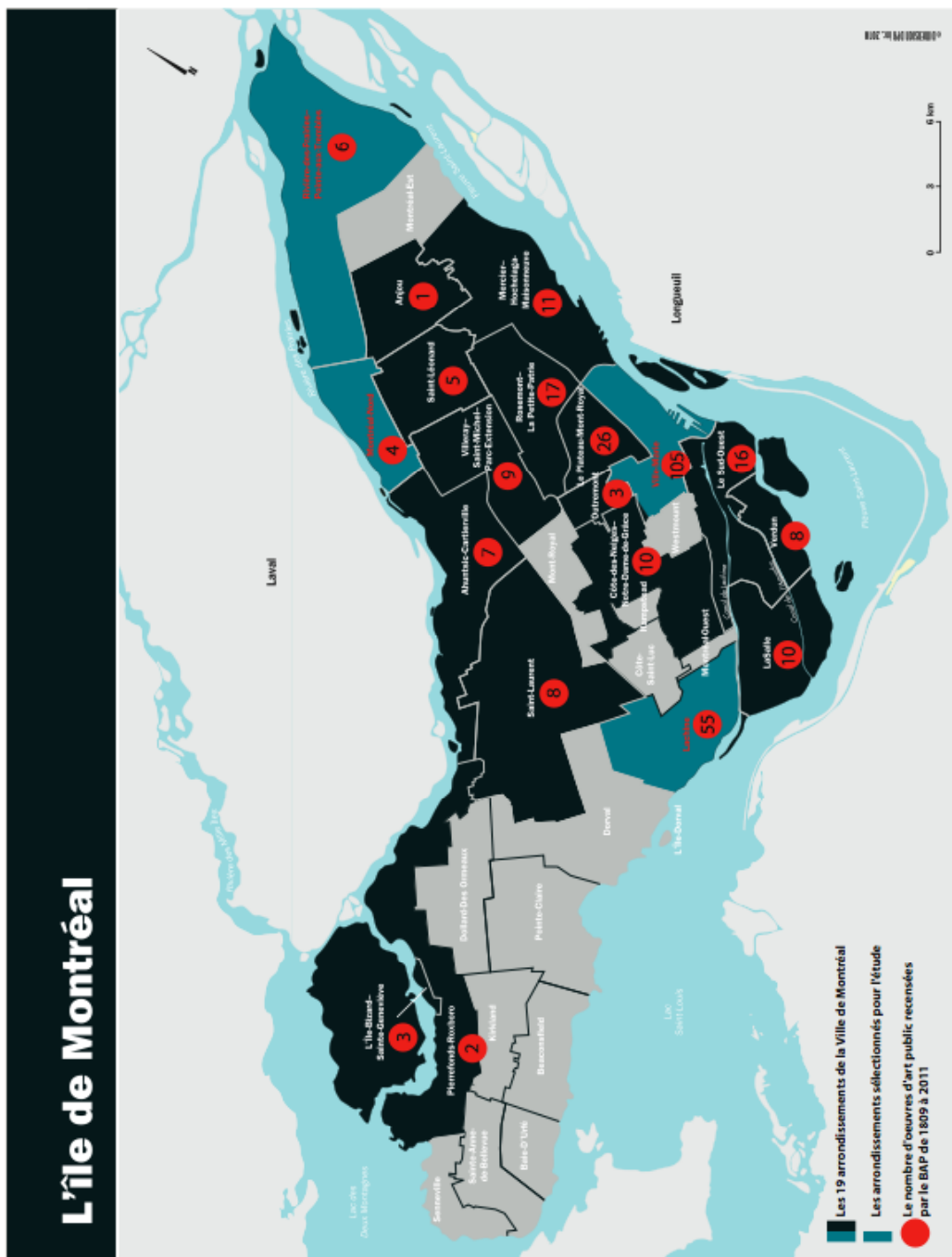
Notre terrain d'étude se concentre sur le territoire montréalais. Pour déterminer les lieux de nos rencontres avec le grand public, le site du Bureau d'Art Public de Montréal a été consulté afin de classer par arrondissements toutes les œuvres permanentes recensées par la ville de 1809 à 2011 (**Tableau I**). Ce travail nous a permis d'identifier le nombre d'intégrations par secteurs et nous a conduits à choisir les quatre arrondissements suivants : Ville-Marie, Mercier/Hochelaga- Maisonneuve, Montréal-Nord et pour son nombre mitoyen d'intégrations d'œuvres Lachine.

Tableau I. Répartition des œuvres d'art public par arrondissements
à Montréal de 1809 à 2011, source : (BAP, 2012).

| ARRONDISSEMENTS | NOMBRE |
|--|------------|
| AHUNTSIC-CARTIERVILLE | 7 |
| ANJOU | 1 |
| CÔTE-DES-NEIGES/NOTRE-DAME-DE-GRÂCE | 10 |
| ÎLE BIZARD/ SAINTE-GENEVIÈVE | 3 |
| LACHINE | 55 |
| LASALLE | 10 |
| MERCIER/ HOCHELAGA/ MAISONNEUVE | 11 |
| MONTRÉAL-NORD | 4 |
| OUTREMONT | 3 |
| PIERREFONDS/ ROXBORO | 2 |
| PLATEAU MONT-ROYAL | 26 |
| RIVIÈRE-DES-PRAIRIES/POINTE-AUX-TREMBLES | 6 |
| ROSEMONT/ LA PETITE-PATRIE | 17 |
| SAINT-LAURENT | 8 |
| SAINT-LÉONARD | 5 |
| SUD-OUEST | 16 |
| VERDUN | 8 |
| VILLE-MARIE | 105 |
| VILLERAY/PARC-EXTENSION | 9 |
| TOTAL | 306 |

Marjolaine Ricard, 2011

Ces données reportées sur la carte de l'île de Montréal (**Figure 13**) nous permettent de dire que les arrondissements visités couvrent les secteurs nord, nord-est, centre et sud-ouest de la ville.



Marjolaine Ricard 2013, source carte: www.ville.montreal.qc.ca

Figure 13. Repérage du nombre d'œuvres d'art public sur l'île de Montréal jusqu'en 2010.

Le choix des arrondissements, pour réaliser les vingt entretiens, a été fait selon des critères spécifiques :

- 1- où l'on retrouve peu d'œuvre d'art public ;
- 2- où l'on retrouve une forte concentration d'œuvres d'art public sur un même site ;
- 3- où l'on retrouve une nouvelle façon de présenter l'art dans l'espace public, entre autres par une représentation de l'art numérique.

On peut supposer que la perception de l'art par les usagers peut varier selon le lieu, le nombre d'œuvres et le mode d'expression présenté. Les différents lieux de rencontre nous permettent aussi d'établir une typologie d'usage selon les fréquentations des personnes interviewées que nous présenterons à la **section 4.6** du quatrième chapitre.

Arrondissement où l'on retrouve peu d'intégration d'œuvre d'art

Le **Tableau I** à la page 17 démontre que plusieurs arrondissements ont peu d'intégration d'œuvre d'art. Pour notre étude de terrain, nous avons choisi les arrondissements Mercier — Hochelaga-Maisonneuve et Montréal-Nord pour leur facilité d'accès aux oeuvres et parce que la vocation des sites nous semblait plus propice à la rencontre des usagers.

Le parc de la Promenade Bellerive est un espace vert aménagé le long du fleuve St-Laurent dans l'arrondissement Mercier — Hochelaga-Maisonneuve situé à proximité d'un secteur résidentiel. L'œuvre intégrée en 2009 (**Figure 14**), d'une dimension que l'on pourrait qualifier d'imposante, est très visible et offre plusieurs points de vue.



Photo: Marjolaine Ricard 2012

Figure 14. Poulin, Roland. *À la mémoire du cinéaste Pierre Perrault*, (2009).

Le deuxième lieu visité est aussi un aménagement vert situé aux abords de la Rivière-des-Prairies et du boulevard Albert-Brosseau dans l'arrondissement Montréal-Nord. L'œuvre intégrée en 1990 consiste en deux sculptures (**Figure 15**).



Photo: Marjolaine Ricard 2012

Figure 15. Besner, Jean-Jacques. *Voile I et II* (1990).

Arrondissement où l'on retrouve une forte concentration d'intégration d'œuvres d'art

L'arrondissement Lachine était pressenti pour son nombre élevé et concentré d'œuvres sur un même site. Particulièrement, le parc René-Lévesque, situé aux abords du canal Lachine et bordé par le fleuve St-Laurent, accueille plus de vingt-deux œuvres. Les **Figures 16, 17 et 18** donnent une idée des modes d'expression artistiques retrouvés sur le site. L'arrondissement de Lachine qualifie sa collection comme un Musée en plein air et héberge plus de cinquante œuvres exposées en permanence dans trois secteurs, dont celui du parc René-Lévesque.



source: www.museedelachine@ville.montreal.qc.ca

Figure 16. Roussil, Robert.

Hommage à René Lévesque, (1988).



source: www.museedelachine@ville.montreal.qc.ca

Figure 17. LeBlanc, Pierre.

Souvenir de 1955 ou 2026 Roberval, (1992).



source: www.museedelachine@ville.montreal.qc.ca

Figure 18. Goulet, Michel.

Détour : le grand jardin, (1994).

Arrondissement où l'on retrouve une nouvelle façon de présenter une œuvre d'art

Pour sonder la perception du grand public sur les nouvelles manières de présenter l'art dans l'espace public, nous avons choisi l'*Écran mosaïque* (**Figure 19**) située à la Place des arts dans l'arrondissement Ste-Marie. L'emplacement est un couloir sous-terrain de transition pour le public entre l'accès au métro, la rue Ste-Catherine et divers lieux institutionnels tels que le Musée d'art contemporain, la Place des Arts, le théâtre Duceppe, etc. Une diffusion numérique qui mélange la vidéo et la typographie est présentée sur 36 écrans plats en permanence qui affichent une variété d'œuvres artistiques visuelles.

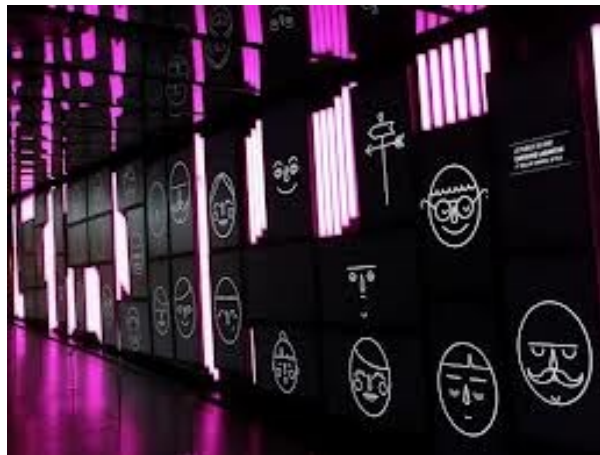


Figure 19. Écran mosaïque de la *Place des Arts* de Montréal, (2012).
Photo: Marjolaine Ricard 2012

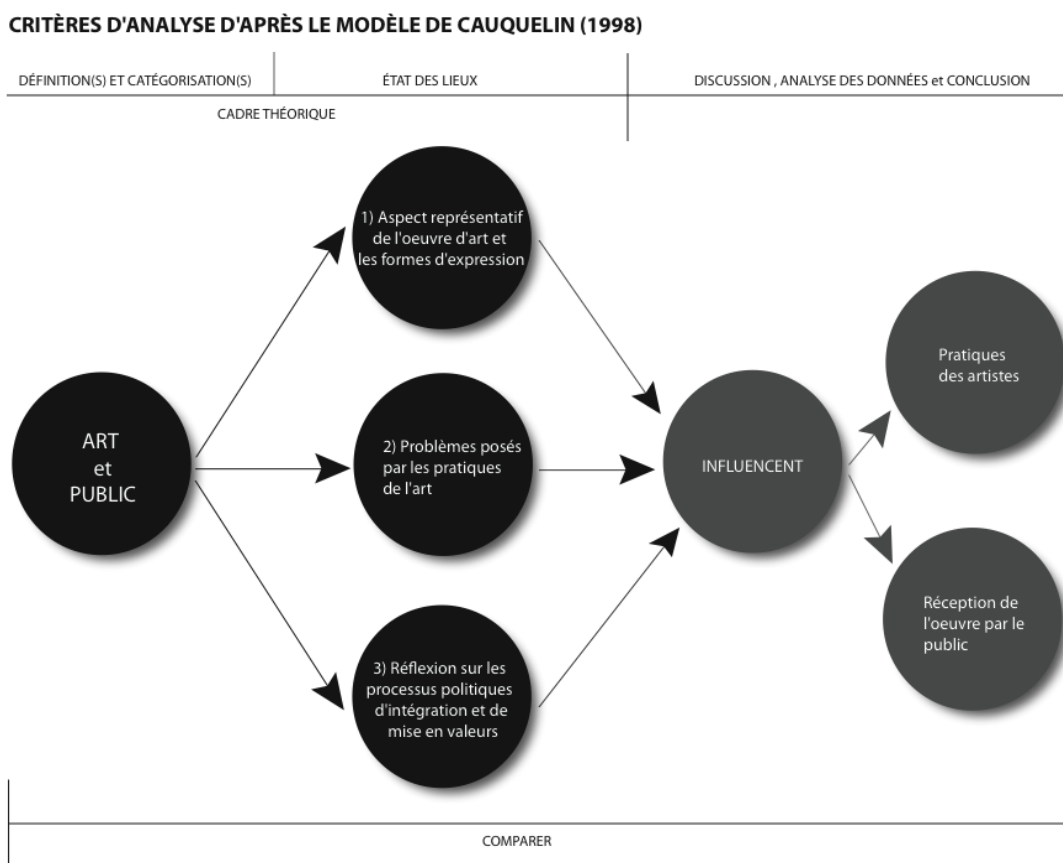
Puisque plusieurs représentations artistiques sont présentées dans l'espace public, nous avons jugé important d'aborder l'art public dans un sens large : l'oeuvre d'art permanente (telle que les représentations résultantes des politiques d'intégration des arts), aussi bien que les représentations temporaires et éphémères. Le but est de nous éclairer sur ce que le public considère comme étant de l'art public.

2.4 Analyse des données

Nous nous sommes interrogés sur l'« art » singulier dans l'espace public en portant une attention particulière aux traits distinctifs qui séparent l'objet d'art public des autres œuvres artistiques. Nous tenons également compte des changements dans la manière de le concevoir et de le diffuser. Notre analyse se construit à travers l'examen des processus politiques de la commande et de l'intégration, les pratiques de l'art, l'aspect représentatif de l'œuvre et les divers modes d'expression artistique dans le but de déterminer comment ces facteurs influencent les pratiques des artistes et la réception de l'œuvre par le public

(Cauquelin, 1998). Notre interprétation tente de s'éloigner de l'analyse par le jugement traditionnel de l'art et s'inspire du modèle de Cauquelin (1998) présenté à la **Figure 20**.

Les données recueillies lors de nos entretiens avec les professionnels, mais pareillement celles du grand public ont été soumises à une analyse qualitative afin de dégager les points les plus pertinents. Des extraits de ces données sont présentés, dans l'état des lieux, pour comparer ou soutenir certains enjeux révélés par la littérature. « *Ce sont les données d'expériences, les représentations, les définitions, les opinions, les paroles* » qui nous permettent de mettre à jour des différences dont la littérature ne fait pas mention (Deslauriers et Kérisit, 1997). Ainsi, nous tentons de mettre en lumière avec la synthèse de ces données certaines notions toujours fuyantes qui méritent une attention particulière.



Marjolaine Ricard, 2012

Figure 20. Démarche de recherche inspirée par le modèle Cauquelin (1998).

Avant de répondre à la question, il faut comprendre ce qui est l'art en général. Comment identifier une œuvre artistique et selon quels critères? Les prochains chapitres traiteront ces notions plus en détail.

3.0 Cadre théorique

Notre approche théorique examine les origines de l'art et leur valeur conceptuelle tout en restant critique pour tenter de répondre tout d'abord à la question : qu'est-ce que l'art? Comme nous le verrons, Cauquelin (1998) divise les théories de l'art en trois grandes familles d'approches théoriques : soit philosophique, pratique et populaire pour permettre de mieux cerner ce concept.

L'art est une discipline complexe qui a fait l'objet de nombreux débats jusqu'au 19e siècle. Encore aujourd'hui, « *dans tous les mondes de l'art, la désignation de ce qui peut être tenu pour de l'art obéit assurément à certaines conditions fixées par un consensus préalable sur les critiques à appliquer et sur les personnes qui les appliqueront* » (Becker, 1988) et laisse toujours en cours la question : Qu'est-ce que l'art?

Autant du point de vue philosophique que du point de vue de la pratique, le XXe siècle a suscité beaucoup d'opinions divergentes sur les théories esthétiques et pratiques. L'approche analytique sur la question des fondements esthétiques de l'art et ses définitions n'est pas parvenue à une réponse satisfaisante. Encore aujourd'hui, la diversité des théories nous conduit à des discussions divergentes. Cette remise en question du site de l'esthétique et des pratiques pluridisciplinaires a permis à certains niveaux de désacraliser le culte de l'art comme un objet isolé et théorisé (Morizot, 2007). Toutefois, le rapport entre art et esthétique est ambivalent, dans la mesure où le lien entre les deux est obtenu sur la base subjective. Ce n'est qu'au XXe siècle qu'une rupture telle que l'on connaît aujourd'hui est apparue. Certains artistes tels que Duchamp et Warhol ont tenté cette séparation en excluant l'esthétique comme prérequis à l'existence et aux qualités d'une œuvre d'art. Compte tenu du discours employé, on peut penser, que l'art et l'esthétique sont indissociables tels que l'histoire de l'art l'a prétendu, ou inversement, y voir deux disciplines distinctes (Morizot, 2007).

Qu'est-ce que l'art?

Comme nous l'avons introduit au paragraphe précédent, il y a de multiples approches théoriques, autant des points de vue philosophiques que des pratiques qui ne donnent pas lieu à un discours universel. Les modes de production sont en constante évolution et aujourd'hui la diversification pluridisciplinaire dans la réalisation de certaines oeuvres d'art rend la théorisation encore plus laborieuse. À ce propos, le Dictionnaire d'esthétique et de

philosophie de l'art (2007) le résume bien : l'art est à la fois un et multiple, et donne lieu à des appropriations individuelles ou collectives très variables rendant la tâche définitionnelle impossible. Pourtant, nos références en matière de définitions sont encore enracinées dans le dogme des théories des beaux-arts, dans une approche procédurale entre la pratique et l'activité considérée. Une des approches les plus courantes est l'approche phénoménologique, « *aussi diversifiée que la phénoménologie elle-même* » qui définit l'œuvre d'art en fonction de sa perception et son expérience. « *Les phénoménologues ont toujours accordé une attention aux divers arts particuliers, en fonction de leur centre d'intérêt personnel ou de leur type d'approche* » (Château, 2007). Du point de vue des théories modernes, la réception d'une œuvre d'art est centrée sur l'expérience de lecture et son contexte interprétatif entre le locuteur (l'artiste, l'émetteur) et l'interlocuteur (le public, le récepteur) (Morizot,2007). Malgré tout, des artistes et théoriciens remettent sans cesse en question à la fois les modalités de réception et l'authenticité des formes acceptées en art. La **Figure 21** fait état de la complexité à définir ce qui constitue l'art dans l'évolution du concept.

Premier plan ART :

ANTIQUITÉ

- Art de représenter la réalité;
- Propagation du savoir et des arts;
- Aucune distinction claire entre les savoirs, les arts et les métiers.

« Les civilisations antiques, on l'a souvent noté, ne possèdent pas de terme spécial qui correspond à la notion d' « art ». Le grec « tekhnè » et le latin « ars » renvoient à un ensemble de pratiques dont le champ d'extension est flou et dont chacune comporte des aspects techniques, magico-religieux, sociopolitiques, gnoséologiques. Les hommes de l'époque (et ceux des cultures non occidentales) n'en sont pas moins capables de faire des distinctions entre un objet ordinaire et une réalisation remarquable, mais ce n'est que tardivement, sous l'effet de l'enrichissement matériel, de la spécialisation professionnelle et de l'apparition des collections, que la valeur intrinsèque d'une oeuvre en vint à être reconnue et recherchée pour elle-même » (Morizot, 2007).

XVIII^e

XIX^e

- Objet de l'art autonome et unique;
- Expression d'une démarche singulière.

XX^e

- Éclatement des genres et des styles;
- Glissement plus radicaux des définitions, des concepts, des notions et des démarches artistiques

XXI^e

- Pensée de l'art dans une approche multidisciplinaire et pluridisciplinaire.

Figure 21. Évolution du concept de l'art

En cherchant à résumer l'inclassable question de l'art, on arrive à la conclusion que « *l'impression qui prévaut aujourd'hui est celle d'un émiettement généralisé comme si l'hétérogénéité des oeuvres refluit jusque sur le plan théorique, ce qui a pour effet de favoriser l'apparition de personnalités inclassables (Deleuze, 1981), de multiplier les occasions de dispute et/ou de réévaluation, et de faire du relativisme l'horizon par défaut des prises de position philosophique au sujet de l'art* » (Morizot, 2007). Dans des conditions où les « tribus esthétiques » sont très changeantes, l'art demeure difficilement définissable. L'art se présente sous diverses formes, contenus et apparences. Il sollicite plusieurs sens qui donnent lieu à une appropriation individuelle ou collective toujours subjective (Cauquelin, 1998).

3.1 Les théories de l'art

Cauquelin (1998) divise les théories de l'art en trois grandes familles qu'elle aborde selon leurs influences sur les pratiques :

- **Les théories nommées « *fondatrices* »** sont le début d'horizon qui a conduit aux premiers discours théoriques de l'art. Les approches sont plutôt philosophiques ;
- **Les théories « *d'accompagnement* »** sont les critiques et les discours des pratiques qui contribuent à l'histoire de l'art et son développement. Ses approches abordent plutôt les problèmes posés par les pratiques de l'art ;
- **Les théories « *d'enveloppement* »** sont les opinions populaires sur les pratiques artistiques. Elles sont variables et changeantes. On parle alors majoritairement de l'aspect représentatif dans l'œuvre d'art.

L'approche philosophique

Ce que Cauquelin attribue aux théories « *fondatrices* » sont les modes de connaissances où s'exerce l'art. La première réflexion théorique sur l'art est abstraite. Elle relève d'une relation avec les idées de sublime et de génie. Chez Platon, l'art a symbolisé le concept de l'art dans une séparation de l'idée et de la technique. Toutefois, ces théories ne sont pas une règle de la pratique et elles ne font pas allusion à l'œuvre d'art. Elles sont plutôt le fondement d'un discours théorique allusif de cas exemplaires en relation avec les idées de sublime et de génie (Cauquelin, 1998). Aujourd'hui ce concept et ses tentatives théoriques figurent comme un paradigme et n'ont pas défini une théorie philosophique sur l'esthétique particulière à l'art. Comme souligne Cauquelin, ces théories ont plutôt influencé la manière abstraite de

concevoir l'art selon un ordre d'idées, mais elles ne sont pas des théories de l'art. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que des théories sur l'esthétisme deviennent une science objective de l'art entre les discours et les pratiques, mais selon certains aspects ces théories s'opposent l'une de l'autre (Cauquelin, 1998). La ligne du temps du concept de l'art (**Figure 21**) en page 27 illustre ces aspects.

Les théories spécifiques de l'art ont été introduites par la philosophie esthétique moderne et contemporaine opposant l'art à un aspect utilitaire et fonctionnel. Les courants de pensée d'une esthétique « *du beau* » dans une perspective fantasmagorique ont influencé, avec les diverses approches, « *le culte esthétique de l'art pour l'art* » proclamant une autonomie absolue (Cauquelin, 1998). De Hegel, Kant à Heidegger, les différentes visions du discours théorique sur l'art se sont succédées :

- Chez Hegel, l'esthétique de l'art est une forme sensible dans une représentation du sujet qui s'éloigne d'une imitation de la nature. La vision hégélienne se retrouve dans le monde des apparences et elle « *s'inscrit dans le mouvement d'abstraction progressive par lequel l'art se pousse vers la philosophie* » (Cauquelin, 1998). La connaissance du « *beau* » devient une manifestation artistique sensible d'une idée objectivée. L'art ou l'œuvre spécifiquement est une perception, un désir et une volonté sociale ;
- Chez Kant, la critique du « *jugement de goût* » singulier, dans les notions du « *beau* » et du « *sublime* », est le fondement de sa théorie pour tenter d'évaluer avec justesse la beauté dans l'art. Comme Platon, Kant tente de trouver le fondement de l'objectivité dans l'art par le concept de beauté. La théorie de Kant est contrainte à la réflexion sur l'art et sur le mode de production de l'œuvre dans la mesure où une œuvre d'art doit se rapprocher d'un idéal universel et plaire. L'expérience esthétique n'est possible que par un effet d'émerveillement et ne peut être justifiée intellectuellement, car elle naît d'un désaccord disproportionnel entre la raison et l'imagination ;
- Quant à Heidegger, il a proposé une relation entre la pratique et la pensée de l'art où l'esthétique se retrouve dans la nature même de l'art (Dictionnaire international des arts appliqués et du design, 1996). L'art est enraciné dans la perception de l'œuvre et donne accès à une expérience.

Compte tenu de ce qui a été présenté jusqu'à présent, l'art dans sa forme « *philosophique* »

est reconnu comme une représentation artistique sensible et singulière dans un concept sans finalité. Peut-on établir que ces deux caractéristiques sont possibles en art public compte tenu du contexte de la commande d'une œuvre? Les modes de représentations artistiques à travers l'approche philosophique doivent être perçus comme un véhicule de valeurs intrinsèques, émotionnelles selon un jugement précis d'un art unique, institutionnel, autosuffisant, autonome et une contemplation ressenti (Cauquelin, 1998). L'approche philosophique de l'art est une incarnation de ce que doit être l'art à travers différents points de vue théoriques.

L'approche théorique des pratiques

Sous un autre angle, les théories « *d'accompagnement* » sont les théories des critiques et discours des pratiques. Selon Cauquelin, elles constituent une contribution à l'histoire de l'art et son développement. Ces théories sont les critiques littéraires et les réflexions des artistes sur leur pratique. Elles accompagnent les manifestations de l'art. Elles sont destinées à la compréhension de l'œuvre d'art par son jugement, sa critique et sa réalité matérielle dans le temps. Comme le précise Cauquelin, ces théories questionnent tous les aspects de production et de réalisation d'une œuvre d'art par les questions suivantes (Cauquelin, 1998) :

- « Qu'est-ce qui fait d'une production une œuvre d'art? » ;
- « Comment exerce-t-elle cette attraction? » ;
- « Comment suscite-t-elle le consensus? » ;
- « Quelle activité préside-t-elle sa production? » ;
- « Quels sont les liens avec les autres activités humaines? » ;
- « Et , enfin, comment appréhender et déchiffrer le sens d'une œuvre? ».

Par ces questions, plusieurs théories des pratiques interrogent et interprètent les sens de l'œuvre, son organisation et ses spécifications. Par exemple, sous l'axe herméneutique, le sens d'une œuvre repose sur l'interprétation théorique et l'entendement des différentes possibilités. D'un autre point de vue, l'axe sémiologique s'efforce à démontrer l'existence d'un langage distinctif selon les éléments spécifiques d'une oeuvre. Selon Cauquelin, dans un cas comme dans l'autre, l'exemple de ces deux approches théoriques fabrique autour des questions de l'art un petit monde clos de réflexions sur la discipline et en interroge le sens puis l'organisation des signes de manifestations spécifiques de l'œuvre. L'argumentation est souvent contradictoire et se ferme sur lui-même (Cauquelin, 1998).

L'approche théorique populaire

Contrairement aux deux approches théoriques précédentes qui s'adressent au milieu artistique professionnel, les théories « *d'enveloppement* » sont celles d'opinions populaires aussi appelées par Cauquelin la « *doxa* » (Cauquelin, 1998). Elles sont des théories qui s'éloignent d'une manière de faire favorable à l'élitisme. Elles sont construites par l'ensemble d'opinions répandues et de présuppositions générales admises quant à ce qui est tenu comme étant de l'art et ce qui ne l'est pas. Elles s'appuient souvent sur des explications individuelles ou collectives à un cadre pictural observable. En fait, elles se constituent à partir de l'idée selon laquelle on détient au préalable un certain savoir sur l'art (Cauquelin, 1998). Ainsi elle rejoint en quelque sorte une idéologie dominante que Bourdieu décrit comme étant un « *conformisme logique* » en adhérant aux ouï-dire de ce que l'on croit de l'art comme allant de soi (Bourdieu, 1979). Ces théories mêlent les rumeurs et les faits dans un système plutôt normatif basé sur l'idée que l'on se fait sur l'art. Elles sont changeantes, trompeuses, errantes et sans fondement, et elles sont habituellement dans l'idée confuse que l'art doit être à la portée de tous (Cauquelin, 1998, Bourdieu, 1979).

Difficulté à théoriser les pratiques actuelles : Qu'est-ce que l'art?

Rappelons que la question de l'art demeure sans réponse puisque toutes ces théories sont une appropriation individuelle ou collective variable. À l'égard des pratiques théorisées, depuis le XIXe siècle, ces théories ont abordé, de manière critique, des réflexions sur les processus de production, les problèmes posés par les pratiques de l'art et l'aspect représentatif de l'œuvre d'art. Elles ont été capables d'identifier les conditions auxquelles, un objet d'art est jugé. Elles ont été en mesure d'établir un langage distinctif à l'œuvre singulière pour l'évaluer et la décrire en tenant compte de son contexte de production. Cependant, ces différentes écoles de pensées n'ont pas été en mesure d'identifier ce qui constitue l'art. Les critiques théorisaient, jusqu'à la fin de la seconde moitié du XXe siècle, un objet extérieur. Aujourd'hui, de nouvelles contraintes au niveau critique se profilent, avec entre autres l'apparition des supports numériques. La complexité à théoriser ces pratiques découle du fait que certaines œuvres réalisées en ce moment ont un espace-temps limité. Elles n'ont pas une fin matérielle en soi et elles sollicitent parfois une interactivité difficile à cerner d'où la difficulté à les théoriser. De plus, il est bon de rappeler que les pratiques artistiques, depuis quelques années, empruntent souvent l'expertise à d'autres domaines.

En résumé, les théories de l'art accompagnent comme « *toile de fond* » divers modes de discours esthétique sur des représentations singulières. **La difficulté théorique à définir l'art nous conduit forcément à quelques obstacles à délimiter ce qui constitue l'art public. Même si les œuvres convoitent les mêmes idéaux, elles tentent de se démarquer par la tendance ou par le sceau de qualité artistique. Les méthodes de reconnaissance d'une œuvre d'art public suivent les mêmes sentiers : la notoriété du créateur unique et l'utilisation de standards (Lapointe, 2013) font de l'art public des vitrines promotionnelles des espaces publics.** Nous tenterons de démontrer que ces idéaux sont contraignants pour les pratiques des artistes et conditionnent la perception de l'art par le public.

3.2 Les artistes

L'artiste, au même titre que l'art, n'a pas de définition universelle. Jusqu'à la Renaissance, on peut dire que les artistes sont les créateurs qui interviennent dans plusieurs domaines à la fois et ce, jusqu'au XVIIe siècle. Aucune division n'apparaît alors dans les disciplines. Dans l'analyse du concept antique, l'art est exprimé par l'imitation d'image (*poiètès, mimèsis*). Chez Platon, l'artiste détient la capacité à créer une œuvre qu'il traduit par le monde des images, des sensations et des émotions qui s'opposent à la réalité. L'artiste est donc celui qui maîtrise par un « chef-d'œuvre » le produit d'un objet de son esprit (Genin, 2007).

Au XVIIe siècle, on a tenté d'établir une frontière entre l'artiste et l'artisan (**Tableau II**) avec la division des disciplines académiques sans vraiment y parvenir (Becker, 1988, Genin, 2007). Toutefois, des différenciations apparaissent entre les disciplines même si les « *mondes de l'art* » reconnaissent que l'art nécessite un savoir-faire technique qui chez certains artistes s'apparente à celui des artisans (Becker, 1988). En abordant la distinction selon une approche théorique des pratiques de l'art, l'artiste crée une expression unique à travers l'œuvre singulière propre à satisfaire le goût. Il utilise différentes techniques et parfois les entremêle (Genin, 2007). Il est complexe, malgré tout, de définir l'artiste en fonction de ces distinctions puisqu'il est peu probable de délimiter, dans un consensus, ce qui fait une production d'œuvre d'art (Cauquelin, 1998). L'histoire de chaque forme d'art comporte des phases de mutations. Une activité définie comme de l'artisanat par les praticiens de l'art peut être redéfinie comme un art, ou vice versa, selon l'appropriation des traits stylistiques, organisationnels et conceptuels (Becker, 1998). La distinction réside dans le fait que l'artiste

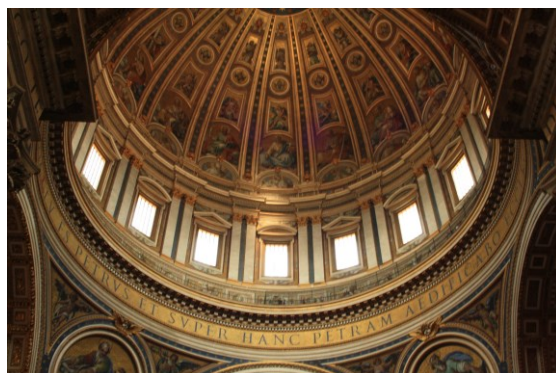
possède les droits d'auteur de l'œuvre (voir **Tableau II** comparatif ci-dessous). Or, l'artisan applique une règle dans la fabrication d'un objet consommable ou fonctionnel, à des fins utilitaires et commerciales pour la plupart du temps selon un procédé potentiellement breveté lié à la matière qu'il traite. Son savoir-faire se transmet et peut être imité contrairement à l'œuvre singulière de l'artiste dont le savoir-faire ne peut pas être transmis. En revanche, « aucune de ces distinctions n'a de valeur absolue » (Genin, 2007).

Tableau II. Comparaison entre l'artiste et l'artisan.

| ARTISTE | ARTISAN |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Savoir-faire non transmissible; • Expression unique; • Œuvre singulière; • Satisfait le goût; • Possède le droit d'auteur. | <ul style="list-style-type: none"> • Savoir-faire transmissible; • Applique une règle de fabrication; • Objet consommable ou fonctionnel; • Fabrication de l'objet à des fins utilitaires ou commerciales; • Possède un brevet. |

Marjolaine Ricard, 2012

Or, l'artiste en art public a été longtemps considéré comme le grand créateur qui façonne et sculpte la nature du paysage de la ville. En prenant l'exemple de la *Coupole de Saint de Rome* (**Figure 22**) réalisé par Michel-Ange dans l'un des édifices religieux dominant du catholicisme, la Basilique de Saint-Pierre de Rome, achevé en 1626, l'œuvre illustre bien le croisement disciplinaire entre l'architecte, l'artiste peintre et sculpteur. Jusqu'à la Renaissance, l'architecte s'impose comme l'artiste sculpteur de la commande publique et ce, même avec les divisions académiques du XVIIe siècle.



source : fr.wikipedia.org

Figure 22. Michel-Ange. *La Coupole de Saint-Pierre de Rome*, achevée en (1626).

Néanmoins, des artistes comme Rodin (1840-1917) vont tenter de s'introduire dans les commandes publiques à la fin du XIXe siècle, mais leurs œuvres sont mal reçues et controversées. Ce n'est que vers la moitié du XXe siècle que les artistes participent aux commandes publiques avec l'arrivée des politiques d'intégration des arts aux bâtiments publics.



Figure 23. Rodin, *Les Bourgeois de Calais* (1884-1889).



Figure 24. Rodin, *Honoré de Balzac* (1891-1898).

De nos jours, le statut d'un « artiste » est règlementé par les instances locales, nationales et internationales. L'UNESCO (1980) définit le statut comme :

- « *On entend par artiste toute personne qui crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recréation d'œuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque* » (Unesco (27 octobre 1980), définition 1.1 p.24, PDF, [En ligne]).

Les artistes de la commande publique au Québec et à Montréal sont, selon la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*, des artistes qui pratiquent en art public et proviennent des domaines des arts visuels et des métiers d'art. Leurs statuts comprennent respectivement deux distinctions (L.R. Q., chapitre S-32.01, Québec, 1988, mis à jour en 2013) :

- « **«arts visuels»**: *la production d'œuvres originales de recherche ou d'expression, uniques ou d'un nombre limité d'exemplaires, exprimées par la peinture, la sculpture, l'estampe, le dessin, l'illustration, la photographie, les arts textiles, l'installation, la performance, la vidéo d'art ou toute autre forme d'expression de même nature* »;

- « **«métiers d'art»**: la production d'oeuvres originales, uniques ou en multiples exemplaires, destinées à une fonction utilitaire, décorative ou d'expression et exprimées par l'exercice d'un métier relié à la transformation du bois, du cuir, des textiles, des métaux, des silicates ou de toute autre matière ».

Un artiste et sa pratique sont reconnus au statut professionnel que si les conditions de sa pratique sont en mesure de satisfaire les normes préétablies suivantes (L.R .Q., chapitre S-32.01, Québec, 1988, mis à jour en 2013) :

- « a le statut d'artiste professionnel, le créateur du domaine des arts visuels, des métiers d'art ou de la littérature qui satisfait aux conditions suivantes » ;
- « il se déclare artiste professionnel » ;
- « il crée des oeuvres pour son propre compte » ;
- « ses oeuvres sont exposées, produites, publiées, représentées en public ou mises en marché par un diffuseur » ;
- « il a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance comme professionnel, par une mention d'honneur, une récompense, un prix, une bourse, une nomination à un jury, la sélection à un salon ou tout autre moyen de même nature ».

C'est selon ces distinctions que la Politique d'intégration des arts au Québec s'appuie pour distinguer le statut d'un artiste et les conditions selon lesquelles une œuvre d'art public est produite. Bien que la ville de Montréal n'ait toujours pas de politique d'intégration des arts, ces mêmes distinctions déterminent le statut de l'artiste et de la production d'une œuvre d'art public sur son territoire.

« Il suffit d'ouvrir les yeux pour voir que ces choix décisifs opérés à grande échelle par les institutions d'un monde de l'art excluent bien des gens [...] D'où l'on déduit que la différence ne réside pas dans les oeuvres mêmes, mais plutôt dans la capacité d'un monde de l'art à accueillir les oeuvres et leurs auteurs» (Becker, 1988, p.236-237).

En règlementant l'admissibilité aux programmes avec des modalités, on limite l'accès qu'à certaines catégories d'artistes. Nous examinerons plus en détail les approches politiques et leurs modalités dans le **chapitre 4**.

3.3 Art et paysage

Historiquement, la notion de paysage se retrouve dans l'art. Utilisé par les artistes dans la création de tableaux, le paysage représente un décor permettant de disposer une valeur esthétique. En Occident, dès le XVIIIe siècle, l'utilisation du paysage a produit des modèles picturaux en montrant le meilleur de l'artifice paysager. Son utilisation a créé de nouveaux espaces perceptibles à partir d'une représentation singulière. Le paysage est apparu dans les représentations de l'art graphique telles que la peinture, le dessin et un peu plus tard la photographie, mais aussi dans la littérature. Il est passé peu à peu d'un élément servant à la mise en contexte de scènes picturales, à une représentation autonome avec des vues panoramiques et d'ensemble d'un territoire. Il va sans dire que l'utilisation du paysage,

notamment en peinture, a modifié la perception sociale et culturelle des espaces « *naturels* ». Par une mise en valeur artistique d'un territoire, il aurait modifié le regard que l'on porte sur lui (Cauquelin, 2002). Le paysage est donc un objet de représentation jusqu'à la modernité et devient par la suite un objet d'étude, subjectif et artistique. On le voit notamment avec Monet (**Figure 25**), mais pareillement et dans une approche vers l'abstraction proposée entre autres par Kandinsky (**Figure 26**) au début du XXe siècle.

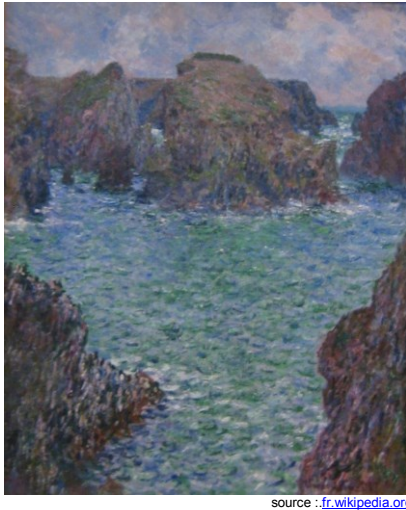


Figure 25. Monet, Claude.
Belle île (Port-Goulphar), (1887).

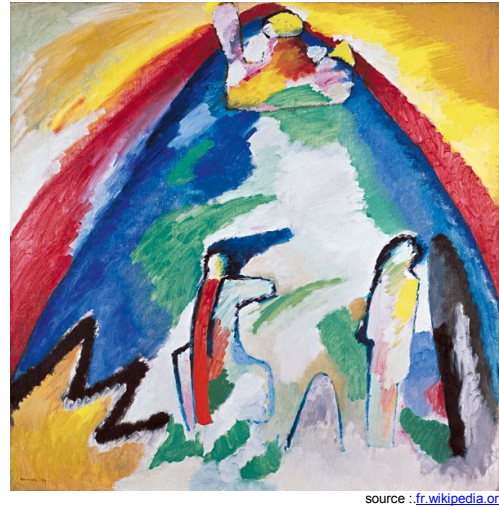


Figure 26. Kandinsky, Vassili.
Berg, (1908).

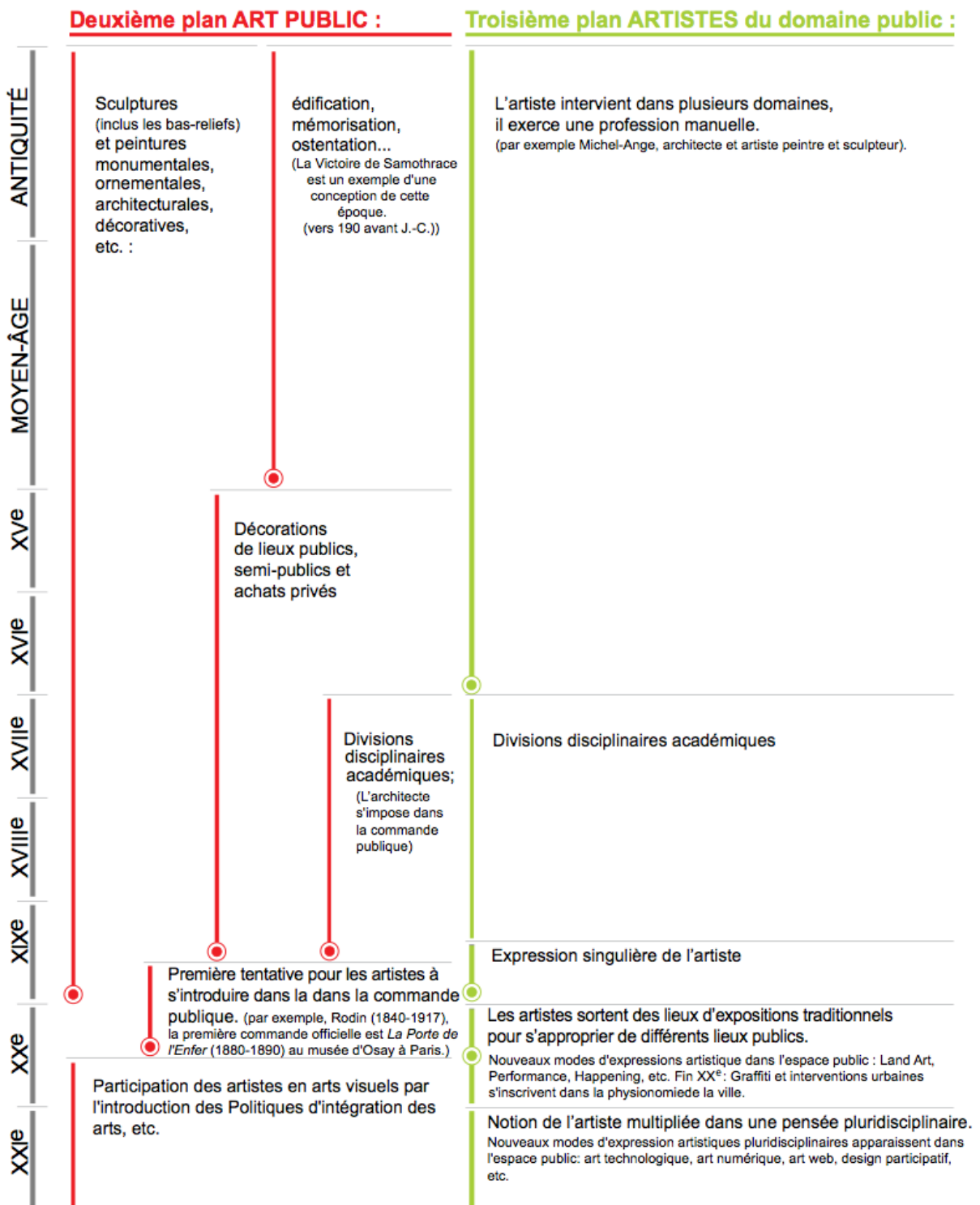
Perception du paysage

Le paysage est porteur d'éléments de référence et d'imaginaire (Cauquelin, 2000, Chouquer, 2002). Sa perception s'effectue par le cadre d'une représentation picturale. Sa fabrication associée à la théorie d'« *artialisation* » de Roger (1997) est une façon de l'appréhender dans le sens d'un processus d'embellissement de la nature par l'art, qui relève essentiellement de l'analyse esthétique. Il consiste en deux opérations qu'Alain Roger reprend du mot de Montaigne pour traiter la notion de paysage (Roger, 1997). Dans la première opération, l'intervention est directement sur le socle naturel, « *in situ* », du territoire. C'est l'œuvre des jardiniers, des paysagistes, du Land Art, etc., réalisée au moyen d'un artifice qui imite la nature en la simplifiant. Dans la seconde, elle opère indirectement, « *in visu* », par l'intermédiaire de modèles qui exercent une influence sur le regard collectif. Comme l'écrivait Roland Giguère en 1962, « *les paysages qui nous hantent sont ceux que nous imaginons et les paysages que nous imaginons sont toujours habitables et souvent habités* » (Giguère,

1988). Sans une médiation par l'art, le « *pays* » ne pourrait pas se transformer esthétiquement en paysage. C'est l'œuvre des peintres, des écrivains, des photographes. Cette médiation par l'art produit des modèles autonomes et ne montre que le meilleur de l'artifice paysagé. En fait, ce concept se limiterait aux références culturelles et esthétiques du « *beau* » selon, un code de beauté qui varie selon les époques passant du « *classique* », « *pittoresque* » au « *sublime* », etc. (Cauquelin, 2000, Chouquer, 2002). Le paysage devient donc une création aux valeurs esthétiques culturelles. Nous examinerons dans **ce chapitre, à la section 3.5**, quelques approches pour mieux saisir le concept de paysage. Nous regarderons comment l'art public dans ses changements de conception et de diffusion peut le métamorphoser, le façonner et le transformer, en particulier, lorsque nous aborderons la question de comment les nouveaux modes d'expressions artistiques influencent-ils et bouleversent-ils notre rapport à l'art dans et sur l'espace public? Mais tout d'abord, regardons le concept d'art public.

3.4 Art public et manifestations artistiques dans le domaine public

L'art et le paysage sont indissociables pour tenter de définir ce qui constitue un fondement de l'art public dans la ville. Roger (d'ailleurs il n'est pas le seul) appuie l'idée selon laquelle l'art a influencé les fondements d'une notion paysagère que nous connaissons aujourd'hui (Roger, 1997). Pour certains artistes, dès les années 60, le paysage comprend celui de la ville et devient un espace de création inédit où l'on revendique une autonomie nouvelle en voulant échapper à l'autorité du système de marché de l'art. À présent comment peut-on définir la pratique de l'art dans l'espace public? Depuis une perspective historique, la **Figure 27** met en lumière la distinction entre l'art public et les artistes du domaine public. L'art public trace ses limites par le principe historique de la commande d'une œuvre « publique » à un artiste, mais les manifestations de l'art sont répandues dans l'espace public et se multiplient à travers différentes initiatives artistiques avec des modes d'expression de plus en plus multidisciplinaires et pluridisciplinaires. L'évolution des modes d'expression artistique dans les espaces publics transforme la physionomie des paysages.



Marjolaine Ricard, 2014

Figure 27. Évolution de l'art public et des artistes du domaine public.

3.5 Champs d'action

Dans notre recherche de définitions, nous constatons que le champ d'action en art public inclut plusieurs disciplines et une multitude d'interprétations. Certaines le proposent comme une intervention des pratiques de l'urbaniste, l'artiste et l'architecte paysager dans la ville. D'autres le désignent comme l'ensemble des œuvres commandées et situées dans les espaces urbains. Pour nous éclairer, voici deux approches pour le définir :

- *« Les expressions : «art public » ou «art dans la ville » sont souvent utilisées pour désigner ce champ d'interventions. Mais on les trouve également utilisées dans un champ culturel plus large pour désigner toutes actions faisant intervenir des artistes, plasticiens ou non, ayant l'espace public pour théâtre, que ces actions soient de nature plastique ou événementielle, qu'elles soient pérennes ou éphémères » (Smadja, 2003) ;*

« L'expression art public désigne l'ensemble des œuvres situées dans des espaces urbains, tels les places publiques et les parcs, ou encore à des œuvres incorporées au mobilier urbain, à des édifices ou à l'aménagement paysager. Ce sont pour la plupart, et selon l'époque à laquelle ces œuvres ont pris place dans notre environnement, des monuments commémoratifs, des sculptures monumentales, des murales ou des éléments de l'aménagement paysager» (Bureau art public Montréal, 2013).

Pour notre part, nous abordons l'art public comme un champ d'action où intervient l'artiste dans la transformation du paysage urbain. Mais tout d'abord, regardons en quoi consiste le concept de paysage.

3.6 Concepts de paysage

Le paysage comprend des secteurs multiples d'activités. Il se donne à voir par l'environnement physique, mais également par différents éléments aux valeurs culturelles. L'art public est un de ces éléments qui se présente sous différents modes d'expression artistique et il participe aux plans pluridimensionnel, polysensoriel et expérientiel du paysage. L'art, tout comme le paysage, est *« une affaire d'appréhension des sens, mais il est aussi construction selon des ensembles de croyances, de convictions scientifiques et de codes esthétiques, sans oublier les visées d'aménagement.»* (Corbin, 2001). De telles constructions artistiques sont avant tout visuelle insistant *« sur le regard multiple que portent les individus et les collectivités sur le territoire, regard qui se manifeste sur différents plans (identitaire, historique, économique, visuels, social, politique, utilitaire, etc.) »* (Paquette, Poullaouec-Gonidec et Domon, 2008). Sur le plan historique, l'évaluation d'une œuvre d'art public repose essentiellement sur son aspect visuel et tient compte d'une vision contemplative, panoramique et globale (Berléant, 1988). Sur le plan utilitaire, les éléments d'expressions artistiques en art public sont des interprétations culturelles qui s'articulent entre les relations sociales et les constructions identitaires. Notamment, en améliorant le cadre de vie pour le

citoyen et en assurant « *les cadres d'une perception commune* » (Cauquelin, 2000). Nous pouvons alors parler d'une forme d'éducation permanente légitimant sous des conventions l'appréhension des sens selon les codes esthétiques que Berléant (2002) divise en trois modèles distincts :

- **Le modèle « *contemplatif* »** constitué d'une esthétique traditionnelle du domaine des arts qui se résume à contempler l'œuvre pour ses valeurs intrinsèques ;
- **Le modèle « *actif* »** constitué d'une perception esthétique basée sur des modèles culturels et leurs significations ;
- **Et le modèle « *participatif* »** constitué d'une forme esthétique basée sur l'expérience polysensorielle vécue et influencée par son environnement.

Les manières de voir et de sentir les éléments d'expression artistique dans le paysage pour le commun des mortels sont dictées entre autres par les conventions « *contemplative* » et « *actives* ». Avec de nouveaux moyens d'expressions artistiques, le modèle « *participatif* » entre en jeu par l'expérience vécue du public envers l'œuvre et l'influence que l'environnement joue dans la perception de l'œuvre et son paysage. Par exemple, on a pu voir l'essai de cette approche avec le *Musée des possibles* (**Figure 28**), du duo Andraos et Mongiat, au Quartier de spectacles en 2010. Nous aborderons cette intervention artistique plus loin, pour son aspect fonctionnel et son approche « *poétique* » (perspective qui se prévaut d'une approche singulière permettant d'interpréter une perception paysagère) d'après lequel la forme symbolique et/ou métaphorique d'une intervention filtre ou cadre nos perceptions du paysage (Cauquelin, 2000).



source: <http://www.quartierspectacles.com>

Figure 28. Andraos et Mongiat. *Le Musée des possibles*, au Quartier de spectacles (2010).

- « On transforme par addition-extention ou par soustraction. Tout un jeu de figures possibles est à notre disposition : jeux de mots et analogies, saut de références, mais aussi bien des jeux de caches; nous pouvons soustraire de notre perception ce qui gêne la constitution d'un paysage [...] Tout paysage convoque nécessairement pour exister en tant que tel » (Cauquelin, 2000).

Sans le cadre (ou la fenêtre) qui est la métaphore de l'œil qui gouverne la perception, le paysage n'existe pas (Cauquelin, 2000, 2002). Son propos repose essentiellement sur l'idée d'une perception possible du paysage par le cadrage qui exige une distance d'objets fixes et regroupés. Le cadre est nécessaire, car il régit notre point de vue et il conduit à un rétrécissement d'objets mesurables à l'œil autour de ce que l'on veut voir. Dans cette condition, les résultats des actions entreprises dans la fabrication de paysage peuvent porter à confusion (Chouquer, 2002). Dans cette circonstance, la fenêtre, le cadre ou le « *tableau de paysage* » n'est qu'un « *transport rhétorique* » qui revient essentiellement à isoler des objets dans une dynamique, un modèle de perception séparé de son environnement (Chouquer, 2002).

L'expérience esthétique ne se limite pas qu'à l'aspect visuel d'un paysage étant donné que deux approches sont possibles. La première est l'évaluation du lien spécifique entre la référence et l'objet. Nous parlons entre autres d'oeuvres commémoratives. La seconde est plutôt une approche philosophique dont la représentation est indivisible de son objet. Elle

exemplifie un sentiment ou une émotion par le moyen d'une expression singulière. Son objet est une représentation en soi (Zeimbekis, 2007). Maintenant que les arts visuels transforment leurs manifestations visibles et constitutives vers des modes sonores, tactiles, la perception des liens entre l'œuvre et l'environnement est bien différente.

Le paysage urbain

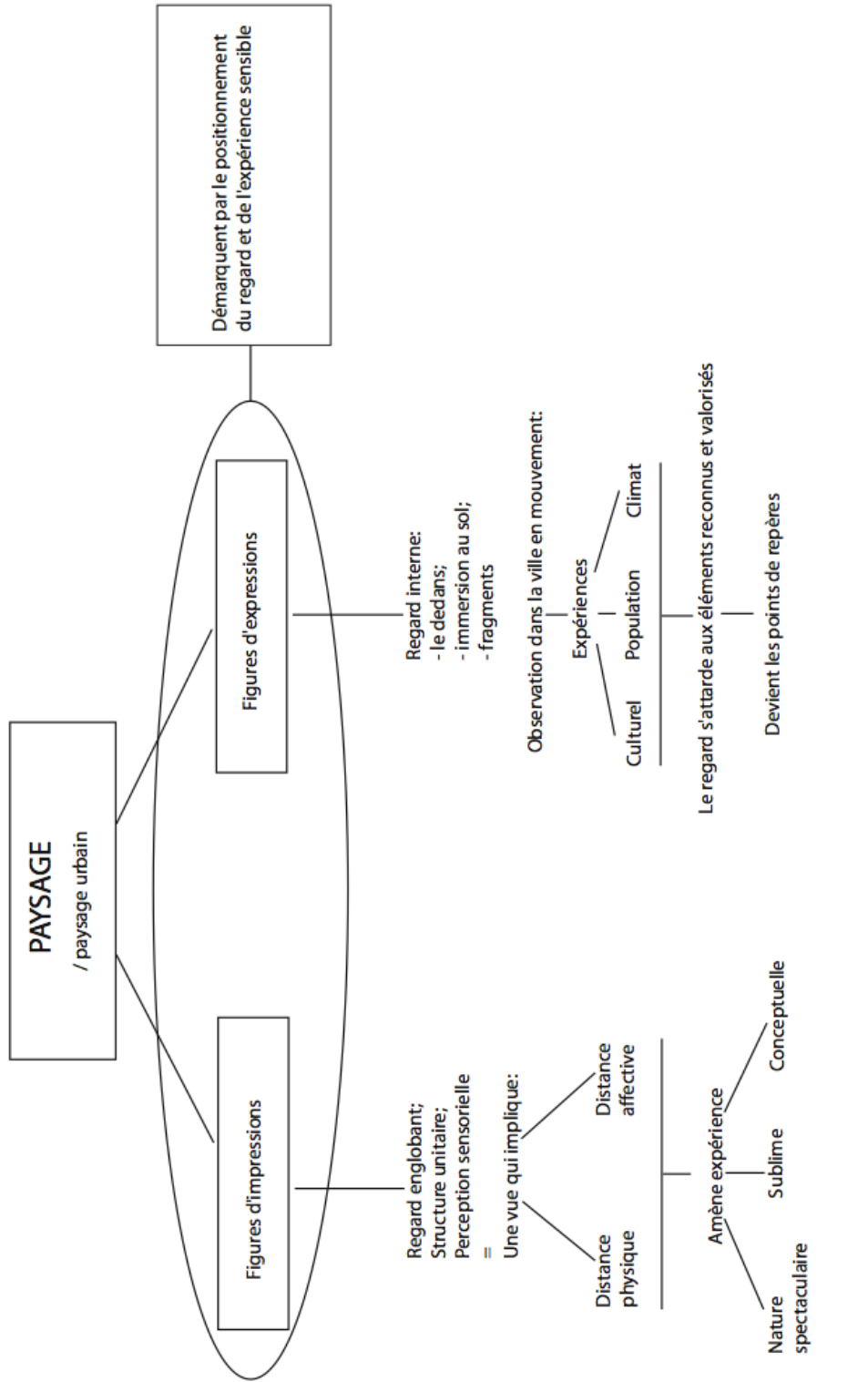
Pour nos besoins, nous emploierons le terme du paysage urbain pour étudier les différents modes d'expression artistique dans l'espace public montréalais. Plusieurs termes se rattachent à ce concept: le paysage de l'urbain, le paysage de ville, le paysage en territoire urbain. Peu de littérature le traite spécifiquement. Dans une conception scientifique, il s'apparente à l'appellation de paysage culturel dans une relation entre ses dimensions physiques et ses significations collectives (Paquette, Poullaouec-Gonidec et Domon, 2008). Pour notre part, nous l'utilisons pour signifier un contexte caractérisé par un habitat concentré, où l'on retrouve des activités axées sur l'industrie, le commerce, la culture, les services, l'administration, etc.

Nous pouvons certes faire le lien entre les représentations artistiques dans la ville et celles de paysages de Berléant (1988). Dans une distance au territoire, le paysage urbain s'est saisi initialement par une distance physique et affective du regard de l'artiste en le représentant dans une vue panoramique, remarquable et contemplé. On n'a qu'à penser aux tableaux de Marc-Aurèle Fortin, qui illustrent les paysages de la ville Montréal, à partir du point de vue du Mont-Royal. Pour nos besoins, nous préférons l'interpréter comme étant un point de vue de l'intérieur (**Figure 29**), où les artistes le considèrent comme un paysage de proximité, ordinaire, immersif et participatif, dans une gamme complexe d'expériences artistiques dans la ville (Paquette, Poullaouec-Gonidec et Domon, 2008). D'ailleurs, ce sont les artistes des années 60-70 qui ont pris en charge de s'approprier, dans leurs démarches, l'expérience interne vécue dans la ville en mouvement, qui juste avant se résumait à des représentations picturales statiques exposées à un public. Développer autour des concepts de représentation, d'interprétation et d'intervention, ces oeuvres de proximité transforment des espaces publics pour offrir d'autres types d'expériences immersives et participatives du paysage. Nous pensons aux nombreux modes d'expression artistique et aux multiples formes d'intervention dont font partie le Land Art, l'art de rue, la performance, etc. qui mettent en scène des modes d'appropriation de l'espace dans une dimension poétique qui participe à

l'identité du paysage. Nous le verrons dans une approche conceptuelle participative avec le *Musée des Possibles* présentée au centre-ville de Montréal en mai 2010 (**Figure 28**), etc.

Le paysage culturel

Puisque le paysage urbain est par défaut culturel, pour cerner l'idée derrière le concept, il faut d'abord comprendre que celui-ci s'articule entre les intentions humaines pour des raisons esthétiques, sociales, économiques et administratives et, dans une matérialité visible pour des raisons phénoménologiques associées souvent à la religion, la culture et l'art. Tel que décrit par l'UNESCO, les paysages culturels sont « *des ouvrages combinés de la nature et de l'homme* » et répartis en trois catégories : « *le paysage clairement défini, conçu et créé intentionnellement par l'homme* », « *le paysage essentiellement évolutif* », et « *le paysage culturel associatif* » (Paquette, Poullaouec-Gonidec et Domon, 2008). Du point de vue artistique, nous interprétons tous les efforts d'inclusion de l'art public au paysage culturel comme une intention pour l'artiste de créer une œuvre pour des raisons esthétiques. Selon l'intention, l'œuvre d'art public peut jouer le rôle de figure d'impression ou celui de figure d'expression sur le paysage urbain et dépend du positionnement du regard et de l'expérience sensible à l'œuvre. Ces deux concepts et leurs caractéristiques sont résumés et schématisés à la **Figure 29**. Tandis que du point de vue politique, nous supposons que ces efforts sont davantage pour des raisons économiques et administratives et s'attardent aux éléments reconnus et valorisés.



Marjolaine Ricard, 2013

Figure 29. Figures paysagères

4.0 État des lieux

Dans ce chapitre, nous présentons les résultats combinés à nos constats de nos recherches de manière structurée et regroupée en six sections qui dans l'ensemble font l'état des lieux de la problématique. Ces sections mettent en lumière l'évolution de l'art public, son intégration dans le paysage, l'art public revisité, les modes d'expression émergents, les processus et les instances ainsi que la perception de l'art par les experts et le public. Ce chapitre révèle les enjeux apparents et les problèmes relatifs à la commande ainsi qu'à la mise en valeur de notre patrimoine artistique.

4.1 Évolution de l'art public

Les origines

Tout d'abord, le concept de présenter une oeuvre d'art sur la place publique a son histoire. Depuis la Grèce antique, l'art est présent sur la place publique. Historiquement, l'art public fait partie des composantes des espaces publics. L'Antiquité a démontré sur la place publique ses ambitions politiques et son savoir-faire par l'art en introduisant des sculptures aux dimensions colossales. À titre d'exemple parmi tant d'autres, *La Victoire de Samothrace* (**Figure 30**) est considérée comme l'une des premières conceptions monumentales en plein air dans l'antiquité grecque (vers 190 av. J.-C.).



source : fr.wikipedia.org

Figure 30. *La Victoire de Samothrace*, (vers 190 av. J.-C.),
découverte 1863-1879

Découverte en 1863-1879, elle est l'un des témoins des créations grandioses et du savoir-faire des Grecs à cette époque de l'Histoire. Aujourd'hui, elle est conservée au *département des antiquités grecques, étrusques et romaines* au *Musée du Louvre* de Paris. Le Moyen Âge a aussi attribué à l'art une fonction publique (entre autres utilisée des domaines religieux pour illustrer les textes sacrés et les rendre accessibles au grand public) par des représentations iconiques, dogmatiques et traditionnelles de textes sacrés. On peut ainsi dire que l'art dans le domaine public a contribué à l'édification culturelle, à sa mémorisation et son ostentation. Son histoire s'est poursuivie et ce n'est qu'au XIXe siècle que l'art est institutionnalisé dans le patrimoine public comme bien collectif et historique. Comme l'histoire de l'art l'a défini, l'intégration de l'art à l'espace public a contribué à embellir ou à décorer l'environnement bâti jusqu'au début du XXe siècle.

À ses débuts, on ne parlait pas nécessairement de pratique artistique en art public. D'ailleurs, les pratiques de l'art se retrouvaient dans plusieurs domaines à la fois. Comme nous l'avons vu au **chapitre 3**, ce n'est qu'au XVIIe siècle que la division des genres et des professions apparaissent avec le début de l'institutionnalisation (création de l'Académie de peinture et sculpture en 1648 et de l'Académie d'architecture en 1671). Avec la division des pratiques, c'est l'architecte qui s'impose dans l'espace public jusqu'au 19^e siècle avec de nombreuses commandes publiques statuariques. De nouveaux moyens d'expression apparaissent, par exemple les murales peintes au tout début du XXe siècle, qui représentent des faits historiques et iconographiques, mais on doit attendre le XXe siècle pour que les artistes tentent à nouveau des pratiques dans l'espace public avec leurs démarches singulières. Ce n'est qu'avec l'essor des années 1960 que de nouvelles façons d'intégrer les arts à l'architecture apparaissent et que les artistes désirent réinvestir les espaces publics. L'art public devient donc une culture par l'art en mouvement.

En Amérique du Nord

On peut octroyer les premières « œuvres » publiques aux autochtones grâce à leurs sculptures en bois (totems) aux fonctions sociales et rituelles. Par exemple, la communauté Haïda (**Figure 31**) identifiait leur appartenance au clan avec un ensemble d'emblèmes familiaux sculptés sur des totems et érigés devant leurs maisons. Encore que cet exemple date du XIXe siècle, ces sculptures avaient pour fonction d'affirmer leur appartenance identitaire et culturelle (Encyclopédie Canadienne, 2013, [En ligne]).



source : <http://www.thecanadianencyclopedia.com>

Figure 31. Village autochtone de Cumshewa aux îles de la Reine-Charlotte en Colombie-Britannique, (1878).

La forme d'art public la plus répandue avec l'arrivée de la colonisation, sous le régime français, est demeurée la sculpture. Elle représente l'autorité royale, la tradition religieuse et navale de l'époque. On retrouve encore quelques monuments commémoratifs à ce jour au Québec comme empreinte d'une époque qui sont le buste de Louis XIV (**Figure 32**), la Colonne Nelson (**Figure 33**) et Obélisque à la mémoire de Montcalm et Wolfe (**Figure 34**). Ces trois exemples datent également du XIXe siècle.



source : www.mcq.org

Figure 32. Buste de bronze de Louis XIV érigé sur la Place Royal, à Québec, (1686)



source : fr.wikipedia.org

Figure 33. Colonne Nelson, à Montréal, (1809)



source : img.groundspeak.com

Figure 34. Obélisque à la mémoire de Montcalm et Wolfe, à Québec, (inauguration originale en 1828)

À Montréal

L'essor artistique de la seconde moitié du XXe siècle réforme l'idée traditionnelle de l'art public. D'une part, après 1960, les artistes proposent de nouvelles représentations artistiques dans l'espace public en lien avec leurs démarches singulières. Les sculptures de Vaillancourt et Roussil sont des exemples d'un vent de changement pour l'époque. Pour Vaillancourt, l'expression poétique prédomine dans ses sculptures. « *J'ai besoin de sculpture pour m'exprimer* » (Vaillancourt, site web de l'artiste, 2013). Elles incarnent ses préoccupations quant à sa conscience écologique, mais également de son engagement social. *La Force* réalisée en 1964 (**Figure 35**) évoque la force par la matière et la fluidité par sa forme. L'œuvre suggère le lien qui unit l'homme à la nature (Portail de la ville de Montréal, 2013 [En ligne]). De son côté, Robert Roussil est un artiste et architecte qui, dès ses débuts, s'est battu contre le rôle traditionnel du sculpteur. Il a également répliqué sur le rôle de l'artiste comme « *l'enjoliveur d'architecture ou l'« abricole marde »* » (Roussil, site web de l'artiste, 2013). *Migration*, réalisée durant l'*Exposition universelle* à Montréal en 1967 (**Figure 36**), évoque la trajectoire animalière par son titre autant que par ses formes horizontales et verticales en équilibre qui sont sans rappeler celle du mammifère (Portail de la ville de Montréal, 2013 [En ligne]).

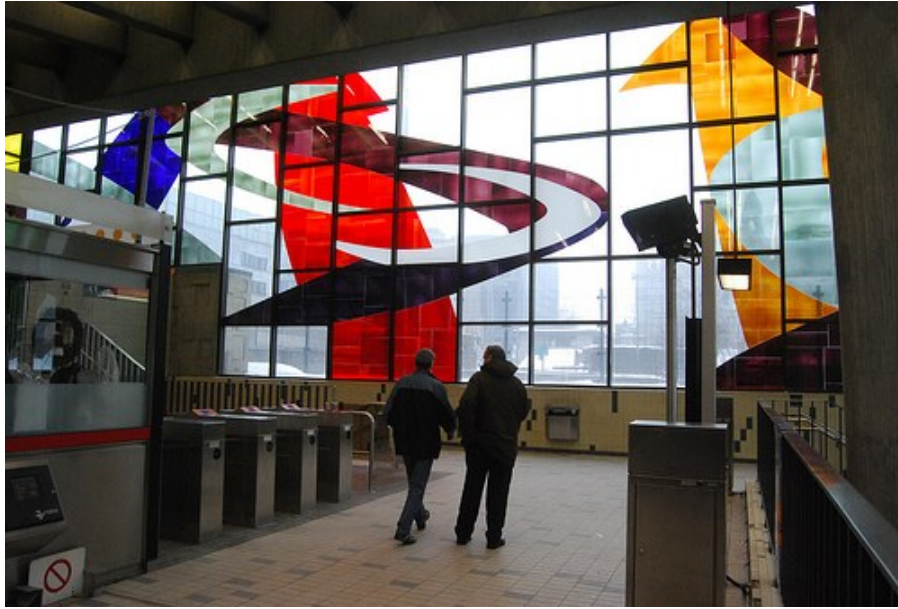


Figure 35. Vaillancourt, Armand. *La Force*, parc Mont-Royal, (1964).



Figure 36. Roussil, Robert. *Migration*, parc Jean Drapeau, (1967).

À cette même période, voire quelques années auparavant, le gouvernement du Québec instituait une politique en matière d'embellissement des lieux publics. Le monument commémoratif est quelque peu délaissé dans les lieux publics pour laisser place à des œuvres originales. D'ailleurs, la construction du métro de Montréal est un exemple fort intéressant pour ce qui est de son nombre d'œuvres qui ont été intégrées lors de sa construction et de l'évolution de l'art public. Beaucoup de volonté à innover de la part des artistes a permis que des œuvres soient intégrées à plusieurs stations du métro. De nouveaux matériaux ont été utilisés dans la conception des œuvres : l'émail, la céramique, le tissage, le verre, etc. L'expression de l'artiste est mise à l'avant-plan dans la réalisation de l'œuvre délaissant quelque peu la statue traditionnelle érigée sur un socle. L'œuvre reconnue de Marcelle Ferron intégrée à la station de Métro Champ-de-Mars en 1966 à Montréal est un exemple qui illustre les changements dans la manière de concevoir une œuvre d'art public. Le *Vitrail* de Ferron (**Figure 37**) de la station de métro Champ-de-Mars fait partie intégrante des composantes architecturales du bâtiment. On pourrait ainsi dire que le concept d'œuvre d'art tel qu'imaginer par Wagner (milieu du XIXe siècle) intervient justement par l'intégration de cette œuvre et elle assume autant d'importance que le bâtiment lui-même. D'ailleurs, en 2012, les critiques du guide *Boatnall* qualifiaient la station comme étant l'une des plus belles au monde. Il semblerait qu'ils auraient été impressionnés par l'éclairage diurne que laisse échapper le vitrail de Ferron (La Presse, 2012).



source : <http://fam4.static.flickr.com>

Figure 37. Ferron, Marcelle. *Vitrail*, station de métro Champ-de-Mars, (1966).

Mises à part les œuvres réalisées par les commandes publiques, les années 1970 apportent aussi de nouveaux modes d'expressions contemporains : l'art de la rue, l'art spécifique à un lieu, le Land Art, la photographie, la performance, l'art communautaire, l'art électronique, etc. On doit reconnaître que les artistes de cette époque ont repoussé les limites, non seulement, par leurs modes d'expression artistique, mais ils ont diversifié considérablement l'art dans les espaces publics. Les artistes s'approprient l'espace public comme lieu de création et de diffusion.

Aujourd'hui, même si la pratique de statues sur socle à la mémoire de personnages historiques a pratiquement disparu, les représentations commémoratives sont toujours demandées par l'entremise de la commande publique. Les manières de faire pour rendre hommage aux personnalités qui ont marqué le Québec sont remplacées par des représentations plus poétiques et symboliques. On peut le voir avec deux commandes publiques de la ville de Montréal réalisées par Louise Viger en 2008 (**Figure 38**) et Roland Poulin en 2010 (**Figure 14**, à la page 19) à la mémoire des personnages de Jean Duceppe et de Pierre Perrault.



source : <http://www.vertigesediteur.com>

Figure 38. Viger, Louise. *Des lauriers pour mémoire – Jean Duceppe 1923-1990*, (2008).

4.2 Intégration dans le paysage

Ceci nous ramène à l'idée de Cauquelin (2000, 2002), une œuvre d'art public intégrée au paysage n'apparaît qu'à travers le cadrage de l'œil et ne peut être perçue que par son isolement partiel à l'environnement.

En conséquence, si le cadre exclut le lien entre l'œuvre d'art public et l'environnement dans lequel elle est présentée, c'est peut-être là le problème soulevé par le bureau d'art public de Montréal, lorsqu'il dit que la principale difficulté pour un artiste et la commande publique est la notion d'ancrage de l'œuvre à un lieu. D'un autre côté, si nous employons la notion d' « *ancrage* » comme étant un synonyme d' « *intégration* », le représentant du MCCCFF nous explique que la notion d'intégration, telle que proposée par la politique, est pour la plupart des projets délaissés pour l'idée d'insérer une œuvre d'art public à un lieu. « *On est peut-être plus dans un processus qui s'éloigne de l'intégration. On est plus dans un phénomène que, très souvent, on va qualifier d'insertion, c'est-à-dire on vient greffer à un lieu, à un espace, une œuvre d'art sans que peut-être il y ait eu cette complicité, cette sensibilité-là* » (rep. MCCCFF). En reprenant le concept de paysage de Cauquelin, on peut croire que l'œuvre d'une commande est réalisée à partir d'un cadre prédéterminé qui exclut plusieurs liens avec l'environnement dans lequel il est présenté (Cauquelin, 2000, 2002). Ce qui a pour effet que l'œuvre d'art public a pour fonction de se rapprocher de celle de l'exposition d'un élément singulier, qui pour certains peut être perçue comme décorative.

Pour qu'une œuvre d'art public ne soit pas réduite qu'au concept « *d'embellissement d'un territoire* » par l'intervention artistique (Roger, 1997), on doit observer la relation entre l'œuvre d'art et le paysage plutôt que l'objet artistique comme paysage. Ce renouvellement en matière d'appréciation est teinté par des valeurs environnementales et des qualités esthétiques (Poullaouec-Gonidec et al.,2005). Partant de cette relation, l'œuvre d'art public tout comme le paysage ne peut pas être un pur produit esthétique vérifiable et mesurable (Chouquer, 2007).

L'œuvre d'art intégrée doit déceler les attributs, les caractères et les propriétés à partir d'un point de vue et de l'ensemble des sens, c'est-à-dire contribuer à l'expérience de la vie quotidienne par une valeur esthétique qui n'exclut pas l'environnement dans lequel il figure. Cependant, l'art offert dans les espaces publics, par les programmes d'intégration des arts, se limite souvent à une oeuvre à contempler par le public. À l'extérieur de ces contextes, on voit apparaître des oeuvres qui demandent une attitude impliquée de l'observateur non seulement à l'œuvre, mais à l'environnement dans lequel il figure. On pense aux oeuvres interactives ou participatives où le rendez-vous du public est nécessaire pour rendre l'oeuvre perceptible.

4.3 Art public revisité

Contexte de l'art : L'Art public sous l'angle des enjeux politiques

L'art public, comme le paysage, dépend d'une appréciation esthétique singulière volontaire, sensorielle et multiple (Paquette, Poullaouec-Gonidec et Démon, 2008). Au-delà des dimensions visuelles, patrimoniales et environnementales, l'art public doit participer à la qualité du cadre de vie. En consultant plusieurs documents, dont le Décret 955-96 (1996), le chapitre B-4 de la Loi sur les biens culturels (L.R.Q, 2011), le Guide d'application de la Politique d'intégration des arts du Québec (2009) et le cadre d'intervention en art public de la ville de Montréal (2010), on peut y voir que ces organisations misent sur les aspects suivants:

- la préservation ;
- la mise en valeur par le développement d'une identité spécifique au territoire ;
- la mise en valeur de ses traits distinctifs ;
- mise sur l'art comme une contribution à la qualité des espaces de vie publics au quotidien et à l'internationale.

Cependant, dans la pratique, les politiques et les initiatives actuelles en matière d'art public nous paraissent miser davantage sur l'encadrement des pratiques artistiques que sur une réelle valorisation des œuvres. Les artistes doivent avant tout se conformer aux règles d'admissibilité de ces processus qui se résume d'entrée de jeu dans la Politique d'intégration :

- être citoyen ou résident permanent au Canada ;
- avoir le statut d'artiste professionnel défini à l'article 7 de la Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leur contrat avec les diffuseurs (L.R.Q., chapitre S-32.01).

Cette conformité se résume pour un artiste à une pratique active dans son domaine et être reconnu par des pairs notamment, par un bon nombre d'œuvres produites et exposées, publiées par un diffuseur dans différents contextes professionnels. En principe, elle reconnaîtrait la capacité, pour un artiste, à réaliser des œuvres de grandes envergures et pérennes, etc (Guide d'instructions et renseignements généraux concernant l'inscription au fichier des artistes et la mise à jour, 2010). Nous aborderons tous les aspects réglementaires pour l'artiste à travers les processus menant à la commande publique d'une œuvre à la **section 4.5**.

La limitation de l'art recevable par des groupes de décideurs a été signalée par Becker comme un obstacle pour les artistes il y a plus de vingt ans (1988). Depuis, plusieurs auteurs le soulèvent comme un problème toujours existant (Ardenne 1999, Ruby 2000, 2001, Smadja 2003, Cohen, 2005, Négrier, 2007, etc.). Des statistiques au Québec ont démontré que seulement 20% des artistes bénéficient de 80% du budget attribué à la culture (La Presse, 6 octobre 2010). Selon des statistiques régionales en culture, en chiffre, à Montréal en 2012, seulement 157 artistes auraient reçu, par exemple une bourse du Conseil des Arts et Lettres du Québec en 2009-2010, sur un total de 883 bourses offertes aux artistes qui regroupent les catégories en art médiatique et art multidisciplinaire. C'est un peu moins de 18% des bourses attribuées qui ont été versées aux artistes en arts visuels (MCCCF, 2012). Ce rapport sous-entend que les institutions culturelles ne soutiennent ainsi qu'un petit nombre d'artistes reconnus et qu'elle limite les pratiques artistiques de beaucoup d'autres. Si l'on peut envisager la Politique d'intégration des arts comme une forme de bourse attribuée à un artiste tel que prétend le représentant du MCCCF (MCCCF), alors en examinant l'ensemble

du fonctionnement des processus en art public dans la **section 4.5**, on présume que seul un petit nombre d'artistes a accès à la commande publique tout comme les différents programmes de soutiens financiers à la pratique artistique. Ces programmes, autant ceux pour l'obtention de bourses que ceux pour une commande publique limitent non seulement le nombre d'artistes, mais l'accès à plusieurs. Ils limitent les pratiques artistiques et uniformisent l'art recevable par leurs politiques (Becker, 1988, Julier, 2005, etc.). Nous verrons en détail comment opèrent les instances en art public au Québec et à Montréal dans la sélection d'une œuvre à la **section 4.5**. Nous pensons que l'examen détaillé des procédures mettra en relief certains aspects négatifs des modèles actuels.

Quant à la mise en valeur de l'art dans les espaces publics, Ruby porte une attention particulière sur les motivations des politiques culturelles (Ruby, 2000). Selon lui, les arts dans les espaces publics sont souvent utilisés comme un objet prétextant le renforcement collectif et la mise en valeur de son cadre de vie. Dans ces conditions, l'art peut-il vraiment favoriser les contacts sociaux et préserver le sentiment identitaire par une expérience esthétique? À ce sujet, Valera porte une réflexion sur l'action professionnelle en design, en urbanisme et en art public dans la transformation de la ville en posant une série de questions : « *What it means the expression of an identity? Who can decide the type of identity? Or which is the role of the urban spaces in relation to this identity?* » (Valera, 1998).

Dans la lignée critique de l'art instrumentalisé, Rancière (2000) précise des distinctions entourant la notion esthétique. Les fondements d'une politique esthétique contrairement à l'expérience esthétique, dans un rapport de « *partage sensible* », ne constituent pas les mêmes dimensions conceptuelles. Une politique esthétique naît dans la configuration « *sensible* » d'un certain monde par des compétences « *politiques* » (Rancière, 2000). Elle définit un monde commun, des objets communs, les formes de compétences et les exclusions. Dans ces conditions, la conception d'une œuvre d'art public donne à voir un objet et à le lire sur le mode référentiel. En d'autres mots, elle structure l'expérience commune dans ce que l'on peut appeler une idéologie, contrairement à l'expérience esthétique individuelle et subjective. En principe, les arts naissent à partir d'un mouvement de transgression des limites. L'expérience esthétique exclut ainsi une norme artistique. Elle qualifie les objets d'art, mais ne définit pas les règles de productions. **Ainsi, les politiques**

d'encadrement doivent être en mesure de reconnaître qu'il n'existe pas une expérience esthétique universelle à l'œuvre d'art public.

Contexte de l'art et art contextuel

Il va sans dire que pour des raisons qui s'opposent à la limitation de l'art recevable, certains artistes dans les années 1970 ont rejeté le contexte de l'art et se sont détachés des structures sacrées de la médiation culturelle. Cette génération d'artistes a pris une distance des modes de représentation de l'art avec l'art contextuel. S'éloignant d'une représentation figée dans le temps, elle a choisi de mettre en relation étroite art et quotidien, en tenant compte des caractéristiques spécifiques et pertinentes à la conception de l'œuvre par divers facteurs culturels ou sociaux susceptibles d'avoir une influence sur l'identité de l'œuvre. Plusieurs d'eux ont misé sur l'expérience esthétique selon les différents contextes. Leurs œuvres ont émergé dans les rues et dans les espaces publics et ont donné accès à l'expérience directe en temps réel. Pour ces artistes, la rue était un espace inédit et sans limites de création. Plusieurs d'entre eux la voient comme un matériau exclusif. L'œuvre n'était plus créée dans l'atelier de l'artiste pour être déplacée dans un espace « *d'exposition* », mais bel et bien en lien direct avec le lieu selon une temporalité variable et souvent éphémère. On observe cette tendance notamment dans des œuvres comme :

- **Le Land Art**, une forme extrême d'installation hors murs aux dimensions généralement colossales, qui utilisent dans la plupart des cas des éléments à même le lieu de l'installation ;
- **L'art écologique ou environnemental**, en lieu urbain, où le principal critère est l'action communautaire de terrain, même si cette pratique n'a jamais été définie clairement (Ramade, 2007) ;
- **La performance**, qui met en contexte le spectateur dans une proposition théâtrale où parfois il est convié à l'action ou seulement comme spectateur ;
- **Les happenings** et ses environnements, où le spectateur est souvent engagé dans la création de l'œuvre par sa participation ou l'expérimentation le plus souvent dans une mise en scène. On a même pu voir dans les années 60, un cadre expérimental qui conduisait le spectateur à un statut de cobaye dans l'expérience de l'œuvre.

Autrement dit, l'art contextuel « *suppose la matérialisation d'une intervention artistique dans un contexte particulier [...], à ce que l'on exclut l'art de la réalité en tant qu'objet autonome de*

contemplation esthétique » (Jan Swidzinski [1976], cité par Ardenne, 2002, p.40). L'art contextuel interagit et s'intègre à l'ensemble des circonstances prédites et involontaires et s'adressent avant tout à la population et à l'opinion publique (Ardenne, 2002).

C'est dans cette optique, qu'au milieu du XXe siècle, des mouvements artistiques vont réellement investir l'espace public comme lieu de création. Ces artistes ont mis en place une rupture avec une tradition institutionnelle balisée et plusieurs vont rejoindre leur art à l'environnement du quotidien. Ces artistes ont investi l'espace public comme moyen d'expression par des expériences volontaires, sensorielles et par de multiples façons dans un contexte accessible et interactif avec le public. Durant cette même période, les artistes introduisent une logique de l'esthétique informelle dans laquelle pratiquement n'importe quoi peut être considéré comme un objet d'art. Le Land Art, l'art écologique, l'art interventionniste, l'art activiste, l'art conceptuel, etc. ont pris en compte le geste, l'événement ou l'action dans la création de l'œuvre d'art. L'exemple de l'œuvre *Low tide form* (**Figure 39**) réalisé par Bill Vazan en 1968 valide que l'emplacement et le contexte de l'œuvre dans un site spécifique sont assimilés dans les composantes d'un lieu réel par la manière de repenser l'art et l'espace.



source : <http://ccca.concordia.ca>

Figure 39. Vazan, Bill. *Low tide form* (1968).

La transformation des lieux publics par les artistes a permis de repenser un espace familier et de révéler une relation possible entre l'art et le public, à partir de nouvelles perspectives

artistiques pour certaines d'entre elles et ce, avec une haute valeur sociale dans une concertation citoyenne et un art d'intérêt public.

Même avec l'émancipation observable des artistes dans l'espace public durant les années 60 et 70, les pratiques contextuelles sont devenues peu à peu encadrées par des politiques culturelles en vigueur. Elles se voient imposer aujourd'hui des modalités de production et de diffusion qui contrôlent ainsi les modes à le représenter dans l'espace public (Cohen, 2005). Les conditions d'admissibilités et les contraintes auxquelles un artiste doit se conformer pour une diffusion temporaire ou éphémère dans l'espace public à Montréal seront présentées à la **section 4.5.3.**

Art sanctionné

Quand on pense à investir l'espace public comme lieu de création artistique, d'autres « *artistes* » s'en approprient par le graffiti pour son caractère anonyme et éphémère. Ils interviennent dans la rue en marge du monde de l'art par une contre-culture « *art de rue* » et tente d'échapper à l'autorité municipale. Négligé par des politiques culturelles, mais largement répandus au milieu du XXe siècle, ils ont été rejetés par les conventions de l'art avant d'être finalement plus ou moins admis comme un art en fonction des prédicats artistiques et esthétiques pour l'évaluer. Jusqu'aux années 1960 ou 1970 (respectivement en Europe et aux États-Unis), ce sont des « *artistes* » clandestins de milieux défavorisés souvent associés à la culture hip-hop, qui arpentent les rues en apposant des « *tags* » (en référence à la signature peinte brutalement sur les murs à la bonbonne de peinture) dans les endroits publics communément appeler les « *ghettos* ». L'étiquette d'une attitude largement controversée, le cliché le plus courant est l'image des rues de New York à une époque où l'on retrouvait des signatures peintes rapidement à la bonbonne d'une seule couleur sur les murs. D'ailleurs, ce phénomène est tellement répandu dans la ville que Chalfant et Prigoff qualifiaient la ville de New York comme le « *centre capital de la culture du graffiti* » dans l'ouvrage *Spraycan Art* (1987). On rapporte souvent dans les ouvrages dédiés à cette culture des regroupements d'artistes tels que les TC5 (*The Crazy Five*) et les Hollywood Africains classés parmi les fondateurs influents de la culture du graffiti à New York dans les années 1970. La **Figure 40** présente Blade, l'un des membres du regroupement TC5 dans les années 1960-1970.



source : <http://2.bp.blogspot.com>

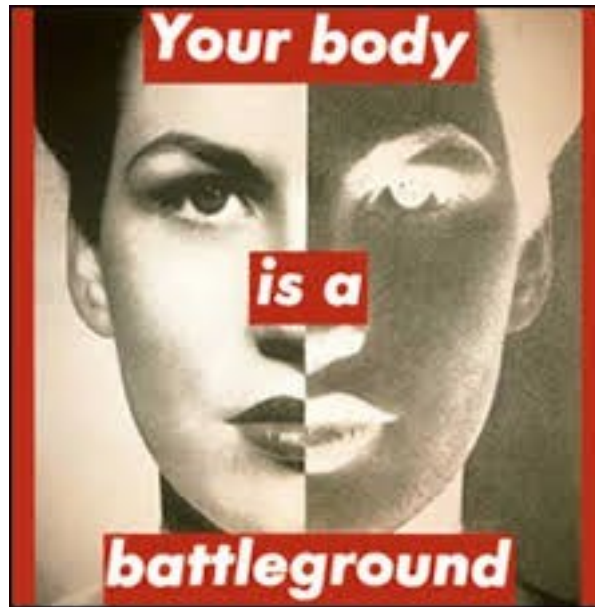
Figure 40. Blade du regroupement TC5 dans les années 1960-1970.

Subséquemment à la simple signature peinte en noire, au raffinement des techniques avec l'utilisation de la couleur et des lettres «balounes», le graffiti a puisé dans les disciplines graphiques et picturales. La simple signature artistique est devenue un slogan engagé, environnemental et dénonciateur à une justice sociale.

Art « contemporain »

Les artistes des années 80 et 90 ont adopté une pensée critique sur le changement social et changeant les manières de diffuser l'art sur la place publique. On parle de différents types de relations entre les arts et le public. Le geste artistique prenait en compte le contexte et la situation dans lequel il s'inscrivait, en dénonçant souvent le pouvoir politique ou les conditions sociales et en tenant compte de l'environnement matériel et symbolique où il se manifestait. Il a été dans plusieurs cas un élément autoréflexif par lequel l'artiste proposait une œuvre critique sur l'espace où il opérait. L'artiste américaine Barbara Kruger, que nous avons déjà mentionnée, est connue pour sa prise de position exprimée par ses œuvres artistiques dans l'espace public. Dès les années 80, elle quitte les espaces institutionnels d'expositions pour intervenir directement dans l'espace public. Dans ses projets artistiques, elle dénonce par la critique les conditions des femmes et des enfants, la consommation, etc. Notamment, son affiche *Untitled (Your body is a battleground)* qu'elle a réalisée pour une marche sur Washington (**Figure 41**). Récemment, ses affiches ont recouvert les autobus de New York en 1997 (**Figure 42**) et celles scolaires de Los Angeles en 2012 pour souligner

l'importance de l'éducation (**Figure 43**). Ses oeuvres intègrent un contexte où l'art est utilisé dans une stratégie visant une réflexion sur l'environnement des lieux où elle intervient.



source : www.arthistoryarchive.com

Figure 41. Kruger, Barbara. *Untitled (Your body is a battleground)*, (1989).



source : <http://24.media.tumblr.com>

Figure 42. Kruger, Barbara. Des bus recouverts de ses affiches à New York (1997).



source : www.galleristny.com

Figure 43. Kruger, Barbara. Des bus scolaires recouverts de ses affiches à Los Angeles (2012).

4.4 Modes d'expression émergents

En considérant les pratiques et les modes d'expression artistique en art public au-delà de son statut établi par les politiques en matière de sélection (Politique d'intégration, cadre d'intervention) ou d'autorisation (procédures pour l'installation d'œuvres temporaires et éphémères) préétablies, nous observons des nouveaux modes d'expression dans l'espace public. Les œuvres « contemporaines » ne se comptent plus et l'expérience esthétique se fonde sur le métissage et l'hybridation. Selon Laplantine et Nous, « *le métissage ne se donne pas dans la constance et la consistance, mais s'élabore dans le décalage et l'alternance. On reconnaît le métissage par un mouvement de tension, de vibration, d'oscillation qui se manifeste à travers des formes provisoires se réorganisant autrement* » (Laplantine et Nous, 2001). L'art qui relève de cette esthétique s'oppose à ce qui est fixe, figé, stabilisé par des critères d'évaluations conformistes. Il est en mouvement, dynamique et relationnel (Berthet, 2007). L'éclatement des frontières de l'art dans l'espace public (sortant des catégories traditionnelles) contribue à perturber l'arbitraire des conventions.

L'installation et ses multiformes

Dans son acceptation artistique actuelle, l'usage du terme « installation » s'est généralisé dans plusieurs modes d'expression artistique. Ce mode décèle certaines caractéristiques communes principalement liées à l'appropriation d'un lieu et de l'inscription (ou de la pénétration) du public dans une œuvre tridimensionnelle (Lartigaud, 2007). Multiforme,

hybride et généralement éphémère, l'installation s'articule entre l'architecture et la scénographie. Elle exploite une spatio-temporalité et des variations sensorielles dans une multitude d'interventions plastiques. Le concept apparaît dans l'idée où l'œuvre d'art n'est plus l'objet autonome exposé en galerie, mais devient un objet de réflexion et de questionnements avec le lieu où il s'expose. L'œuvre reconfigure l'aspect d'un lieu et modifie le rapport d'échelle avec le spectateur (Morris, 1966-69). On reconnaît que le Land art (des années 70) avec ses formes extrêmes et dimensions colossales a demandé une implication maximale du spectateur dans l'œuvre qu'on pourrait qualifier d'installation. C'est également durant ces années que l'institution a récupéré ce mode (et sans contredit à contresens avec le souhait des artistes qui le pratiquaient) avec une surenchère de la dimension spectaculaire qui a souvent dilué le propos de l'artiste (Lartigaud, 2007). Un principe s'éloigne donc de la notion traditionnelle d'une œuvre.

Sous une apparence scénographique, on peut percevoir une performance comme une installation éphémère telle que le démontre l'œuvre d'Abramovic à Toronto en 1982 (**Figure 44**) ou celle de Neumark (**Figure 45**). La seconde est présentée dans le cadre de l'événement *D'un millénaire à l'autre*, tenu à Montréal en 2000 où le spectateur assiste, voire même participe, à une mise en scène dirigée par l'artiste.



source : <http://1.bp.blogspot.com>

Figure 44. Abramovic, Marina et Ulay.
Nightsea Crossing, Toronto, (1982).



source : www.collectionscanada.gc.ca

Figure 45. Neumark. The art of conversation, Montréal, dans le cadre du projet *D'un millénaire à l'autre*, (2000).

Aujourd'hui, les multiformes d'installation prennent de plus en plus d'ampleur dans les espaces publics, donc nous portons une attention sur quelques événements encadrés par la Ville de Montréal afin de démontrer la diversité de ses modes d'expressions. Récemment à

Montréal, des événements comme *Paysages Éphémères* (tenu dans l'arrondissement du Plateau Mont-Royal de 2005 à 2011) ont présenté de multiples installations et transformations temporaires de lieux. Cet événement démontre bien que l'intervention artistique ainsi que son encadrement dans l'espace public se multiplie et ne se résume pas qu'à l'appropriation d'un lieu par l'artiste. Des artistes ont présenté des oeuvres (**Figures 46 et 48**), mais également des architectes de paysages (**Figures 47**).



source : <http://www.paysagesephemeres.com>

Figure 46. Ingberg, Hal. Dirty Magic dans le cadre de l'événement Paysages Éphémères dans l'arrondissement Plateau Mont-Royal, (2005).



source : <http://www.paysagesephemeres.com>

Figure 47. Catalyse Architecture et paysage. Réflexions végétales dans le cadre de l'événement Paysages Éphémères dans l'arrondissement Plateau Mont-Royal, (2006).



source : <http://0.wp.com/www.praxisartactuel.org>

Figure 48. Dulude, Marc. L'envolée dans le cadre de l'événement Paysages Éphémères dans l'arrondissement Plateau Mont-Royal, (2010).

Depuis 2010, les éditions de *Luminothérapie* de Montréal invitent le public à vivre une expérience hivernale immersive à travers des installations qualifiées « d'animations d'espaces publics » (rep. du Bureau des Festivals). Toutefois, nous remarquons pour le secteur du Quartier des Spectacles que l'œuvre singulière d'un artiste est remplacée par des créations collectives appelant aux domaines de l'architecture et du design qui s'apparente à l'installation artistique. On peut supposer que les trois exemples aux **Figures 49, 50 et 51** empruntent une « stratégie » du langage visuel artistique (Lapointe, 2013). On inscrit le public dans l'espace de l'œuvre et propose un code visuel autant que sensoriel.

Il va sans dire que les installations du Quartier des Spectacles (**Figures 49, 50 et 51**) tissent des liens entre les spectateurs et les lieux où elles sont présentées, mais les professionnels et le grand public interviewés remettent en cause la relation réelle des récentes représentations et l'environnement propre du quartier. Ce qui nous amène à penser que la plupart des modes artistiques représentés sont davantage un besoin (pour le Quartier des Spectacles) à combler, par des installations divertissantes et plus commercialisables, des espaces vastes et inanimés par exemple durant l'hiver. L'installation artistique nous semble, aujourd'hui, récupérée dans ce que plusieurs auteurs critiquent, dans une « *logique fonctionnelle* » (Cohen, 2005, Rendell, 2006, Lee Fleming, 2007, Sandle, 2009).



source : www.pinterest.com

Figure 49. Guillard, Amandine et Albane Guy, Anik Poirier, Tag Team, Impact Studio. Forêt Forêt, installation immersive à la station de métro St-Laurent dans le cadre de Luminothérapie (2011-2012).



source : <http://www.atomic3.ca>

Figure 50. Atomic 3 et Appareil Architecture. Iceberg, installation immersive à la Place des festivals dans le cadre de Luminothérapie (2012-2013).



source : <http://worldlandscapearchitect.com>

Figure 51. Agence architecte Kanva en collaboration avec Volo Design, Côté Jardin, Patrick Watson, Boris Dempsey et Pierre Fournier. Entre les rangs de Kanva, installation immersive à la Place des festivals dans le cadre de Luminothérapie (2013-2014).

L'artiste et le contexte d'aujourd'hui

L'art et le lieu public forment un renforcement de l'image identitaire de la ville. L'art dit « public » inclut différents modes d'expression, dont ceux privilégiés par les commandes, mais également d'autres modes liant différents artistes à la communauté culturelle. Leurs démarches artistiques singulières changent le contexte de l'art public.

Aujourd'hui, les artistes semblent délaisser les modes de pratiques « curatives » de l'art contextuel où, dans une perspective critique, ses prédécesseurs dénonçaient des valeurs sociales. Bien que quelques-uns réintègrent des questions d'ordre social ou écologique, aucun ne semble franchir cette barrière que les activistes exprimaient dans les années 1970

(Ramade, 2007). Cependant, un exemple comme l'installation *État d'urgence* (**Figure 52**), réalisée par l'organisme ATSA, nous démontre que certains artistes d'aujourd'hui sont toujours préoccupés par des enjeux de société. Cette installation temporaire, réalisée en 1998 au centre-ville de Montréal, a exploité la thématique de l'itinérance et de l'exil de personnes réfugiées. Sous un ton plus ludique, mais qui s'est voulu répercutant, l'œuvre proposait un choc de valeur sociale par l'image. L'art est ici utilisé comme un outil interactif et populaire, centré sur les relations culturelles et dans une action de sensibilisation du public dans un processus ouvert qui ne se résume pas qu'à une action critique dénonciatrice. Ainsi, avec un exemple comme celui de l'ATSA, le rôle de l'artiste est de repenser de nouvelles idées dans une approche de l'art public dont l'intention est de créer un processus participatif qui fonctionne différemment des exemples mentionnés précédemment et inclusivement par la sensibilisation du public (Perelli, 2002).



Figure 52. ATSA. *État d'urgence*, Montréal, (1998).

L'espace public accueille également les artistes de la rue avec un mode d'expression usuellement nommé le « street art » qui se manifeste sous des formes, pour la plupart, éphémères. Depuis ces premières manifestations dans les années 1960, des regroupements d'artistes locaux qui pratiquent cette forme d'art ont vu le jour et depuis, ils en sont venus à créer des mouvements de l'art de rue internationaux. Le graffiti a évolué à travers plusieurs genres et sous diverses appellations: « pochoir », « mosaïque », « autocollant », « affichage », etc. Des représentations sont maintenant apparentes à travers les villes du monde comme nous pouvons voir aux **Figures 53, 54, 55** et **56**. Les oeuvres ont acquis

graduellement une certaine valeur marchande et elles font partie du paysage de la ville, mais sa présence et son évaluation en tant que forme d'art génèrent toujours des débats.



Photo Marjolaine Ricard, 2012

Figure 53. Barcelone, (Espagne).



source : www.googleplussuomi.com

Figure 54. Paris, (France).



source : www.googleplussuomi.com

Figure 55. Londres, (Grande-Bretagne).



source : www.googleplussuomi.com

Figure 56. Philadelphie, (États-Unis).

En matière de débats, on ne peut passer sous silence les récentes actions internationales à médiatiser l'œuvre *Flower girl* (Figure 57) réalisée à Hollywood (aux États-Unis) en 2008 par l'artiste britannique Banksy. L'intérêt soudain pour ce graffiti n'est pas spécifiquement pour le mode d'expression, mais surtout son retrait du mur d'une station-service d'Hollywood et sa mise aux enchères en tant qu'œuvre d'art en décembre 2013. Cet exemple nous démontre que le graffiti sème encore la zizanie, non seulement pour sa portée artistique et son rapprochement avec l'« art » même si la définition reste ouverte, mais également pour la controverse : art versus vandalisme. Par ailleurs, plusieurs considéraient que le retrait de l'œuvre de Banksy du mur de l'édifice dénaturait l'essence de son œuvre. Plusieurs articles de quotidien nous ont indiqué que les opinions populaires divergent quant à la valeur artistique de l'œuvre, mais également quant à la propriété de l'œuvre (La Presse 23 août 2013 et Los Angeles Times 14 août 2013).

Quant aux résultats obtenus de notre enquête, l'opinion reçue des personnes du public relativement à ces modes d'expression dans les espaces publics montréalais est partagée. Surtout lorsque nous leur avons demandé si le graffiti était une forme d'art et s'il pouvait être une expression artistique faisant partie d'un mode de représentation en art public. On nous répond que « *ça dépend toujours, on dirait un peu, du talent de la personne qui fait le graffiti. Ça peut, à un certain niveau, être considéré comme de l'art public* » (P19). « *Oui, plutôt non, peut-être, je ne sais pas. Cela dépend si ça veut dire de l'art urbain, ça fait partie aussi de l'art public. À ce point-là, je dirais oui* » (P18). Ceci nous amène à croire que l'évaluation du « street art », comme une forme d'art public, est loin d'être dénouée même si des artistes graffiteurs comme Scien du 123 Klan soutiennent que leur art est une pratique maîtrisée à travers une démarche artistique qui s'expose dans les espaces publics, etc. (Hamaide, Art urbain, 19 juillet 2010).



source : <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels>

Figure 57. Banksy. Flower girl, Etats-Unis, (2008).

L'artiste et le design : confondre la question de l'art

Traiter l'art comme un produit artistique est une stratégie souvent employée par certains artistes dans le but d'en faire un catalyseur des désirs. L'artiste utilise des éléments préexistants comme des outils, et à travers sa manipulation, il crée l'innovation. Grâce aux croisements disciplinaires, les frontières se brouillent et ne forcent pas l'objet à un usage spécifique, mais le libèrent (Perelli, 2002). Ainsi, l'artiste emprunte les approches disciplinaires à d'autres domaines dans la réalisation de l'œuvre. Nous l'avons vu avec le Musée des Possibles en 2010 (**Figure 28** à la page 40) ou avec les *21 balançoires* (**Figure**

58) des artistes Andraos et Mongiat. Cette approche conceptuelle on pourrait la qualifier de « design », car on sollicite la participation de la communauté et on vise un usage.



source : www.blogue.lavitrine.com

Figure 58. Andraos et Mongiat. 21 balançoires, Montréal, (2011).

Dans une installation fixe sur la Place Ville-Marie de Montréal, l'œuvre intitulée *Autoportrait* (Figures 59 et 60) réalisée par l'artiste Nicolas Baier en 2012, emprunte des éléments distinctifs d'une salle de réunion. Elle comprend divers objets, dont une table de conférence, des chaises à roulettes, une table d'ordinateur portable, une cafetière, une bouteille d'eau, un carnet de notes, des documents, un cendrier, une tasse à café. Ces éléments du quotidien exposent dans ce cas-ci l'activité quotidienne de l'immeuble.



source : <http://farm9.staticflickr.com>

Figure 59. Baier, Nicolas. Autoportrait (2012).



source : <http://2.bp.blogspot.com>

Figure 60. Baier, Nicolas. Autoportrait (2012), détails.

Dans un cas comme dans l'autre, l'artiste emprunte dans la conception de l'œuvre des éléments du design et de l'aménagement d'un espace public.

Les technologies numériques et l'art multidisciplinaire

Les arts numériques, apparus dans les années 80, ne sont pas considérés comme de l'art traditionnel (en référence aux beaux-arts). Par exemple, aujourd'hui, une animation 3D ne peut pas être comparée à l'idée d'une sculpture au sens traditionnel du terme, mais l'emploi du médium numérique a débuté par une utilisation « hybride » qui a conjugué les technologies nouvelles à celles traditionnelles (Fischer, 2010). Certains artistes, dans les années 1960-70, l'utilisaient pour son caractère programmable et pour tirer des images aléatoires à partir de lois et structures prédéfinies. Ce n'est qu'à la fin du XX siècle que le terme art numérique devient vraiment popularisé et regroupe toutes œuvres produites à l'aide d'un ordinateur. Comme Lartigaud le suggère, ces œuvres englobent l'art électronique, l'art vidéo, etc. Aujourd'hui, cette globalisation du terme est sans contre dit porteur de confusion sur la spécificité du médium numérique. Par exemple, on peut poser la question si une photographie est une œuvre numérique étant donné qu'elle utilise largement l'appareil numérique et que l'ordinateur est requis (Lartigaud, 2007).

Le virtuel

La notion « *virtuelle* », apparue dans la philosophie antique au XVe siècle dans les domaines scientifiques et techniques, fait surtout référence au XVIIIe siècle à l'image optique dans une confusion possible entre les notions virtuelles et artificielles. Ce n'est que dans les années 1980 que l'« *image calculée par l'informatique* » prend son sens dans une conception visuelle renouvelée avec un aspect spectaculaire rendu possible par l'image de synthèse numérique, mais ce n'est que durant les années 1990 qu'apparaît réellement l'image multimédia aussi appelée « *réalité virtuelle* ». C'est également à cette époque qu'internet prend son réel envol et que les artistes commenceront à l'exploiter comme médium dans ce que l'on peut appeler le « *net art* ». Utilisée comme un matériau artistique pour produire de nouveaux effets et tenter de structurer de nouvelles conditions de perception d'une œuvre, l'installation numérique ou interactive est apparue peu après la vidéo. L'artiste ne crée plus un objet unique, mais élabore un processus à partir de notions pluridisciplinaires (Fischer, 2010). Pensée en termes de processus de modélisation, la conception de l'image se fait à partir d'un ensemble de règles logiques et tente de renforcer le sentiment d'immersion dans l'œuvre.

Dans le but de délimiter la spécificité de l'art numérique, Christiane Paul (2004), dans un ouvrage intitulé *L'art numérique*, rappelle le besoin essentiel de distinguer deux types

d'œuvres sous cette appellation. Le numérique peut être un outil pour créer l'œuvre ou un médium à part entière dans la création d'une œuvre. La généralisation du terme sous-entend habituellement la spécificité technique employée dans la production d'une œuvre. Pourtant, le « *numérique* » est utilisé par de plus en plus d'artistes, mais comme la plupart des genres d'art où les théories sont récentes, il est difficile à bien le cerner. Un rattrapage est nécessaire pour comprendre la diversité ainsi que la pluridisciplinarité des approches, malgré le fait qu'il évolue rapidement et que les limites semblent inépuisables. De nos jours, l'« *art numérique* » englobe une très grande diversité de pratiques, non seulement artistiques. D'ailleurs, les artistes font fréquemment appel aux experts de domaines du design et de l'électronique dans l'élaboration d'une œuvre qui comprend un processus de diffusion d'images, de sons, de lumières, de vidéos ou de projections animées, pour ne nommer qu'eux.

L'émergence des technologies numériques en art est présente dans le domaine public et il a pris de l'expansion au courant des dernières années. « *On peut penser à la Société des Arts Technologiques, le développement que fait le gouvernement du Québec face aux arts numériques. C'est certain que ça va favoriser de plus en plus ces explorations-là* » (représentant du MCCCCF). On s'aperçoit aussi que cette tendance pour le numérique est récupérée dans des présentations artistiques plus séduisante et ludique dans l'espace public (Fischer 2010, De Julio-Paquin 2012). La plupart de ces œuvres sont perçues comme des objets répétitifs, de consommation immédiate qui rejoint une culture de masse et l'industrie du divertissement en contradiction à une culture établie par les « mondes de l'art », car la technologie est souvent mise à l'avant-plan (Fischer, 2010). L'art numérique ne génère plus des œuvres uniques, ce qui peut confondre la pratique d'un artiste à d'autres disciplines, et ses repères ne sont pas ceux d'une longue tradition artistique (Cauquelin, 1998).

Influences et bouleversements des modes d'expression artistiques présentés dans l'espace public

La diversité des œuvres artistiques dans les lieux publics montréalais changent le « *visage de l'art public* » et modifient notre rapport à l'art ainsi que l'environnement social (De Julio-Paquin, 2012). Un bon nombre sont des œuvres à caractère temporaire, éphémère et événementiel. Le nombre d'œuvres à caractères muséales se multiplient, puis de nouvelles

réflexions sur sa relation à l'espace public s'ouvrent (Bergeron, 2010). Les nouveaux modes d'expression artistique affectent notre rapport à l'art sur la place publique.

Nous remarquons aujourd'hui que l'artiste est appelé à faire la promotion de son identité au même titre que d'autres domaines qui interviennent dans l'espace public (Lapointe, 2013). Pour que l'artiste ait sa place, il doit devenir une marque professionnelle et un créateur unique. Son œuvre doit également correspondre aux standards et tendances du moment. L'artiste qui autrefois défendait son mode d'expression compétitionne aujourd'hui avec d'autres domaines comme l'architecture et le design.

Art urbain : illégal devenu légal?

Comme expliqué précédemment, l'art de rue ou l'art urbain regroupe plusieurs formes d'art réalisées dans la rue. Le définir reviendrait à parler de pratiques hybrides, particulièrement graphiques. On l'associe souvent aux « *graffitis* ». L'appropriation du terme « *art de rue* » ou « *art urbain* » par les artistes qui le pratiquent n'est même pas unanime. Même le jargon particulier ne peut pas nous aider à différencier les styles. D'ailleurs, le film *Making a name* réalisé en 2012 par le Canadien Patrick O'Connor valide l'existence d'une tension entre les différentes réappropriations du terme « *graffiti* », car les différents mouvements se sont fondés sur l'adhésion individuelle de l'artiste et selon sa propre politique de création dans les lieux publics. On pourrait le qualifier comme une forme d'art qui s'inspire de l'environnement urbain dans lequel il est réalisé. Ces artistes trouvent leur inspiration dans la ville en mouvement.

L'essor de l'art urbain, dans les années 80, a fait en sorte que graduellement les politiques culturelles des municipalités se sont intéressées à certaines pratiques du « *graffiti* ». Malgré le fait que l'on prétend que les arts « *urbains* » ou de « *rue* » ne soient plus aussi marginaux qu'ils l'étaient, ces pratiques sont tolérées que si elles sont règlementées et encadrées comme celles des interventions artistiques dans l'espace public (Doyon, Le Devoir, 2 septembre 2009). Pour normaliser, on instaure des mesures de contrôle à partir d'une réglementation qui stipule le maintien de la sécurité, de l'intégrité et des besoins sanitaires des lieux ainsi que des usagers, ce qui rassure les élus (Cohen, 2005).

Influences et bouleversement à partir de l'exemple de Roadsworth

De 2001 à 2004, l'artiste « *graffiteur* » Peter Gibson (connu sur le pseudonyme de Roadsworth) détourne des panneaux de signalisation et peint au pochoir les rues de Montréal. Ses interventions se font sans autorisation au préalable. *Safety Pin hazard* (**Figure 61**), en 2002 sur l'avenue Mont-Royal et *North American Footprint* (**Figure 62**), en 2004 sur l'avenue du Parc sont des exemples du genre d'intervention que réalise Roadsworth avant d'être appréhendé par les autorités. En 2004, il fut arrêté pour sa pratique illégale et 53 chefs d'accusations ont été portés contre lui, dont ceux pour des méfaits sur des biens publics. Mais, grâce à l'appui de la population, il s'en est tiré avec une peine relativement peu sévère. Son cas a soulevé un débat sur la liberté d'expression et l'utilisation de l'espace public : « *Est-ce que cette pratique doit être considérée comme du vandalisme, à l'instar des graffitis, ou comme de l'art* », comme une expression artistique spontanée? La ville affirmait à l'époque que ce genre de pratique pouvait créer un danger public si d'autres individus l'adoptaient.



source: <http://2.bp.blogspot.com>

Figure 61. Roadsworth. *Safety Pin hazard*, sur l'avenue Mont-Royal à Montréal, (2002).



source: www.roadsworth.com

Figure 62. Roadsworth. *North American Footprint*, sur l'avenue du Parc à Montréal, (2004).

Son arrestation, somme toute, lui a permis de sortir de l'ombre et d'obtenir des commandes publiques. Ironiquement, diront certains, « *c'est le monde à l'envers pour l'artiste Roadsworth. Après avoir été arrêté par la Ville de Montréal pour son art inusité peint en pleine rue, voilà qu'il a obtenu des autorités une commande pour une œuvre destinée au parvis du Palais des Congrès* » (Letarte, Journal de Montréal, 11 juillet 2006). Roadsworth a ainsi réalisé *Légoïsme* en 2006 devant le Palais des congrès. De même qu'en 2007, une installation publique

intitulée *Dada Diffusion* (**Figure 63**) a été réalisée dans le parc Émilie-Gamelin en respectant les règlements de la ville. On peut ainsi dire que, malgré les controverses de son œuvre, les autorités en sont venues, en fin de compte, à reconnaître sa contribution artistique aux espaces publics montréalais.



source: <http://neath.files.wordpress.com>

Figure 63. Roadsworth. Dada Diffusion, Place Emilie-Gamelin, Montreal, (2007).

C'est par de tels exemples que les villes en sont venues à légitimer, réglementer et encadrer l'art urbain (Cohen, 2005). On les voit se multiplier, notamment aux États-Unis, en France, en Grande-Bretagne, en Espagne et au Québec. Les rues prennent la forme d'une immense galerie où s'exposent ces œuvres temporaires et éphémères récupérées graduellement par la création d'évènements réglementés. La réaction des gens est mitigée, comme nos recherches semblent le montrer : « *ça peut donner plus d'avant-gardes, plus d'occasions pour les artistes, mais quand même pour avoir une vraie connexion avec l'art qui dure, il faut avoir des œuvres permanentes* » (P14).

Décidément, la réglementation de ces pratiques dans l'espace public a pour effet d'encadrer les modes par des politiques culturelles et de les rendre accessibles sans pour autant rendre tout admis. On peut penser aussi que l'encadrement change, par exemple, la nature même du « street art », mais Loubier (2014) affirme plutôt que « ce qui est diffusé, publié, célébré, c'est la pointe de l'iceberg. L'illusion serait de penser qu'on voit tout alors que ce n'est qu'une sélection » (Nicoud, *La Presse*, 8 juin 2014). D'ailleurs, les programmes d'intégration

(provincial et municipal) excluent encore plusieurs pratiques de l'art, dont l'art de rue et l'intervention temporaire et éphémère dans leurs programmes.

Deux exemples d'art de rue encadrée à Montréal :

- Le Festival Under Pressure a présenté une dix-huitième édition à Montréal en 2013 ;
- Une première au cours de l'été 2013 pour le festival Mural sur le boulevard St-Laurent (**Figure 64**).



Photo: Marjolaine Ricard, 2013



Photo: Marjolaine Ricard, 2013

Figure 64. Festival Mural, sur le boulevard Saint-Laurent à Montréal, (2013).

Du point de vue artistique, les critiques d'art ont longtemps glorifié l'œuvre d'art pour son rôle dérangeant et esthétiquement innovateur. Il en va de soi pour l'art public. Qu'en est-il alors des productions actuelles en art qui n'entrent pas dans ce cadre culturel dit d'« art »? Pouivet (2007) interroge les tentatives à créer deux registres des œuvres. Celles dignes d'être qualifiées d'œuvres d'art (que nous associons aux œuvres d'art public reconnues par les instances qui appliquent les processus de commande publique) et les autres, destinées à être ce que l'on appelle l'« art de masse » absorbé par les standard de l'industrie du divertissement ou du loisir (que nous associons aux représentations artistiques du domaine public). Il en conclut que certains modes d'expressions ont été minorés en les excluant de la catégorie d'œuvres d'art tel que l'on reconnaît. Elles proposent plusieurs formes d'expériences aux spectateurs par des conceptions architecturales, scénographiques,

performatives et, aujourd'hui numériques. Ainsi, elles changent les relations entre l'art et l'espace. Par exemple, les Sphères polaires (**Figure 65**) présentées sur la Place des festivals en 2011 ont proposé trois expériences visuelles et sonores où chaque mouvement du spectateur détecté activait des projections. Le spectateur pouvait expérimenter l'univers de l'hiver urbain, les lumières d'hiver ou celui des jeux d'hiver dans différentes formes immersives dans l'espace, dans le temps et par les sens. Ce mode de représentation de l'art dans l'espace public semble être de plus en plus favorisé au centre-ville de Montréal et comme nous dit l'un des participants : « *les interventions lors des événements, les interventions ponctuelles c'est intéressant, c'est surprenant souvent et je trouve que ça amène une participation du public* » (P11). Toutefois, cet avis n'a pas été partagé par tous les participants. Son impact visuel et sensoriel est différent des œuvres d'art public permanentes. En ce qui concerne sa perception, plusieurs restent perplexes face à l'œuvre en la voyant plus comme une forme de « spectacle ».



source: www.quartierspectacles.com

Figure 65. Duguay, Bernard et Pierre Gagnon de Lucion Médias. Sphère Polaires, hiver urbain, installation immersive au nord de la Place des Festivals dans le cadre de Luminothérapie, (2010-2011).

Modes d'expression numériques: art ou technique?

La tradition des beaux-arts est encore déterminante dans l'identification des œuvres artistiques, toujours dirigée par des règles enracinées et des références historiques et théoriques propres. Le manque d'appréciation des pratiques de l'art numérique est dû au manque de références spécifiques (Cauquelin, 1998, Fischer, 2010). On reproche souvent à l'art numérique de délaissé l'aspect sensible traditionnel de l'œuvre d'art en représentant

qu'une esthétique technique. Toutefois, certains y voient une représentation plus accessoire tandis que d'autres parlent plutôt d'une « *nouvelle façon d'envisager les pratiques en arts visuels* » (De Julio-Paquin, 2012). Ces modes d'expression artistique bouleversent les acquis en matière artistique comme nous le résumons dans le **tableau III**.

Tableau III. Bouleversement des modes d'expression artistique par les pratiques de l'art numérique dans le domaine public.

| Beaux-arts | Art Numériques |
|---|--|
| Fischer (2010) | |
| Défini l'objet unique; Sensible; « contre-culture »; Financer par le marché de l'art : diffusions, conservation, financements par les musées, galeries, etc. | Processus immatériel; Pluridisciplinaires; Dépendant de la commande publique; Communications ludiques; Diffusions commerciales : festivals, nouvelles formes de spectacles, accessoires, divertissements, etc. |
| De Julio-Paquin (2012) | |
| Différents paramètres, représentations et éléments plastiques; Demande un réajustement du système de l'art qui doit tenir compte des technocultures; | Nouvelles façons d'envisager les pratiques des arts visuels; Une manière d'amener l'art au public; Réalisations complexes qui nécessitent l'expertise de différents domaines; Nature expérimentale; Frôle la prouesse technologique; Demande un ajustement des institutions de diffusion artistiques; Interpelle les intervenants artistiques, les entreprises et les politiciens. |

Marjolaine Ricard, 2012

Un des artistes consultés perçoit plusieurs des représentations artistiques numériques au centre-ville de Montréal comme l'art « *tape-à-l'oeil* » plutôt que des œuvres d'art public. Le grand public a plus de mal à déterminer si ces représentations sont de l'art ou simplement une forme d'animation. Par exemple, l'écran mosaïque de la Place des Arts tombe dans cette catégorie d'œuvres où les gens ont de la difficulté à se prononcer à ce sujet :

- « En premier, je me suis demandé si c'était comme de la publicité pour la Place des Arts ou quelque chose comme ça » (P13) ;
- « Ça donne aussi peut-être un punch en même temps que promouvoir aussi l'endroit? » (P16).

Pourtant, on prétend à une nouvelle manière d'amener l'art au public avec l'installation de ces écrans. L'exemple de l'œuvre de Graphic eMotion (**Figure 66**) est décrite par De Julio-Paquin (2012) comme une façon de participer « *au renouveau des aires publiques du complexe en transformant, notamment, un ancien couloir impersonnel menant vers le métro en un endroit de vie animée* ».

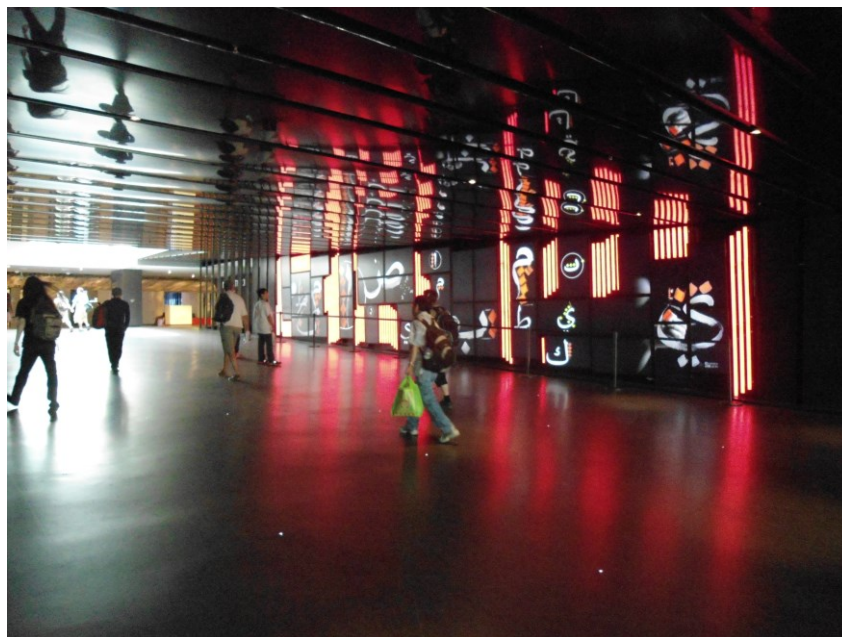


Photo Marjolaine Ricard, 2012

Figure 66. Écran mosaïque à la Place des Arts de Montréal, (2012).

L'exemple montré en **Figure 67** affirme une ambition semblable. Cependant, des projections artistiques numériques se font partout de nos jours. En 2012, par exemple, la Sagrada Familia de Barcelone (**Figure 68**) accueillait sur sa façade une projection intitulée *l'Ode à la vie*, réalisé par Moment Factory, une firme montréalaise. On voit même des projections lumineuses sur des œuvres d'intégration (**Figure 69**), ce qui renforce l'idée selon laquelle les projections sont utilisées un peu partout, sur n'importe quoi et n'importe où.



source : www.quartierspectacles.com

Figure 67. Les oeuvres Actelumière et Congo bleu (étudiants de l'UQAM), Novalux, Oli Sorenso et ONF. projections collectives multiples sur la façade de l'église St-Jacque de l'UQAM dans le cadre de Luminothérapie, (2010-2011).



source : <http://storage.canoe.ca>

Figure 68. Moment Factory, Ode à la vie, projections numériques sur la façade de la Sagrada Família à Barcelone (Espagne), (2012).



source : www.flickr.com

Figure 69. Charney, Melvin. *Gratte-ciel, cascades d'eau / rues, ruisseaux... une construction*, (1992).

Influences des modes numériques, virtuels et interactifs

Aujourd'hui, l'installation interactive ou virtuelle cherche à transformer l'espace public en un espace d'exposition dynamique. Comme toute œuvre d'art, elle tente de se singulariser en instaurant un dialogue entre l'image et le spectateur à travers différentes interfaces. Les images conçues et calculées par un ordinateur et même à l'aide d'une application sur téléphone intelligent peuvent configurer une action provoquée par le spectateur. La perception d'une image, d'une animation ou d'un son, conduit le spectateur à une immersion dans l'œuvre. Le spectateur peut devenir même l'acteur dans l'œuvre et ne se propose plus

comme juste à être contemplé. L'œuvre d'Andros et Mongiat pour le Planétarium de Montréal (**Figure 11** à la page 9) est sans aucun doute un bon exemple pour comprendre les tentatives de l'installation numérique à proposer une œuvre immersive au public. L'installation s'inscrit dans cette conception d'une œuvre d'art public interactive. *Chorégraphie pour les humains et les étoiles* (2013) constitue une œuvre qui conjugue l'art, les technologies et la participation du public dans une approche de design participatif et narratif. Du moins, c'est que décrit le BAP pour présenter l'oeuvre sur son portail de la ville (portail de la ville de Montréal, 2013 [En ligne]). L'installation interactive sollicite le visiteur à faire ses déplacements sur les « stèles » au sol afin de déclencher l'animation et vivre une expérience sensorielle.

Sans aucun doute, l'évolution des jeux vidéos, les animations 3D et les différents domaines qui l'exploitent ont contribué à cette approche artistique. Notons ici les huit tableaux de projections *Trouve Bob* (**Figure 70**) présentés dans le Quartier des Spectacles en 2014 où l'on nous offre huit univers inspirés du jeu vidéo.



source : www.quartierdesspectacles.com

Figure 70. Collectif Champagne Club Sandwich. *Trouve Bob*, projections dans le cadre de Luminothérapie (2013-2014).

Du point de vue artistique, certains évaluent que l'utilisation du numérique rend souvent l'œuvre fragile, décevante ou donne une lecture qui s'éloigne du monde de l'art (Fischer, 2010). Son utilisation n'est pas qu'artistique et elle peut se confondre avec d'autres

approches dont celle du design graphique utilisé dans le monde publicitaire. L'appropriation matérielle ou opérationnelle des technologies numériques en art est un débat récurrent. Doit-on en faire une distinction entre ces pratiques et leurs origines justement parce que « *la démarche appropriative renvoie par conséquent à un système de questionnement sur l'origine ou les origines, sur le référent et la manière de l'approcher, sur les modes d'appropriation, sur l'écart qui sépare l'oeuvre de ce qui lui est antérieur et/ou extérieur* » (Berthet, 2007)? En fin de compte, pour se différencier des autres champs d'une pratique, l'oeuvre numérique doit se représenter au-delà de sa capacité technologique en nous présentant une oeuvre véritablement multisensorielle (Fischer, 2010). La génération numérique ou virtuelle renouève en quelque sorte une vieille querelle entre les fondements théoriques de l'art, entre l'homme et la machine, mais cet écart doit être tiré au clair (Cauquelin, 2002). Aujourd'hui, on voit apparaître une multitude d'utilisations complexes qui se mêlent au concept d'installation, à « *la fascination de la nouveauté de l'oeuvre technologique* », et qui rendent pour plusieurs ces modes d'expression artistique dans l'espace public « *pauvres de sens* » (Fischer, 2010).

4.5 Les processus et les instances

La prochaine section tente de comprendre par un examen rigoureux la structure et le fonctionnement des politiques en art public au Québec et à Montréal. Elle se penche sur les enjeux et contraintes des pratiques en art public à travers un regard sur les processus d'intégration, les rôles des intervenants, la prise en charge de l'art public par la Ville de Montréal et une comparaison de nos méthodes à celles qui se font ailleurs. Nous terminons cette section par une présentation des modes d'expression artistiques admis durant les dernières années dans le cadre d'une commande publique au Québec et à Montréal.

La Politique d'intégration des arts au Québec

En 1961, un arrêté a été adopté par le gouvernement du Québec visant l'embellissement de certains édifices publics par des artistes. En 1979, le gouvernement provincial instaure une politique d'embellissement des édifices publics en normalisant avec un programme les méthodes d'intégration. L'adoption par un décret, en 1981, de la « *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics* » a révisé :

- 1- l'encadrement ;
- 2- la valorisation d'art public ;

3- le cadre d'application.

En 1985, l'application et l'approbation de son programme d'intégration sont désormais pilotées par le ministère de la Culture et des Communications (*Gazette Officielle du Québec*, 2004, partie 2). Dorénavant, c'est au MCCCCF que revient la responsabilité de son application auprès des propriétaires et organismes dont les projets sont subventionnés par l'État. Cette démarche est révisée en 1996 avec des précisions sur les types d'œuvres, les méthodes d'attributions (en tenant compte de la vocation des lieux) et la mise en valeur des œuvres d'artistes québécois. Le gouvernement du Québec exige que les modalités d'applications de la Politique soient régies par un processus démocratique de sélection des artistes. En bref, on veut encadrer l'apport artistique dans les projets de construction public dans l'objectif de favoriser l'accès aux oeuvres d'art et d'enrichir le cadre de vie de la population (*Gazette Officielle du Québec*, 2004, partie 2).

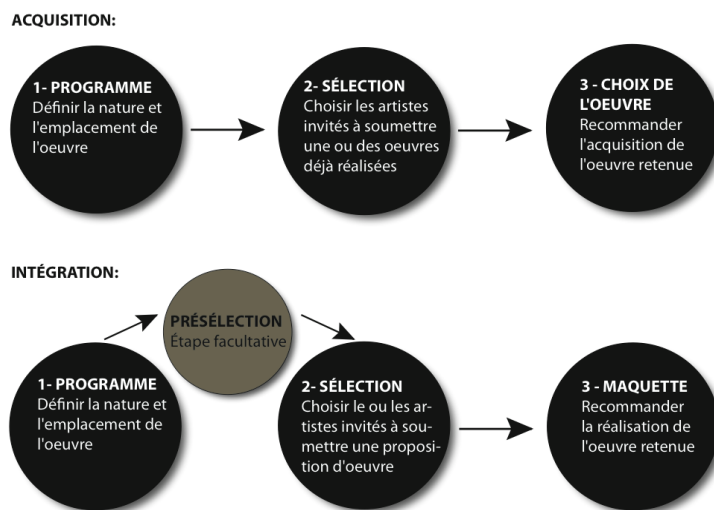
Dans sa publication en 2011, pour souligner ses cinquante ans d'existence, le MCCCCF dénote qu'environ 3000 œuvres ont été réalisées depuis la prise en charge du programme par le MCCCCF en 1981. Ceci représente une augmentation de 96% du nombre d'œuvres depuis l'adoption de l'arrêté en 1961.

Depuis, le terme « *art public* » est régulièrement employé pour parler d'une œuvre d'art permanente, intégrée aux bâtiments « *publics* » accessibles à tous. Cette politique a instauré une façon de faire pour mettre en valeur l'art dans les espaces publics. Depuis sa révision en 1996, la politique définit le champ et les modalités de son application selon trois objectifs (*Guide d'application*, 2009, p.5) :

- 1- Appuyer la création ou favoriser l'achat d'œuvres d'art en vue de leur intégration permanente à l'architecture ou à l'environnement, en tenant compte de la vocation de ces lieux ouverts au public ;
- 2- Accroître la diffusion des œuvres des artistes professionnels du Québec et ainsi participer à l'enrichissement du cadre de vie des citoyens par la présence de l'art dans les lieux qui ne sont pas couramment réservés à cette fin ;
- 3- Permettre à la population de toutes les régions du Québec de mieux connaître les artistes professionnels contemporains et de se familiariser avec l'art actuel sous ses diverses formes d'expression dans les domaines des arts visuels et des métiers d'art.

Cette politique considère qu'un budget de construction ou d'agrandissement d'un bâtiment ou site public soit dédié à la réalisation d'une œuvre d'art spécialement conçue pour le lieu, et dans certains cas, à l'achat d'une œuvre d'art. Elle oblige l'intégration d'une œuvre d'art à chaque restauration ou nouvelle construction publique et se prévoit deux types d'interventions (*Guide d'application*, 2009, p. 17-19) :

- **L'acquisition** lorsque le coût prévu du projet de construction ou d'agrandissement est de 150 000\$ à moins de 400 000\$. On parle le plus souvent d'une insertion d'œuvre à un bâtiment ou un site ;
- **l'intégration** se fait lorsque le coût prévu du projet de construction ou d'agrandissement est de plus de 400 000\$. Dans le cas d'intégration, on parle d'une œuvre qui est conçue spécialement pour le bâtiment ou le site.



Majolaine Ricard, 2012

Figure 71. Types d'interventions
D'après le *Guide d'application*, Québec, 2009, p.17-19.

Dans un cas comme dans l'autre, 3 méthodes de productions de l'œuvre s'appliquent (*Gazette Officielle du Québec*, 28 août 1996, 128^e année, n°35, p.5177) :

- 1- le processus d' « **incorporation** » par lequel une œuvre d'art est réalisée pour faire corps avec un bâtiment ou un site conformément à des plans et devis ;
- 2- le processus d'« **insertion** » par lequel une oeuvre d'art est ajoutée à un bâtiment ou un site sans que des plans et devis aient été conçus à cet effet ;
- 3- le processus d'« **intégration des arts** » visant la création d'une oeuvre d'art devant

être incorporée à un bâtiment ou à un site ainsi que les travaux relatifs à son incorporation.

Puisque ces projets sont publics, le budget prévu provient de fonds publics et est calculé à partir d'une portion du coût d'infrastructure d'un projet (édifices institutionnels, parcs, etc.). Le 1% symbolise la somme en argent du budget alloué à l'intégration de l'oeuvre d'art et c'est pour cette raison que cette Politique est couramment appelé la Politique de 1%. Son application concerne tout projet de construction ou d'agrandissement d'un bâtiment ou d'un site ouvert au public dont le coût est de 150 000\$ ou plus. En réalité, le pourcentage de la somme affecté à l'oeuvre est déterminé par 4 échelles de calculs selon le coût du projet (Guide d'application de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics, 2009) :

- **Les projets de 150 000\$ à moins de 400 000\$,** on multiplie le coût du projet par 1,75% pour une somme affectée à l'oeuvre qui se situe entre 2 625\$ et 7 000\$;
- **les projets de 400 000\$ à 2 millions de dollars,** on multiplie le coût du projet par 1,50% pour une somme affectée à l'oeuvre qui se situe entre 6 000\$ et 30 000\$;
- **les projets de 2 millions à 5 millions de dollars,** on attribue 30 000\$ à la réalisation de l'oeuvre d'art et on multiplie le coût du projet par 1,25% de l'excédent pour une somme affectée à l'oeuvre qui se situe entre 30 000\$ et 67 500\$;
- **les projets de 5 millions de dollars et plus,** on attribue \$67 500 à la réalisation de l'oeuvre d'art et on on multiplie le coût du projet par 1,75% de l'excédent pour une somme affectée à l'oeuvre qui se situe à 67 500% et plus.

Dans tous les cas, on fait appel à l'intervention d'un comité d'experts pour la sélection de l'artiste. Dans le cas d'une intégration, la nature de l'intervention vise souvent une construction à venir et les notions de contexte et d'utilisateur sont virtuelles lors de la proposition artistique. À l'occasion d'une intégration, le processus s'avère plus laborieux. Le processus d'application de la politique s'amorce dès que l'architecte conçoit les plans et devis du programme d'intégration.

Le rôle du MCCCCF

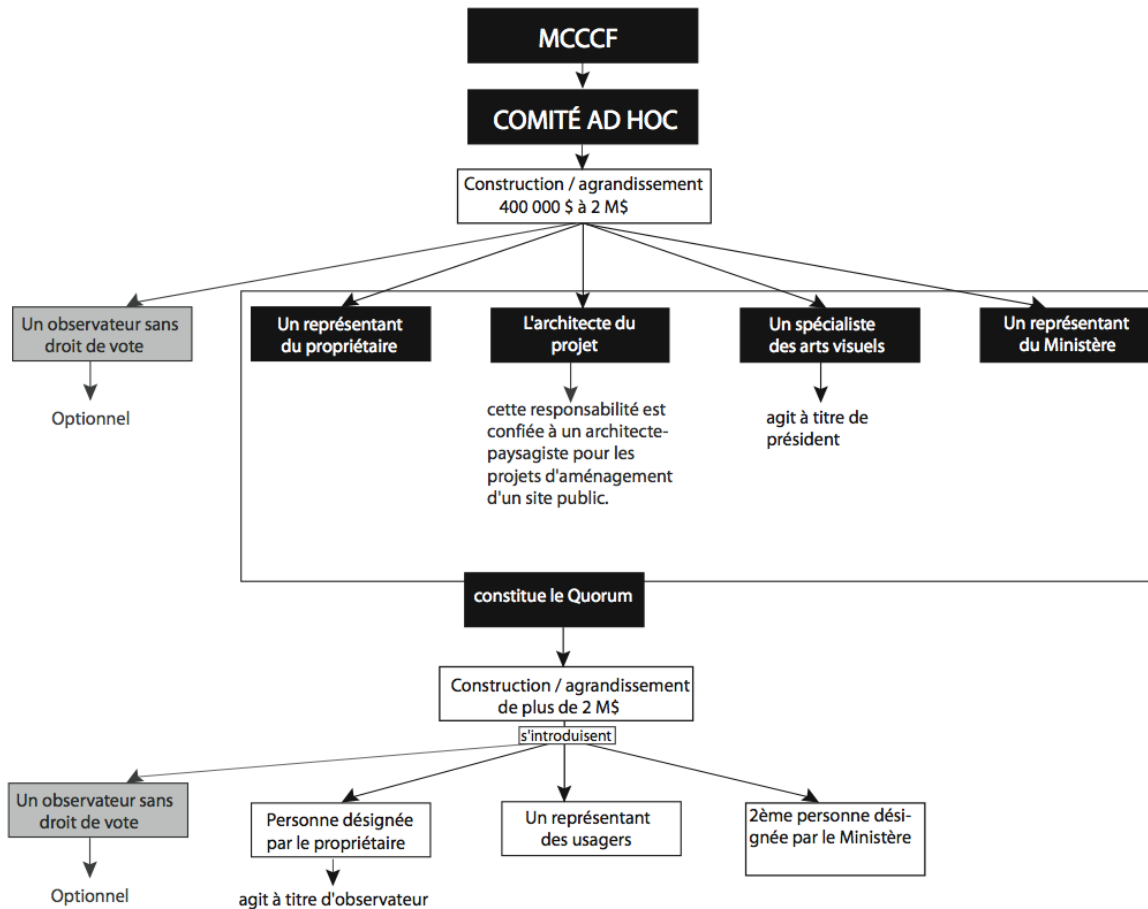
Le ministère joue ici trois rôles : 1) celui de propriétaire, lorsque la construction, l'agrandissement ou la restauration d'un bâtiment ou d'un site appartiennent au gouvernement, 2) de « *subventionneur* » lorsque le gouvernement subventionne la

construction, l'agrandissement ou la restauration d'un bâtiment ou d'un site ouverts au public et 3) de médiateur, car il assure le premier contact avec les représentants des propriétaires et les administrateurs. En tant que médiateur, il s'assure surtout qu'une intégration d'œuvre d'art public soit réalisée à tous les projets de construction ou d'agrandissement subventionnés, ouverts au public en totalité ou en partie, de plus de 150 000 \$, et ce, dans toutes les régions de la province. Il introduit le processus de sélection des artistes avec un comité d'experts en arts préférablement dès la planification d'un projet. Il s'assure que le processus d'intégration suit son cours. Il documente au besoin les étapes de la réalisation du projet et il archive les documents qu'il juge pertinents pour d'autres projets mis en place par le MCCCCF (Guide d'application, 2009).

Le comité AD HOC

Un comité *ad hoc* est formé pour adopter un programme d'intégration des arts et ses modalités à tous projets de constructions ou agrandissements de 400 000 dollars et plus. Il se compose d'un architecte, un représentant du propriétaire, un représentant des usagers, du chargé de projet et d'un à deux spécialistes en arts visuels pour constituer un quorum (**Figure 72**). Pour les projets de plus de 2 millions, s'ajoute une personne désignée par le propriétaire, un représentant des usagers et une deuxième personne désignée par le MCCCCF. Dans les deux scénarios, une personne sans droit de vote peut assister à titre d'observateur.

D'après le représentant du MCCCCF, on parle d'une composition « paritaire » des comités dans un processus rigoureux et démocratique. Une fois le comité établi, il prend connaissance du cahier de charge du projet (préalablement préparé par l'architecte du projet et son propriétaire), de la description et des informations quant à la nature du projet, l'emplacement et les spécificités en lien avec le projet.



Marjolaine Ricard, 2012

Figure 72. Composition du comité *ad hoc*

4.5.1 Rôles des intervenants au comité AD HOC

Représentant du propriétaire

Le représentant du propriétaire est nommé par le conseil d'administration de son organisme, il a l'obligation de siéger au comité *ad hoc*, d'assurer le lien entre le propriétaire et les collaborateurs du projet d'intégration pour ce qui est des avis, puis des comptes-rendus. Il connaît l'ensemble des informations du projet. C'est à lui que revient la tâche de présenter l'établissement, les particularités du bâtiment et de ses usagers. Il participe aux discussions et il exerce un droit de vote pour l'adoption du programme d'intégration, la sélection des artistes et le choix de l'œuvre d'art. Il s'occupe des étapes du contrat avec l'artiste, des modalités d'installation et d'entretien de l'œuvre, ainsi que des aspects financiers.

Architecte du projet

L'architecte prépare le plan et devis avec le propriétaire lorsque le contexte du projet le permet, sinon cette tâche lui revient. Une proposition quant à la nature et à l'emplacement de l'œuvre à intégrer se retrouve dans le devis et elle est présentée aux autres membres du comité avec le plan d'ensemble du projet. L'architecte exerce un droit de vote quant au programme d'intégration, à la sélection de l'artiste et sur le choix de la proposition de l'œuvre retenue. Une fois la proposition acceptée, l'architecte convoque l'artiste à une réunion pour l'informer des plans et devis, expliquer les contraintes techniques du bâtiment ou du site et de l'emplacement de l'œuvre. L'architecte détermine le calendrier de réalisation de l'œuvre en lien avec celui des travaux de construction et coordonne le calendrier d'exécution des travaux entre l'entrepreneur général et l'artiste. S'il y a lieu, il transmet à l'artiste les informations sur les modifications au projet qui peuvent avoir une incidence sur la réalisation de l'œuvre. C'est aussi l'architecte qui transmet les rapports des étapes du projet et la facturation de l'artiste au propriétaire.

Représentant du Ministère

Le représentant du Ministère est désigné par le MCCCCF pour siéger en son nom et assurer le bon déroulement des travaux du comité. Il veille sur le respect de la politique en place et il communique avec le propriétaire pour l'informer du processus d'intégration des arts. Il confirme la somme affectée à l'œuvre d'art et aux frais de services administratifs. Il prépare l'ordre du jour des réunions, convoque les membres et transmet la documentation pertinente au déroulement des réunions. Il peut aussi coordonner l'appel public de candidature pour un projet lorsque les membres en font la demande. Il assure aussi le respect des règles éthique, de confidentialité et d'impartialité.

Spécialiste des arts

Le spécialiste en art est nommé par le MCCCCF. Il siège au titre de président. Il énonce la procédure des votes et il veille à ce que les décisions prises soient officielles. Sa principale tâche est de faire valoir les modes d'expression artistique actuels, de convaincre les autres membres du comité de la compétence des artistes, dans le but d'atteindre les objectifs de la Politique par un consensus entre les intervenants. Il participe aux discussions et il exerce un droit de vote pour l'adoption du programme d'intégration d'une œuvre, pour la sélection de

l'artiste et le choix de l'œuvre. Il est sous-entendu que sa participation s'arrête au moment où l'œuvre est choisie.

Représentant des usagers

Un représentant des usagers est appelé à participer au comité lorsque le coût d'un projet de construction ou d'agrandissement est de plus de 2 millions de dollars. Il peut soulever certaines particularités de la clientèle du bâtiment ou du site et son usage. Comme tous les autres membres, il prend connaissance des informations pertinentes de la première réunion. Il participe aux discussions et exerce un même droit de vote que les autres membres du comité. Il peut aussi participer à la réception de l'œuvre d'art lorsque des initiatives ont été prises soit de la part du propriétaire ou de l'artiste.

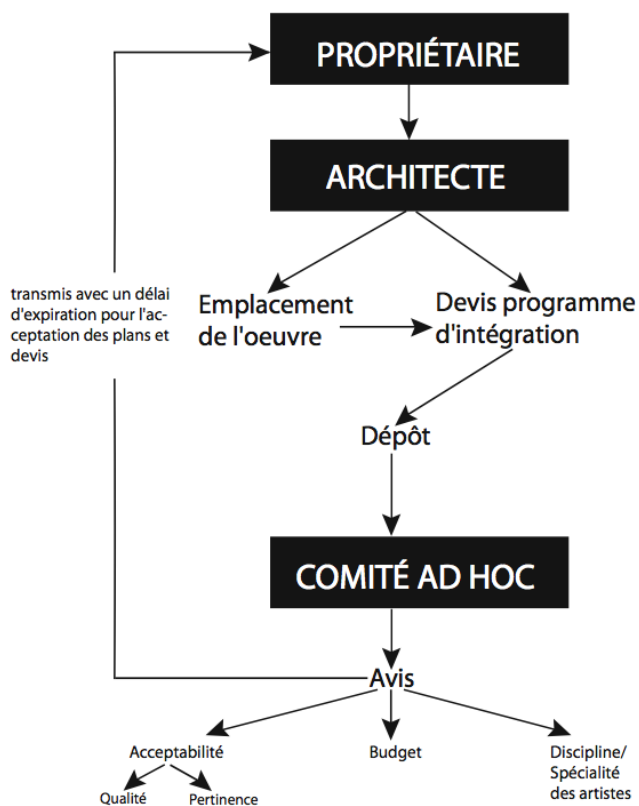
4.5.2 Le processus d'intégration

Les modalités d'exécutions pour l'intégration se font en trois étapes (Guide d'application, 2009) :

- 1- Dans un premier temps, les membres du comité ad hoc prennent connaissance du devis proposé par l'architecte et du propriétaire en vue de l'adoption d'un programme d'intégration (**Figure 73**, à la page 88). Pour l'architecte, l'emplacement de l'œuvre demeure stratégique et la démarche passe par un schéma thématique commun à partager (Nadeau, entretien avec Paul Faucher, 2004). « *Selon l'envergure du projet, ce processus s'échelonne sur une période de quatre à six mois sans compter le temps alloué à la réalisation de l'œuvre* » ;
- 2- Par la suite, un comité composé de spécialistes en art se réunit pour présélectionner un ou des artistes inscrits à un fichier centralisé pour le Québec. Le comité ad hoc étudiera cette présélection et transmettra son avis au propriétaire qui entérine son choix final (**Figure 74**, à la page 91) ;
- 3- Et finalement, le propriétaire avec la collaboration de l'architecte (ou l'entrepreneur) fait les suivis appropriés avec l'artiste pour la réalisation de l'œuvre et son intégration (**Figure 75**, à la page 92).

La **Figure 73** ci-dessous illustre qu'il revient au propriétaire et à son architecte de soumettre leur projet en vue d'un programme d'intégration. Bien que la Politique les oblige, le *Rapport d'évaluation de la Politique d'intégration des arts* (QC, 2010) nous indique que, pour la

période 2009-2010, plus de 110 projets annoncés n'avaient pas été portés à l'attention du Service d'intégration des arts (SIA). Dans ces cas révélés par ce rapport, nous pouvons penser comme probable le même scénario pour Montréal. Le couronnement d'une œuvre intégrée repose sur la bonne volonté des commanditaires. Seuls leurs désirs d'y participer et de respecter la Politique et les instances décisionnelles rendent possible la collaboration avec les divers acteurs. Seul le contexte s'en tient au prétexte pour la création d'une œuvre par un artiste et possiblement son rayonnement (Négrier, 2007).



Marjolaine Ricard, 2012

Figure 73. Mode d'exécution en vue d'un programme d'intégration d'une œuvre d'art public.

Inscription des artistes professionnels au fichier :

Avant même d'avoir la possibilité d'être sélectionnés pour la réalisation d'une œuvre d'art public, les artistes professionnels doivent s'inscrire, sur une base volontaire, au fichier central du Ministère. À son fichier, l'artiste devra inclure un dossier dans lequel on retrouve une

description de son expérience professionnelle, sa démarche artistique et dix images numériques de ses réalisations récentes. Ce dossier doit être conforme aux normes et conditions établies par la Politique d'intégration et sa mise en application.

Les conditions particulières auxquelles un artiste doit répondre (*Guide d'application*, 2009, p.47-48) :

- 1- il se déclare artiste professionnel ;
- 2- il crée des œuvres à son propre compte ;
- 3- ses œuvres sont exposées, produites, publiées, représentées en public ou mises en marché par un diffuseur ;
- 4- il a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance, comme professionnel, par une mention d'honneur, une récompense, un prix, une bourse, une nomination à un jury, la sélection à un salon ou tout autre moyen de même nature ;
- 5- posséder une compétence reconnue dans sa discipline. Son travail doit avoir été diffusé dans un contexte professionnel au cours des huit dernières années ;
- 6- présenter un certain nombre d'activités professionnelles et une variété de lieux où les œuvres ont été présentées témoignant du rayonnement de l'artiste et de ses œuvres d'art sur les plans régionaux, s'il y a lieu nationaux et internationaux ;
- 7- démontrer la capacité de réaliser des œuvres de grande envergure et pérennes ou démontrer l'ouverture de sa pratique aux exigences de l'art public ;
- 8- se soucier de la qualité du dossier visuel présenté permettant d'établir l'adéquation de son dossier à l'égard du groupe et de la discipline artistique dans lesquels il s'inscrit.

Les compétences artistiques sont évaluées selon un système de conventions politiques admises. On juge d'abord la notoriété de l'artiste et ses accomplissements artistiques professionnels. Avant même de présélectionner une oeuvre pour un projet en particulier, on exclut certaines formes d'art et un bon nombre d'artistes. Ce système avantage donc l'élite artistique. Ancrées dans une tradition philosophique de l'esthétisme et ses conventions, ce système de classement valide le caractère exceptionnel et unique pour expliquer la valeur d'une oeuvre singulière et celui de l'artiste. Les attentes exprimées d'une oeuvre se retrouvent à être celles d'une cohésion dans une tradition esthétique davantage liée aux théories du XIXe siècle que celle du XXIe siècle et d'un unanimisme alors que les pratiques

des artistes sont différentes et très variées (Beaudet, 2007). Dans ces conditions, certaines formes d'expression artistique sont admises alors que d'autres sont carrément exclues.

La sélection de ou des artistes:

La sélection de l'artiste (ou des artistes) dépend non seulement d'un comité de sélection qui utilise le fichier des artistes, mais également des plans, du devis et du budget attribué par le gouvernement pour l'intégration d'une œuvre. Comme nous rappelle le représentant du MCCCCF, avant même de mettre en marche un comité de sélection, « *il faut d'abord que les budgets soient confirmés par le Conseil du trésor. Ça veut donc dire que les plans et devis préliminaires ont été acceptés, même rendu à l'étape encore plus poussée des plans et devis définitifs et que les professionnels sont engagés et les entrepreneurs aussi* » (rep. MCCCCF).

Le nombre d'artistes sélectionnés varie selon le budget attribué à la réalisation d'une oeuvre:

- 1- pour une œuvre d'art de moins de 39 999\$, on présélectionne qu'un seul artiste ;
- 2- pour une œuvre de 40 000\$ à 92 499\$, on présélectionne trois artistes ;
- 3- pour une œuvre de 92 500\$ et plus, on présélectionne cinq artistes.

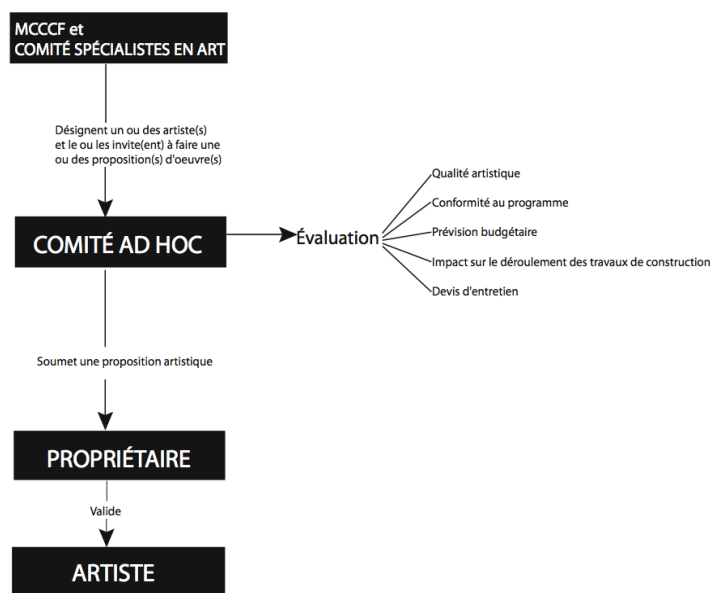
Six critères pris en compte dans la sélection d'un artiste (*Guide d'application*, 2009) :

- 1- la qualité artistique de l'œuvre ;
- 2- la conformité de l'œuvre au programme d'intégration des arts adopté ;
- 3- l'originalité de l'œuvre en lien avec la pratique personnelle de l'artiste et avec l'art dans les lieux publics ;
- 4- le réalisme du devis technique et des prévisions budgétaires ;
- 5- le calendrier et la concordance de celui-ci avec le calendrier des travaux de construction ou d'agrandissement ;
- 6- le devis d'entretien de l'œuvre.

Une fois la sélection effectuée, le propriétaire du projet reçoit un avis des choix du comité qu'il doit entériner en collaboration avec l'architecte et l'entrepreneur.

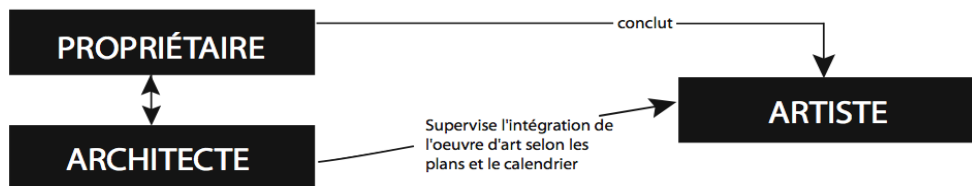
- « *Ce qui fait que l'intégration ne se fait pas au niveau de l'équipe. Elle se fait avec un bâtiment qui est encore sur plans et peut-être même qui est construit, mais il n'y a pas cette complicité, je dirais, quotidienne avec les architectes. On essaie, mais c'est très difficile. On est des médiateurs, puis le processus administratif fait qu'on arrive tardivement* » (rep. MCCCCF).

Cette méthode de sélection est critiquée par Faucher (2004), car on traite l'œuvre comme un produit de consommation. Il interroge surtout les motivations des intervenants spécialistes dans ce processus. Pour lui, « *la beauté est multiforme, donc il n'y a pas de raison absolue pour laquelle il faudrait que l'intégration des arts passe par un discours objectif et représentatif* » (Nadeau, entretien avec Paul Faucher, 2004). Dans certains cas, on peut se demander si la démarche d'un artiste est pertinente par rapport à l'influence qu'elle pourrait avoir sur les usagers. Le comité de sélection a tendance à commander une oeuvre qui ressemble à ce que l'on retrouve dans le dossier visuel de l'artiste. Selon Nadeau (2004), cette démarche normalisée tient compte inévitablement d'une perception subjective quant à la qualité de l'œuvre et « *ce qui va faire la qualité de l'intégration tient à l'intérêt des intervenants* ». Cependant, ce contexte fait en sorte « *qu'il se produit parfois des impertinences, des inadéquations entre l'objectif initial et le résultat obtenu* » (Nadeau, entretien avec Paul Faucher, 2004). On observe des pratiques semblables, par exemple en France (Négrier, 2007) où les propositions artistiques retenues se retrouvent dans un registre d'objets décoratifs ou commémoratifs destinés à embellir un espace (Ardenne, 2002).



Marjolaine Ricard, 2012

Figure 74. Mode d'exécution pour la sélection d'une œuvre d'art public.



Marjolaine Ricard, 2012

Figure 75. Mode d'exécution de l'intégration de l'œuvre d'art public retenue.

Depuis la mise en application de ces méthodes et de ces quelques réformes, voit-on de réels changements dans la manière de faire? L'évaluation⁵ de la Politique d'intégration menée par le MCCCCF du gouvernement du Québec nous divulgue que :

- La Politique ne compte pas de finalité pour orienter les actions vers la démocratisation de l'art ;
- 80 % des artistes interrogés pour l'étude considèrent que les objectifs de la Politique doivent être précisés ;
- Le seuil d'assujettissement des projets de construction à la Politique devrait être mis à jour, car il demeure le même depuis 1981 ;
- Le montant calculé et réservé à la création d'une œuvre est inadéquat ;
- Aucun cadre formel n'est prévu dans la Politique actuelle pour les cas de partenariats public-privé ;
- Le décret n'apporte pas de précision en ce qui a trait à l'obligation des Sociétés d'État d'appliquer la Politique.

L'évaluation met en lumière le peu de changements dans la manière de commander l'art public. Selon le MCCCCF, un besoin pressant d'actualiser la Politique ressort de ce rapport, et ce, à plusieurs niveaux :

- Décret ;
- fichier des artistes ;
- promotion et mise en valeur des œuvres ;

⁵ *Évaluation Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*, par le Ministère de la Culture, des Communications et de la Conditions féminine, novembre 2010, Québec.

- mise en œuvre de la Politique ;
- accès à l'information en amont des projets ;
- etc.

Ces constats sont révélateurs et permettent de croire que la Politique s'est montrée peu efficace. Le fichier des artistes du Ministère a besoin de reformuler certaines conditions d'admissibilité et ses modalités, car elles ont été jugées vagues et mal comprises par les artistes. Des outils informatiques devraient être accessibles aux artistes, surtout pour ceux qui s'inscrivent pour la première fois. Ce qui est le plus important à nos yeux est l'exercice d'une mise à jour de tous les domaines des arts visuels et des métiers d'art, particulièrement pour y inclure entre autres les technologies en émergence et les arts médiatiques. D'autant plus que les technologies dans les pratiques en art sont omniprésentes. Aujourd'hui, la spécificité de l'art se retrouve dans la mixité d'un processus de création pluridisciplinaire. D'autres problèmes surviennent à l'intérieur des processus de sélection d'une oeuvre. Selon les experts du MCCCCF et du BAP, il est encore très difficile de défendre certaines pratiques et modes d'expression inédits auprès des architectes, des gestionnaires de projet et des propriétaires. « *Des œuvres sont carrément refusées parce qu'ils ont peur qu'elles fassent trop de vagues* » (Artiste).

Le MCCCCF et les artistes reconnaissent que la sélection d'un artiste et d'une oeuvre demande encore beaucoup de médiation. Quoique la relation avec les architectes se soit améliorée, elle demeure toujours laborieuse lorsqu'il s'agit de défendre l'intérêt de l'oeuvre. On nous fait comprendre que c'est « *l'architecte qui est la vedette, qui ne veut pas que l'artiste vienne interférer dans son bijou* » (rep. MCCCCF). L'expérience du représentant du MCCCCF avec l'arrivée des architectes-paysagistes nous montre que la médiation est tout autant conflictuelle qu'avec l'architecte.

- « *Ils sont encore moins ouverts. C'est quand même une pratique récente, donc je pense qu'ils n'ont pas l'habitude, puis c'est une nouvelle avenue. T'aménages, bon, des espaces et tu te réserves aussi le droit de faire quelques propositions artistiques-là, dans cet aménagement paysager là qui sont celles de l'architecte* » (rep. MCCCCF).

D'un autre point de vue, Faucher (2004) avec son expérience des programmes d'intégration en tant qu'architecte, est d'avis que « *si l'art ne rejoint pas l'occupant ou si l'architecte ne convient pas à la fonction, la démarche est un échec* ». Selon lui, trois termes d'équation doivent être établis, par un terrain d'entente, pour qu'une intégration soit réussie : 1) un

équilibre d'harmonie, 2) un équilibre de tension et 3) un équilibre de confrontation qui se retrouve entre l'œuvre et le lieu, l'œuvre elle-même et l'espace avec les gens qui y vivent (entretien avec Paul Faucher, Nadeau, 2004). Toutefois, il reconnaît que, depuis les modifications de 1981, les intervenants sont peut-être plus ouverts à une collaboration avec l'artiste, mais cette perspective se fait selon l'intérêt individuel des acteurs (entretien avec Paul Faucher, Nadeau, 2004).

En effet, le MCCCCF nous dit que la collaboration avec des artistes sélectionnés s'est beaucoup améliorée, mais la médiation reste difficile, car on entend souvent des commentaires de la part des propriétaires du genre: « *moi, je connais très bien mes gens. Non, ils n'aimeront pas ça. Non, moi je le sais ce que c'est avec les gens* » (rep. MCCCCF).

Faucher (2004), de son point de vue d'architecte, reconnaît : « *on pourrait évidemment se demander pourquoi c'est l'architecte qui établit qu'à tel endroit on va mettre telle œuvre et de telle nature* » (entretien avec Paul Faucher, Nadeau, 2004). Il concède que cette coutume entraîne un débat conflictuel auprès d'une présence prépondérante des représentants du MCCCCF et des spécialistes. Par exemple, dans le dossier de la bibliothèque Concordia, il a été confronté au refus, en tant qu'architecte, d'établir des thématiques. « *J'avais été troublé par cette attaque* » et doute de certains arguments du comité de sélection, dont celui de fausser les démarches des artistes, qui n'ont rien à voir, selon lui, avec la qualité ou l'emplacement de l'œuvre. Selon lui, « *l'attitude de ces intervenants est directement liée à leurs propres affinités pour ce secteur assez particulier* » (entretien avec Paul Faucher, Nadeau, 2004).

Art, espace et conflits

On reconnaît que l'espace public est un investissement politique. La présence d'œuvre d'art dans cet espace n'échappe pas à des zones de conflits entre les désirs des usagers du lieu et les différents acteurs qui exercent leurs pratiques aux fonctions qui lui sont attribuées (Deutsche, 1998, Ruby, 2001, Beaudet, 2007). Dans ce contexte, comme le suggère Beaudet (2007), le concept d'intégrer une œuvre d'art dans l'espace public est « *obsolète* », et ce, pour plusieurs raisons. L'une d'entre elles concerne le processus, car la plupart du temps la réalisation de l'œuvre arrive à un moment où les travaux sont déjà en cours. Ce point a été aussi souligné par le MCCCCF lors de l'entrevue sur les enjeux de la réalisation

d'une œuvre d'art public. Ainsi, nous posons la même question que Beaudet (2007) : « *Comment, dans ces conditions pouvoir intégrer un quelconque élément* »? L'obsolescence de la notion d'intégration d'une œuvre nous semble évidente, car pour l'artiste, l'intégration se définit par l'œuvre conçue spécifiquement pour un lieu, alors que pour un architecte, elle devrait être une œuvre transparente qui accompagne son bâtiment (Beaudet, 2007).

Selon MCCCCF, on s'éloigne de l'idée d'intégration :

- « *On est plus dans un phénomène que très souvent on va qualifier d'insertion, c'est-à-dire qu'on vient greffer à un lieu, à un espace, une œuvre d'art. Il y a plusieurs raisons des fois qui font que l'intégration ne se fait pas parfaitement. Il peut y avoir la volonté du propriétaire, ça, c'est une chose. Il y a l'architecte aussi qui n'a pas toujours l'ouverture et ne voudra pas nécessairement intégrer ou laisser à l'artiste de la visibilité et, il y a le nouveau phénomène des architectes du paysage aussi qui, à mon avis, sont beaucoup moins généreux que leurs collègues architectes* » (rep. MCCCCF).

En ce qui concerne l'architecte, la première impression que Faucher (2004) a eue lorsqu'il a été confronté au processus :

- « *c'est que si l'artiste pouvait se sentir quelque peu oublié au cours de la démarche, l'architecte pouvait aussi éprouver un certain manque de considération puisque, dans ces comités, on lui faisait une place minimale, comme si l'on ne lui reconnaissait pas d'être le véhicule de son propre projet. Comme si l'on estimait a priori que ce qui devait primer c'était l'œuvre* » (Nadeau, entretien avec Paul Faucher, 2004).

Ceci témoigne de l'existence des multiples contraintes entourant la sélection d'une œuvre d'art. D'une part, la communication entre les intervenants semble être un obstacle à l'entendement d'une intégration d'œuvre. D'autre part, on limite la liberté d'expression de l'artiste et on ne tient pas compte de son expérience (Nadeau, entretien avec Paul Faucher, 2004). L'intégration s'apparente à l'objet exposé des musées (Bergeron, 2010) ou on associe l'art public à l'œuvre monumental (Artiste). De plus, l'incompréhension de l'œuvre donne l'impression que tout le monde peut faire de l'art (Artiste).

De notre point de vue, vouloir intégrer une œuvre est illusoire, car la sélection de l'artiste survient quand les plans et devis sont définitifs, le lieu est construit et des circonstances varient souvent. Des problèmes circonstanciels surgissent dès l'étape d'inscription d'un artiste.

4.5.3 Prise en charge de l'art public par la Ville de Montréal

Le MCCCCF gère, depuis les années 80, la Politique d'intégration des arts sur l'ensemble des régions québécoises à l'exception de la ville de Montréal. Durant les années 90, le

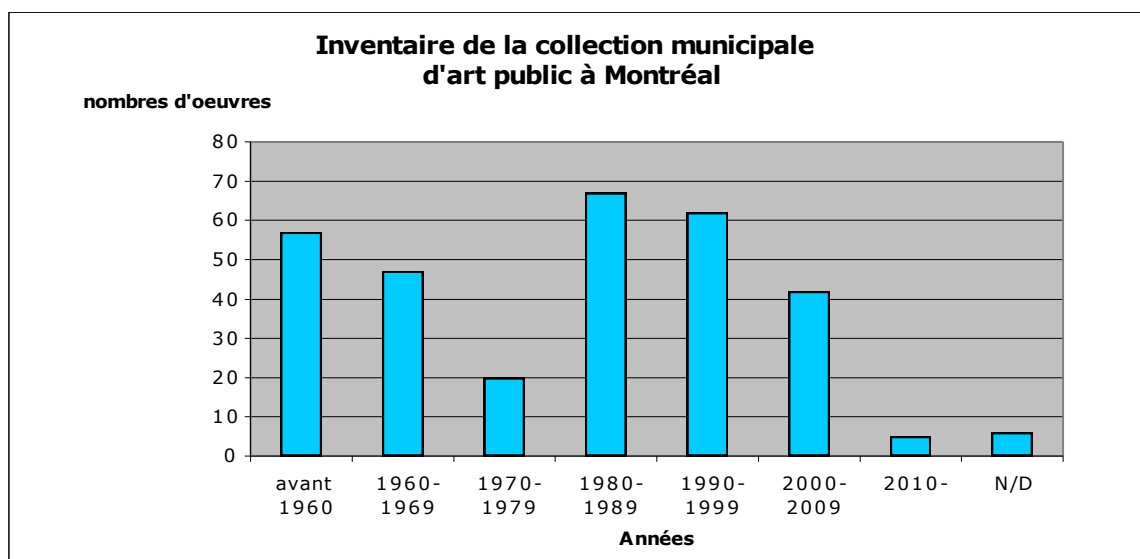
gouvernement du Québec, comme en France six ans auparavant, a transféré la gestion du processus d'intégration à la ville en lui allouant les budgets servant pour tous les espaces culturels. En 1989, la ville de Montréal adoptait ainsi son premier plan d'action municipal en matière d'art public au Canada et gère depuis ses projets d'intégration. Comme le MCCCCF, la ville se préoccupe de l'acquisition de nouvelles œuvres en faisant place aux pratiques contemporaines des arts visuels et aux artistes québécois. La sauvegarde de ses œuvres d'art dans le respect de leur intégrité et la mise en valeur de sa collection sont des défis distinctifs à son plan (L'art public à Montréal, Plan d'action de la ville de Montréal, 1989).

À compter de 2004, l'art public s'inscrit dans les politiques montréalaises d'urbanisme pour le rehaussement de la qualité de ses espaces publics. En 2010, le plan d'action renouvelé intègre aussi des recommandations en terme de promotion et diffusion de l'art sur son territoire. Un cadre de gestion est mis sur pied par le BAP visant la mise en valeur des créateurs, en favorisant l'accès à l'art. Ce nouveau cadre d'intervention réactualise également les engagements de la ville, tels que le maintien et la conservation de sa collection, l'acquisition d'œuvres, le développement de nouveaux programmes, ainsi que la diffusion et la promotion de l'art public (Cadre d'intervention en art public, 2010) :

Ce plan d'action signale également des lacunes importantes telles que le nombre insuffisant d'œuvres d'art public ainsi que le manque de représentation de l'art visuel et ses nouvelles pratiques sur la place publique (Cadre d'intervention en art public, 2010). Pour pallier ces manquements, Montréal projette des améliorations pour les années à venir. Dans ses recommandations, on note le désir à promouvoir des pratiques artistiques novatrices. Un processus d'acquisition par concours avec un jury a été instauré. Un processus qui s'apparente manifestement à celui provincial. Il renforce, depuis 2012, une nouvelle procédure d'acquisition par donation. Le BAP a mis sur pied des méthodes de conservation et du maintien intégral des œuvres sur son territoire. Une documentation de ses œuvres et les artistes a été médiatisée auprès du public via le portail de la ville de Montréal et sa page Facebook qui nous semble peu efficace. En avril 2014, on comptait seulement 1657 personnes inscrites sur leur page Facebook.

Toutefois, l'inventaire de la collection municipale (**Figure 76**) compte plus de 310 œuvres intégrées sur son territoire. On note que les années 1980-1989 et 1990-1999 sont celles où il

y eut le plus d'acquisitions. On compte plus que 60 œuvres pour ces périodes. À ce nombre s'ajoutent les centaines d'œuvres pour la période 2000-2009 attribuées par le programme d'intégration du MCCCFC qui ne sont pas comptabilisées dans la **Figure 76**. Par contre, on constate une baisse significative du nombre d'œuvres acquises depuis par la Ville de Montréal.



Marjolaine Ricard, 2012

Figure 76. Inventaire de la collection municipale d'art public à Montréal jusqu'en 2010.

Ce qui diffère entre la Politique d'intégration du Québec et les normes de la ville de Montréal:

- on parle d'un cadre d'intervention à Montréal et non pas d'un décret ;
- la ville est propriétaire des œuvres d'art public sur son territoire ;
- le seuil d'assujettissement des projets est géré par la ville ;
- la ville n'utilise pas un fichier centralisé pour la sélection d'artistes à soumettre ;
- la ville fait appel à des artistes invités dans un cadre de concours.

Le plan d'action du BAP (2010) vise à : 1) bâtir sur l'expérience et les acquis, 2) intégrer l'art public aux stratégies et projets de la Ville, 3) favoriser la participation des entreprises dans tous les grands projets d'aménagement urbain sous sa responsabilité. La ville donne l'impression de s'engager dans la promotion de l'art public « *en poursuivant son action sur les mêmes bases que depuis vingt ans, lesquelles font consensus dans le milieu* » (Direction du développement culturel, Mtl, bilan 2008). Toutefois, ce plan d'action ne constitue pas une

réelle politique, mais un moyen mis à sa disposition pour l'intégration d'œuvres. C'est à la ville que revient le pouvoir décisionnel des projets et des budgets. Cette position peut sembler avantageuse, car la ville effectue un meilleur suivi des œuvres intégrées, un meilleur entretien et une meilleure médiatisation (rep. MCCCCF). Cependant, le BAP comme le MCCCCF agit à titre de médiateur, ce qui a comme conséquence que l'intégration d'une œuvre repose essentiellement sur la volonté des propriétaires à l'inclure. Certains jugeront malheureux que le plan d'action ne constitue pas une obligation pour les propriétaires à participer au programme d'intégration (Harel, Louise, Radio-Canada, 2012). Un rapport de la Commission permanente en 2003 suggérait à la ville de se doter d'un règlement qui fixe la valeur en obligeant les promoteurs et les propriétaires à allouer la somme de 1%, similaire à celle de la Politique d'intégration du Québec, pour la réalisation et l'intégration d'une œuvre d'art (Commission permanente du conseil sur les arts, la culture et le patrimoine, Mtl, 2003).

Rôle du BAP

Le rôle des intervenants en art public à Montréal réside dans une même entité administrative qui ressemble à celui du MCCCCF. La structure organisationnelle du Service du développement culturel en matière d'art public (adoptée en 2002) confirme l'existence du BAP et sa mission de gestionnaire de projet en art public. D'une part, il gère l'acquisition, l'implantation, la conservation et la mise en valeur de la collection d'œuvres publiques à Montréal. D'autre part, il planifie, coordonne et collabore avec les nombreux partenaires culturels dont les différents intervenants gouvernementaux et municipaux. C'est aussi lui qui rassemble des spécialistes en Histoire de l'art, des conservateurs et des restaurateurs d'œuvres d'art, etc. dans les concours pour la sélection d'artistes et d'œuvres publiques dans la ville (*Le rôle de la ville de Montréal en matière d'art public*, 2003).

Le Processus de sélection des artistes pour la commande publique à Montréal se distingue de celui du MCCCCF de la manière suivante :

L'appel de candidature et la formation d'un jury sont entérinés par le BAP. Ce jury étudie et évalue les candidatures et les recommandations suggérées par un comité d'experts en art. Contrairement au MCCCCF, le BAP n'utilise pas de fichier d'inscription d'artistes centralisé. Comme nous en fait part le représentant du MCCCCF :

- « *Le Bureau d'Art Public de la ville de Montréal ne fonctionne pas tout à fait comme nous. Nous, on fonctionne à partir d'un fichier, c'est-à-dire que les artistes s'inscrivent à notre fichier, c'est un fichier central par régions. Tandis que la ville de Montréal, pour ses comités, va aller chercher des spécialistes, les historiens de l'art, les commissaires, peut-être même des artistes et eux arrivent au comité avec leurs*

listes d'artistes, et même les chargés de projets de la ville de Montréal amènent leurs artistes » (rep. MCCCCF).

À Montréal, seuls les artistes qui auront été recommandés personnellement par les membres du comité sont appelés à proposer une œuvre. La sélection finale se fait par le même jury et l'artiste choisi est invité à présenter sa proposition au promoteur ou au propriétaire. Ce processus de sélection est aussi jugé défavorable, car on estime qu'il manque de transparence de la part des membres du jury (rep. MCCCCF). Il porte à croire qu'il peut y avoir une prise de position sur le choix de l'artiste, ce qui remet en question le processus et les méthodes employées pour des concours par la ville (Artiste).

Cette manière de procéder a plusieurs risques comme le souligne Négrier (2007), car :

- 1- les artistes notoires sont privilégiées ;
- 2- la renommée de l'artiste prime sur l'œuvre ;
- 3- l'ouverture à la relève artistique est quasi absente ;
- 4- le dialogue ne sert que de prétexte ;
- 5- le concept d'intégration interroge la place de l'artiste et l'intervention de l'œuvre dans la société ;
- 6- l'idée que l'œuvre satisfasse un besoin exprimé antérieurement dont la finalité se résume à un décalage entre l'attente et la réponse.

De Julio-Paquin (2011) remettait aussi en question le pouvoir décisionnel des experts en art dans les concours en prenant pour exemple celui du Quartier des Arts et Spectacles de Montréal : « *Pourquoi organiser des concours avec des professionnels si des fonctionnaires ou des politiciens déjouent les règles de sélection et refusent les recommandations des experts* » (De Julio-Paquin, 2011)?

D'une part, les règles peuvent être contournées par une révision du concours comme ce cas particulier qui vient d'être mentionné. D'autre part, les décisions peuvent être mises en doute comme celle de déplacer, en 2003, la Joute de Riopelle (**Figure 77**). D'ailleurs, cette décision prise par la ville a ouvert le débat sur les valeurs identitaires entourant l'intégration d'une œuvre à un lieu. Pour certains, l'œuvre signifiante fut investie dans une mise en valeur d'un quartier handicapé par un développement économique. Pour d'autres, la réédition de l'œuvre ne servirait qu'aux intérêts esthétiques de ce site de « *prestige* ». (Boivin, 2003).



source : <http://lesbeautesdemontreal.files.wordpress.com>

Figure 77. Riopelle, Jean-Paul. *La Joute*, (1969).

Délocaliser en 2003 dans le Quartier international de Montréal.

Les choix des experts sont aussi parfois critiqués par la population. Peut-on alors parler d'intégration des arts dans l'espace public, si on adopte une logique d'équipement avec une fonction davantage cosmétique qu'artistique tel que démontré par Sandle (2009)? Le MCCC et le BAP réfute cette idée. Cependant, en 2009, des résidents de l'arrondissement de Verdun ont demandé le démantèlement de l'œuvre *Milieu humide* (**Figure 78**). Ceci nous porte à croire que le choix des experts ne correspond pas aux attentes du public en matière d'esthétisme.



source : <http://pratiquesactuelles.files.wordpress.com>

Figure 78. Consortiun Atelier In situ et VLAN paysagers. *Milieu Humide* (2009).

Ces exemples décèlent manifestement la difficulté d'intégrer une œuvre d'art dans un milieu spécifique. Malgré des efforts de la ville, un rapport déposé à la Commission permanente du Conseil sur les Arts, la Culture et le Patrimoine en 2003, souligne le besoin urgent d'une réglementation sur l'intégration de l'art public. Un besoin manifesté également par Goulet et Bellavance (2010) rappelant que la Ville de Montréal ne dispose toujours pas de réelle politique du 1% malgré l'initiative de son cadre d'intervention en art public en 2010. Tel que l'avance Ruby (2001), l'espace public demeure aujourd'hui un espace encore conflictuel pour l'art.

Montréal et ses œuvres artistiques temporaires

Quant à l'installation d'œuvre d'art temporaire ou éphémère du domaine public, elle n'échappe pas pour autant à un processus de médiation. L'artiste est confronté aux mêmes exigences que celle de la commande. Cependant, l'installation de son œuvre dépend d'un agrément d'autorisations qu'il doit négocier selon la conformité des règlements municipaux en vigueur. Ainsi, il est possible pour lui de présenter son art dans l'espace public, mais sous le contrôle des politiques qui s'appuient sur des normes établies sur la sécurité, la préservation, l'intégrité des lieux, etc. En fin de compte, les politiques contrôlent l'art recevable dans le domaine public tout comme la commande publique d'une œuvre d'intégration (Cohen, 2005).

Un processus est mis à la disposition le BAP pour ces types d'installations dans le domaine public à Montréal et exige une documentation détaillée des projets par les artistes. Ces demandes sont évaluées sur leur faisabilité dans le respect des règlements municipaux :

- « *L'action de la Ville en matière d'installations temporaires de productions artistiques dans des espaces publics se résume à la coordination des demandes d'autorisation reliées à la sécurité du public et à la conformité aux règlements municipaux touchant l'aménagement urbain, la voirie et la circulation* » (Le rôle de la ville de Montréal en matière d'art public, 2003).

Un tel processus ne semble pas être réalisable à court terme pour le MCCC, car ces types d'intervention sont complexes et demandent une collaboration avec plusieurs intervenants. À Montréal, le BAP coordonne les projets auprès des services municipaux, mais ce sont les conseils d'arrondissement qui autorisent l'occupation de leur domaine public respectif selon leurs normes de sécurité et de préservation des lieux. Le BAP veille au montage et au démontage selon le protocole exigé par la ville. Il agit à titre de soutien technique auprès des artistes, mais aucune ressource financière n'est allouée à l'artiste par la ville pour ces types

de projets contrairement à l'œuvre de la commande publique (*Bilan 2008, division des équipements culturels, de l'art public et du patrimoine artistique, 2009*)

Donations

Afin d'accroître le développement et enrichir sa collection municipale en art public, la ville de Montréal adoptait en juillet 2012 une procédure d'acquisition d'œuvres d'art par donation. Modifiée en mai 2013, cette démarche prévoit, selon la ville, que les œuvres acquises par donation seront installées en permanence et en harmonie avec ses orientations ainsi que ses valeurs en matière d'art public. Centralisée et gérée par le BAP, la procédure assure une rigueur dans l'évaluation des propositions. L'évaluation tient compte de la place de l'œuvre dans l'ensemble de la production de l'artiste, de la place de l'artiste et de l'œuvre dans un courant artistique ou une période de l'histoire de l'art. Dans l'éventualité où l'œuvre est jugée recevable par un comité d'experts, le donateur est assujéti à présenter une offre formelle par un contrat et transfère la propriété de l'œuvre d'art à titre gracieux à la ville. L'offre formelle précise, s'il y a lieu, les conditions de donation. La ville exige du donateur un dossier complet (*Procédure d'acquisition d'œuvre d'art public par donation à la Ville de Montréal, 2013*). L'œuvre et l'artiste sont évalués selon les mêmes normes et conditions retrouvées dans les processus de commande publique et ils sont soumis à un comité d'experts. Toutefois, une deuxième évaluation externe par un professionnel en art peut être exigée, si jugée nécessaire. Contrairement à la commande publique, le lieu n'est pas prédéterminé à accueillir l'œuvre. C'est le DCP qui détermine le site d'accueil. Cette démarche a pour but d'enrichir la collection d'art public de la ville.

Effets pervers de ces pratiques d'intégration des arts dans l'espace public

Alléguer que ces processus d'intégration de l'art dans l'espace public sont démocratiques rend légitimiste leur exercice, alors qu'ils sont forcément conflictuels. L'examen des méthodes de sélection nous confirme que la démocratisation de l'art ne peut pas être réduite aux formes décisionnelles institutionnelles, mais doit plutôt être un mouvement qui déplace des limites (Rancière, 2000). Il est sous-entendu que la sélection d'un artiste revient à un petit groupe d'individus entre les organismes et les parties prenantes. Les professionnels interviewés s'entendent pour dire que la médiation demeure difficile. L'aboutissement de tels programmes s'effectue dans une confrontation de pouvoir contrôlé qui repose sur des règles préétablies et on ne peut pas prétendre à démocratiser l'art (Beaudet, 2007).

Les procédures de sélection donnent peu de chance aux jeunes talents. Pour que sa notoriété soit reconnue, la relève devra avoir reçu plusieurs bourses, prix de reconnaissances prestigieux et avoir exposé ses œuvres dans divers lieux prisés. Les jeunes créateurs sont comparés aux artistes reconnus et établis. Dans ces conditions, plusieurs artistes sont exclus tant et aussi longtemps qu'ils n'auront pas obtenu la reconnaissance et la valorisation par ce système (Becker, 1988). Nous constatons que cette conception est orientée par l'ambition de la classe élitare et elle restreint l'accessibilité à plusieurs artistes (Julier, 2005, Négrier, 2007, Lamoureux, 2009).

Le **Tableau IV** illustre le faible ratio d'artistes sélectionnés pour une première œuvre d'intégration. Nous estimons à 10% le nombre d'artistes « nouvellement inscrits » sélectionnés pour le Québec pour la période de 2004 à 2010. Cependant, les bilans du MCCCCF ne révèlent pas si ces œuvres sont celles de la relève ou des artistes expérimentés ayant décidé de s'inscrire après plusieurs années de pratique (MCCCCF, bilans 2004-2007 et 2007-2010). Nos recherches nous amènent à penser que ces « premières œuvres » ne sont pas décernées pour la relève.

Tableau IV. Artistes sélectionnés pour une première œuvre d'intégration par la Politique d'intégration du Québec, 2004 à 2010.

| | 2004-2005 | 2005-2006 | 2006-2007 | 2007-2008 | 2008-2009 | 2009-2010 |
|---------------------------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Nombre premières oeuvres | 10 | 13 | 4 | 10 | 6 | 6 |
| Nombre total d'œuvres | 73 | 66 | 53 | 84 | 95 | 100 |

Marjolaine Ricard, 2013

Le taux d'artistes « nouvellement inscrits » sélectionnés en région montréalaise (**Tableau V**) est comparable à celui pour l'ensemble du Québec.

Tableau V. Nombre d'artistes sélectionnés pour la région de Montréal pour une première œuvre d'intégration par la Politique d'intégration du Québec, 2004 à 2010.

| | 2004-2005 | 2005-2006 | 2006-2007 | 2007-2008 | 2008-2009 | 2009-2010 |
|---------------------------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Nombre premières oeuvres | 1 | 3 | 1 | 2 | 2 | 1 |
| Nombre total d'œuvres | 11 | 16 | 7 | 8 | 11 | 11 |

Marjolaine Ricard, 2013

On note également, à partir des données des bilans du MCCCCF et des rapports du BAP, pour cette même période que 8 des 25 artistes ont été sélectionnés pour une oeuvre par le BAP et également par le MCCCCF. Ces programmes ouvrent la voie à l'art élitare et ne sont pas pour autant une démocratisation de l'art par la participation des « *profanes* » (Négrier, 2007).

4.5.4 Les pratiques ailleurs

On peut comparer certainement nos manières de faire à ce qui se fait ailleurs. La référence immédiate est la France (**Tableau VI**). Selon le MCCCCF, « *nos modèles sont européens et la politique est inspirée du gouvernement français* » (rep. MCCCCF). Le **Tableau VI** en fait la comparaison.

Tableau VI. Comparaison des Politiques d'intégration entre la France et le Québec.

| | FRANCE | QUÉBEC |
|--------------------------|--|--|
| APPELLATION | 1% « artistique » | <i>Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et de sites gouvernementaux et publics</i> |
| ENTRÉE EN VIGUEUR | 1951 | 1961 |
| AFFECTATIONS | Travaux de construction, rénovation et extension de bâtiment public. | Tout projet de construction ou d'agrandissement d'un bâtiment ou d'un site ouvert au public dont le coût est de 150 000\$ ou plus. |
| SUBVENTIONNEUR | l'État par des fonds publics | le Gouvernement du Québec par des fonds publics |
| RESPONSABLE | Représentant de l'État | MCCCCF |

Marjolaine Ricard, 2013

Leurs origines remontent au milieu du XXe siècle et concernent toutes constructions, rénovations ou extensions de bâtiments publics. Leurs principes sont les mêmes et réservent la somme de 1% du montant des coûts de travaux effectués, qui inclut les constructions scolaires et universitaires, à la réalisation d'une oeuvre d'art. Cette somme est subventionnée par le gouvernement et est gérée par des ministères, dont un représentant joue le rôle de médiateur. Tout comme la France, en 1983, le gouvernement du Québec a décentralisé et transféré son obligation à la ville de Montréal en 1989 qu'elle l'applique selon ses propres normes.

Quant aux modalités au Québec, elles se comparent aux françaises. Les œuvres s'inscrivent dans une même topographie. Les notions de contexte et d'utilisateurs sont virtuelles lors de la sélection d'un artiste puisque les projets sont pour la plupart à l'étape du plan et devis. Leurs sources de financement proviennent de fonds publics, soit des gouvernements. Une portion du montant des coûts de travaux effectués (symbolisé par le « 1% ») est réservée à la réalisation d'une œuvre d'art « *contemporaine* » spécialement conçue pour le lieu considéré. Les artistes admis sont reconnus comme étant des professionnels selon un protocole. Un comité d'experts se réunit pour les sélectionner et le représentant du ministère agit à titre de médiateur entre les commanditaires (propriétaires) et les acteurs au comité (Négrier, 2007).

Nous supposons que les effets pervers en France dévoilés par l'étude de Négrier (2007), quant aux démarches de la commande publique et son accessibilité aux artistes, sont les mêmes pour le Québec et Montréal. Les processus décisionnels défavorisent l'expression artistique, et particulièrement celle de la relève.

D'après Sandle (2009), plusieurs auteurs européens se sont penchés sur le sujet de l'art public. Leurs constats révélés sont comparables aux problèmes entourant l'art public à Montréal. Nous croyons que l'expansion de l'art public est fondée sur un nombre croissant de politiques et conduit à un rôle d'étiquette de la ville (Sharpe et coll., 2005). L'impact social de l'art public et son usage instrumental perdurent dans une croyance historique et philosophique complexe. Il est de plus en plus utilisé comme un conducteur de stratégies politiques pour satisfaire de vieux enjeux et intérêts contradictoires au profit de la croissance civique et municipale (Belfiore et Bennett, 2008). L'artiste qui œuvre en art public est fréquemment confronté à cette réalité aux dépens de sa propre créativité et de son intégrité esthétique (Roberts et coll., 1993). Nous reconnaissons les initiatives en création artistique dans le domaine public montréalais comme ambitieuses, mais aucune d'elles ne précise réellement la place de l'artiste et son œuvre dans les politiques en art public. Les œuvres intégrées répondent essentiellement à des préoccupations de valorisation visuelle du territoire et d'identification culturelle dans un contexte politique et particulier. On peut alors parler d'une approche qui instrumentalise l'art public dans une valeur d'usage identitaire et d'équipement (Ruby, 2001). Dans cette condition d'obligation, on doit se demander quelle est la pertinence de la commande si elle ne se résume qu'à un statut de consommation comme instrument ou un « *gadget politique* » (Smadja, 2003). On reconnaît que la médiation donne

souvent lieu à des tensions et que la négociation dans de tels processus est fondée sur l'affirmation individuelle et non collective (Donadieu, Perogord, 2007 et Négrier, 2007). Effectivement, elles s'effectuent couramment à travers une série de compromis (rep. MCCCCF) et sans compter que ces processus imposent des tendances dans les genres à représenter l'art qui les renvoient à des styles référents qui limitent la diversité des démarches artistiques dans le domaine public en favorisent les artistes « vedettes » (Lamoureux, 2009).

4.5.5 Les modes d'expression admissibles

Modes de représentations admis par le MCCCCF

Pour illustrer un portrait de la nature des œuvres issues de la Politique d'intégration, nous avons produit une grille des dix genres d'œuvres selon la catégorisation utilisée par le MCCCCF pour réaliser la **Figure 79**. Pour ce faire, nous avons consulté leurs *Bilans de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement* pour les périodes de 2003 à 2010.

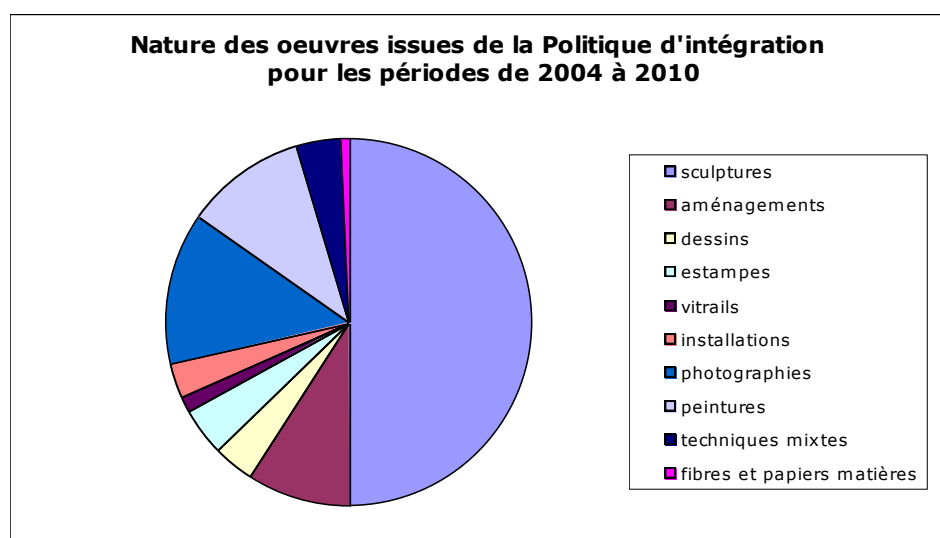


Figure 79. Répartition des genres d'œuvres de la Politique d'intégration des arts répertoriée par le MCCCCF de 2004 à 2010.

La démonstration de la **Figure 79** est éloquent quant aux genres d'œuvres favorisés par la Politique d'intégration. Nous percevons que plus de la moitié (50%) des œuvres sélectionnées sont des œuvres sculpturales pour les périodes de 2004 à 2010. D'après le

MCCCF, cette préférence est attribuée au fait que l'œuvre sculpturale s'adapte mieux aux conditions d'intégration au Québec, par exemple les changements de saisons et les variations de température, et est plus durable. Voici quelques œuvres qui ont été sélectionnées :



source: www.mcccq.gouv.qc.ca

Figure 80. Morin, Jean-Pierre.

Espace fractal,

Grande Bibliothèque du Québec à Montréal, (2005).



source: www.mcccq.gouv.qc.ca

Figure 81. Covit, Linda.

Petite place,

Hôpital Santa Cabrini à Montréal, (2006).

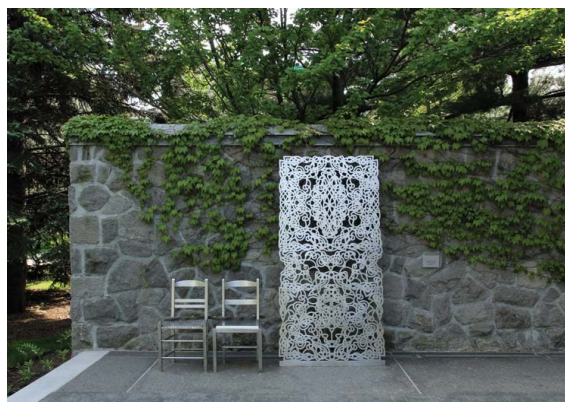


source: www.mcccq.gouv.qc.ca

Figure 82. Proulx, Yvon.

Champignon,

Hôpital Maisonneuve-Rosemont à Montréal, (2008).



source: www.mcccq.gouv.qc.ca

Figure 83. Goulet, Michel.

Mémoire en partage,

Maison Saint-Gabriel à Montréal, (2010).

Pourtant, l'état des lieux nous démontre que les modes à représenter l'art dans l'espace public ont évolué au-delà de ce qui est admis par les programmes d'intégration du MCCCF.

Les artistes définissent leurs pratiques, mais également leurs modes d'expression comme des approches multidisciplinaires et pluridisciplinaires qui dépassent le cadre disciplinaire traditionnel. Deux dynamiques d'usage : l'une comme étant « *la création d'une œuvre qui résulte de la circulation, du dialogue entre deux ou plusieurs disciplines* », l'autre comme « *une manifestation d'un travail s'inscrivant d'emblée entre les disciplines* » (Loubier, 2001).

D'ailleurs, l'évaluation de la Politique d'intégration en 2010 indique que 18% des artistes interrogés ont soulevé le manque d'audace ou de diversité dans les représentations d'œuvres d'art public. 45% d'entre eux ont fait savoir que toutes les disciplines ne sont pas représentées de manière équitable. En revanche, ce constat n'est que peu révélateur, compte tenu du manque de représentativité de différentes disciplines (MCCCF, 2010). Toutefois, la majorité de nos participants (représentant le public) associe essentiellement l'art public à une œuvre sculpturale. « *Moi, l'idée que j'avais de l'art public c'est des installations sculpturales* » (P13). Il est plus surprenant de voir le point de vue de l'artiste: « *l'art public est avant tout de l'art visuel, principalement de la sculpture intégrée à l'architecture de manière permanente* » (Artiste). Donc, si l'œuvre d'art public sculpturale est toujours privilégiée par le MCCCF, il est normal que le public la reconnaisse davantage aux autres modes d'expression artistique dans l'espace public.

Modes de représentations admis par le BAP à Montréal

Pour documenter la nature des œuvres admissibles par le BAP, nous avons produit une grille de trois genres d'œuvres (**Figure 84**). Pour ce faire, nous avons consulté le site internet du BAP et nous avons répertorié une à une les œuvres pour les périodes de 2003 à 2010. Nous n'avons pas eu accès à un bilan de l'attribution des œuvres comme ce fut le cas pour la Politique d'intégration du MCCCF. Nous avons simplifié la catégorisation des œuvres intégrées sur le territoire de Montréal en : 1) sculptures, 2) installations, et 3) photographies, selon les informations obtenues sur chacune des fiches individuelles des œuvres consultées sur leur site internet.

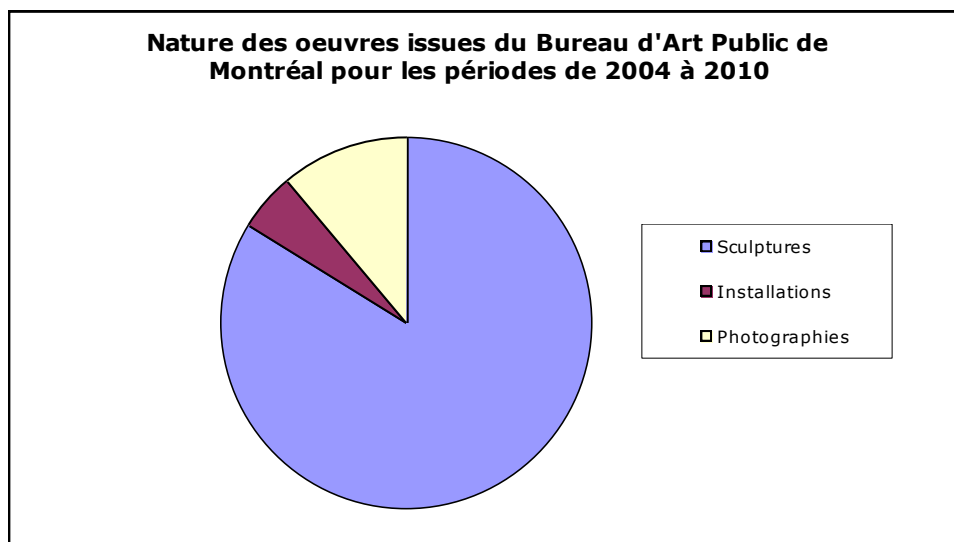


Figure 84. Répartition des genres d'œuvres d'intégration à Montréal répertoriée par le BAP de 2004 à 2010.

La démonstration de la **Figure 84** est aussi révélatrice que la précédente quant aux genres d'œuvre favorisés par le BAP. Elle laisse paraître que plus de trois quarts (84%) des œuvres sélectionnées sont des œuvres sculpturales. Par conséquent, nous déduisons que la sculpture est le mode de représentation prédominant sur le territoire. Les exemples en **Figures 85, 86, 87 et 88** sont des intégrations réalisées en 2004, 2005 et 2010. Ils illustrent les œuvres qui font parties de la collection d'art public à Montréal :



source : <http://farm4.staticflickr.com>

Figure 85. Allouche, Jocelyne. *Porte de Jour*, Square Dalhousie, (2004).



source : www.ville.montreal.qc.ca

Figure 86. Bourgault, Pierre. *Le village imaginé*, Parc Marguerite-Bourgeoys, (2005).



source : www.ledevoir.com

Figure 87. Goulet, Michel.
Un jardin à soi,
Jardin Botanique, (2010).



source : www.artmur.com

Figure 88. Cooke-Sasseville.
Le Mélomane,
Parc François-Perrault, (2011).

Le manque de diversité des pratiques artistiques est apparent. On constate que les politiques du Québec et de la ville de Montréal sont conservatrices mettant que peu les nouvelles pratiques en valeur. Cependant, d'autres instances, telles que la SAT, le BdesF à Montréal, pour ne nommer qu'elles, soutiennent des modes de représentations alternatives dans l'espace public avec la contribution financière des gouvernements fédéral et provincial ainsi que des subventions municipales. Un bon nombre de ces représentations artistiques sont des œuvres temporaires, éphémères et événementielles. Pour sa part, le manque d'audace dans les représentations et de diversité des pratiques est justifié par le MCCCCF par le fait qu'il n'est pas le propriétaire des œuvres intégrées aux lieux publics. Pourtant, nous constatons une même domination de la représentation sculpturale chez BAP, qui agit comme l'intermédiaire de la ville de Montréal qui est le propriétaire de ses œuvres. La ville justifie ses choix d'œuvres pour sa valeur pérenne qui contribue à l'accroissement de sa collection (rep. BAP).

Apport historique

Dans sa publication soulignant les cinquante ans d'existence de la Politique d'intégration des arts du Québec paru en 2011, la Direction des immobilisations et de l'intégration des arts à

l'architecture du MCCC, mentionne dans sa présentation, qu'une œuvre d'art public fait usage dans la ville de figures marquantes de l'histoire de l'art et enrichit son cadre de vie. Elle remémore des événements marquants de sa vie sociale. Elle interroge l'histoire d'un lieu sous les dimensions physiques et temporelles. Dans cette perspective, l'apport historique de l'œuvre est utilisé pour une valeur documentaire et comme une valeur témoin d'une époque sociohistorique entourant sa production. De ce point de vue, l'œuvre fait partie des composantes historiques de la vie d'une société. En d'autres mots, l'œuvre d'art public est complémentaire pour souligner une période historique et son contexte par lequel l'œuvre a été réalisée. Plusieurs n'en restent pas moins sceptiques de ce statut historique de l'art et doutent de la portée épistémologique, en remettant en question le rapport d'une causalité entre art et histoire (Pooper, 1988, Gombrich, 1992, Danto, 2000). Ils vont jusqu'à parler de la fin des grands récits historiques de légitimation de l'art. Aujourd'hui, l'art et ses champs artistiques sont dénués jusqu'à un certain point de la hiérarchie en fonction de son secteur d'activité où les pratiques des artistes sont de plus en plus complexes et pluridisciplinaires. Cependant, on peut difficilement faire abstraction de l'histoire et des conditions historiques qui président aussi bien la production que la reconnaissance des œuvres. L'idée de l'art, aussi divergente qu'elle est, délaisse le principe selon lequel l'art exprime une essence intemporelle à l'opposé du postmodernisme qui a défendu une esthétique généralisée dans l'appréciation l'art. (Morizot, Cometti, 2007)

Apport fonctionnel

C'est sous l'aspect fonctionnel qu'une distinction se présente entre les beaux-arts et l'art public. Dans sa forme « *classique* », l'art ne peut pas être fonctionnel en terme d'équipement. Par contre, l'art peut être fonctionnel dans la mesure où l'œuvre est un outil d'autoréflexion de pensée critique ou sociale. Aujourd'hui, on peut sous-entendre que l'art public ne s'est pas développé comme nous l'aurions espéré. On peut dire que l'art public propose de nouveaux types de relations avec l'art. Il offre un lieu et l'occasion pour de nouveaux types de rapprochements avec le public. Or, la mise en service de l'art public a deux barrières importantes : son utilisation comme fond d'écran et celle à promouvoir les aspirations des commanditaires et les idéologies dominantes (Rendell, 2006). Certains auteurs vont jusqu'à dire que la récupération de l'art par les politiques, en règlementant les modalités des pratiques, transforme quelque peu les artistes en amuseurs publics (Ardenne, 1999, Ruby,

2001, et Cohen, 2005). Les conditions de sa présence dans l'espace public sont ainsi déterminées selon un « *agenda social* » et politique (Ruby, 2001).

Par ailleurs, à Montréal, on semble privilégier des genres artistiques plus ludiques ou événementiels afin d'éveiller la curiosité et la participation du public à la vie communautaire. Le projet *Musée des Possibles* (**Figure 89**), réalisé par Mouna Andraos et Mélissa Mongiat en mai 2010 sur le parterre du Quartier des Spectacles de Montréal, est un bon exemple qui conjugue le ludique avec l'événementiel. Les habitants du quartier ont participé à un échange d'idées sur les activités pour ce secteur dans une mise en scène ludique. En l'honneur du projet, l'administration du secteur décrivait le projet comme « *des activités de remue-méninges ludiques ont animé la cueillette d'idées. Une forêt d'immenses ballons a présenté les diverses propositions. Le public y a déambulé et voté pour ses idées préférées. Ce fut une journée colorée pour les petits comme les grands.* » (Communiqué publié par le Quartier des Spectacles, 2010 [En ligne]).



sources : <http://www.quartierdespectacles.com> <http://reginaurbanecology.wordpress.com>

Figure 89. Andraos et Mongiat. *Musée des possibles*,
Quartier des Spectacles, Montréal, (2010).

L'art comme une image de marque

L'art public est diffusé aujourd'hui dans un but rassembleur. Pourtant, l'exercice d'observation critique et la capacité à discerner ou à juger une proposition artistique dans l'espace public se réalisent à partir de sa propre sensibilité et s'opposent à une esthétique uniforme. Libérer l'art de l'instrumentalisation politique renvoie la politique à l'activité politique et l'esthétique à l'éducation sensible. De ce principe, « *la politique ne reverrait plus à la volonté d'instaurer une religion des arts* » (Ruby, 2000, p.74). L'art ne doit pas substituer aux échecs politiques en matière de valorisation et d'unification sociale (Ruby, 2000). Lorsque le représentant du

MCCCF nous parle de l'œuvre de Baier à l'Université Concordia, il décrit sa présence « *comme si dans le fond toute la présence de Concordia se manifestait sur la place publique grâce à cette œuvre-là* » (rep. MCCCF). Nous pouvons mettre en doute que la renommée d'une institution telle qu'une université peut être attribuée seulement par la présence d'une œuvre publique même si cette dernière a bien été reçue. Sous cet angle, on peut attribuer à l'art une fonction d'étiquette au développement urbain (Hugues, 1990). Il en va de même avec les développements récents de l'art dans l'espace public à Montréal. L'artiste rencontré nous parle par exemple du Quartier des Spectacles au centre-ville et conclut que les représentations à ce jour sont avant tout le rayonnement d'une « image de marque » que celui d'art public. « *On donne l'impression de présenter des événements « tape-à-l'œil » qui peuvent se retrouver partout ailleurs* » (Artiste). La promotion et la diffusion d'une œuvre d'art public perdurent dans une valeur marchande. La valeur d'une œuvre d'art est à titre d'objet de collection. Dans les mesures prises actuellement par les institutions en matière de diffusion, elles visent une clientèle, une catégorie de spectateurs et une retombée en terme d'image (Ardenne, 2005).

Muséification des espaces publics par l'art

Bergeron (2010) critique l'intégration des œuvres d'art en reprenant le concept de « *muséification* » d'un article de Desvallées et Mairesse (2009). Selon lui, l'espace public joue un rôle identique à celui des musées :

- activités de commémoration ;
- programmes d'interprétations ;
- diffusion web ;
- sites internet ;
- etc.

De même que dans les musées, la ville de Montréal expose ses œuvres d'art public et s'est munie d'une collection au cours des années. Elle les documente. Elles sont assujetties à des programmes de conservation, etc. Il va sans dire que le nombre d'œuvres augmente dans le tissu urbain et que ses activités à caractères muséales se multiplient (Bergeron, 2010), car plusieurs acteurs entrent en jeu et participent à la mise en valeur de projets artistiques dans l'espace public :

- la politique d'intégration des arts provinciale ;
- l'action municipale ;

- les institutions muséales ;
- les galeries et centres d'artistes ;
- des entreprises ;
- des groupes associatifs ;
- les artistes ;
- des collectionneurs ;
- les citoyens.

Cependant, nous retrouvons sensiblement les mêmes stratégies de médiation en matière de diffusion que dans les musées. Les frontières entre musées et patrimoine deviennent de plus en plus floue (Bergeron 2010), au lieu de laisser à l'art public la place pour évoluer en fonction des lieux, des pratiques et des modes d'échange émergents.

4.6 Perception de l'art

La perception est une activité cognitive ou mentale selon laquelle une personne prend connaissance des objets présents dans son environnement, ainsi que certaines de leurs propriétés, sur une base d'information délivrée par les sens (*Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, 2007). La perception est un processus pluriel subjectif qui permet d'extraire et de traiter l'information perçue. L'approche contemporaine de cette notion a tourné autour du contenu perceptif conditionné par une forme de jugement ou de disposition au jugement. Ce qui est évident, c'est qu'il existe plusieurs types de contenu perceptif (McDowell, 1994). Il va sans dire que notre expérience d'une œuvre d'art repose généralement sur la perception de ses propriétés apparentes. Sauf que « *voir une œuvre d'art sans savoir qu'il s'agit d'une œuvre d'art est comparable à l'expérience qu'on peut avoir de l'écriture sans avoir appris à lire* » (Danto, 1981). Ainsi, percevoir une œuvre d'art est une chose, d'y rattacher un sens ou une signification en est une autre. Donc, chacun interprétera les œuvres d'art selon son propre système référentiel (expérience, éducation, croyance, etc.) (Bourdieu, 1969).

Comment percevoir l'art public?

La perception de l'art public se construit et se délimite par l'interprétation que l'on s'en fait. Néanmoins, l'interprétation n'est pas une règle d'usage au service d'une définition. La perception se construit à partir d'un jugement qui résulte de l'acte d'interpréter et qui suppose

une raison de lui attribuer certaines significations (Pouivet, 2007, Clémentz, 2007). L'œuvre d'art public, on peut bien ou mal l'interpréter et ainsi bien ou mal la percevoir. Elle dépend de notre capacité de saisir le sens d'un mode d'expression. La perception tout comme l'interprétation est plurielle même si elles n'ont pas toutes les mêmes valeurs. Elles nous permettent de nous éclairer et de comprendre ce qui se présente à nous. Par un jugement esthétique, la perception d'une œuvre d'art public prend en compte des éléments que même son auteur peut ignorer. Elle s'établit sur des relations possibles que compose l'œuvre tout en respectant son identité. Cependant, la perception tout comme l'interprétation n'est pas indissociables à la compréhension d'une œuvre d'art public. Ce que l'art jugé de « masse » remet en question (Pouivet, 2007, Clémentz, 2007).

L'art public se compose de différents modes d'expression artistiques qui introduit différentes manières de percevoir. Pour plusieurs, les artistes sont souvent considérés comme auto-indulgents et arrogants (Rendell, 2002). En effet, le BAP souligne que l'intégration d'une œuvre d'art public ne devrait pas en principe être un « *trip d'égo* » pour l'artiste, même si plusieurs artistes proposent des œuvres qui reflètent leur « *autosatisfaction* » dans une œuvre singulière. D'autre part, la tentative des œuvres d'art à se rapprocher du « *public* », en s'identifiant à un groupe social particulier, à un nombre de personnes ou à la participation d'individus du public, a souvent été critiquée d'être simpliste et condescendante. Ces démarches ouvrent le débat sur l'intérêt de l'art dans les espaces publics. Ces attitudes soulèvent encore à ce jour d'importantes questions concernant l'art public en terme de définitions, d'interrelations et de frontières (Rendell, 2002). Nous comparons ici deux façons de percevoir une œuvre d'art public, celle populaire et celle des professionnels.

Non seulement nos rencontres avec des professionnels et le public nous ont permis d'obtenir un échantillon de données nuancées, mais le public rencontré sur quatre sites (en supposant que la présence des œuvres peut être un facteur qui influence leurs réponses) nous permet d'établir une typologie d'audience selon la fréquentation de ces sites.

Typologie d'usage selon les fréquentations

Nous avons posé la question à nos vingt participants du public: êtes-vous un usager régulier du lieu? Cette question nous a permis d'établir un profil de fréquentation des lieux et d'observer si la nature de la fréquentation a une influence sur la perception d'un individu sur

l'œuvre d'art public. Leurs réponses nous a permis d'élaborer trois catégories : fréquentation touristique, fréquentation occasionnelle et fréquentation régulière.

Nature touristique

La désignation d'usagers touristiques se définit par une fréquentation inaccoutumée. La plupart des participants à cette catégorie nous ont dit fréquenter les lieux une à deux fois par année pour différentes raisons et ils ne résident pas à proximité du lieu de notre rencontre. D'après les réponses obtenues, nous quantifions à 25 % les participants qui sont des usagers touristiques.

Nature occasionnelle

L'appellation d'usagers occasionnels touche les personnes qui fréquentent les lieux quelquefois sur une période mensuelle, saisonnière ou annuelle. Notre échantillon nous démontre que la moitié des participants sont des usagers occasionnels. Il est bon de noter que la période estivale à laquelle nous avons rencontré ces participants peut influencer la nature des fréquentations.

Nature régulière

Quant aux usagers réguliers, ils nous ont dit fréquenter les lieux sur une base quotidienne. Ils fréquentent le lieu pour diverses raisons rattachées à leurs activités récréatives. Nous évaluons à 25 % le pourcentage de nos participants à cette catégorie.

4.6.1 Perception du public

D'entrée de jeux, la perception du public se construit sur l'opinion populaire répandue et admise sur ce que doit être l'art (Cauquelin, 1998). Comme le paysage, l'œuvre se démarque par sa dimension physique et sa signification collective (Paquette, Poullaouec-Gonidec et Domon, 2008). Les commentaires recueillis des participants nous démontrent que percevoir le sens de certaines œuvres permettant de définir l'art public est pratiquement irréalisable à partir de leurs repères en matière d'appréciation et de reconnaissance dans un système normatif (Bourdieu, 1979). Lorsque nous avons posé la question au grand public : que considérez-vous comme de l'art public? La plupart des réponses obtenues ont été vagues, voire inexplicables. Pour la plupart des personnes que nous avons rencontrées, le champ de l'art est beaucoup trop vaste pour lui donner une réelle définition. Les premières réponses

obtenues ne parviennent même pas à délimiter une première tentative à définir les périmètres d'une œuvre d'art public :

- « ce n'est pas décrivable » ;
- « quelque chose créée de toutes pièces » ;
- « interdisciplinaires » ;
- « ce n'est pas juste une décoration » ;
- « quelque chose d'inhabituel » ;
- « un intérêt pour l'œil » ;
- « qu'on ne voit pas souvent » ;
- « qui surprend » ;
- « visible » ;
- « on se demande pourquoi c'est là ».

Néanmoins, la perception d'une œuvre dépend du regard individuel et de son expérience comme en témoigne un participant : « *Je me dis que les gens qui sont déjà sensibilisés à l'art le remarquent sûrement plus que le commun des mortels* » (P6). Cette sensibilité varie d'un individu à l'autre selon son lien à un lieu et le mode d'expression offert comme l'exprime un autre participant : « *C'est peut-être représentatif pour les gens qui viennent plus fréquemment ici* » (P8). On remarque, dans les quatre lieux visités, que certains participants avaient déjà porté un regard sur les œuvres tandis que d'autres y portaient une attention pour la première fois par notre présence, peu importe leur type d'usage et leur fréquentation. Un usager régulier d'un de ces lieux nous souligne qu'il voyait les oeuvres « *parce que vous me le demandez aujourd'hui. Je m'aperçois qu'il y en a deux* » (P6).

On constate également que la perception devient plus complexe avec les nouveaux modes d'expression artistiques. Par exemple, nous avons entrepris de faire l'expérience en approchant quelques participants à la Place des Arts pour l'*Écran Mosaïque* en posant la même question : considérez-vous cette installation comme une œuvre d'art public? Contrairement aux représentations plus traditionnelles que l'on a pu voir dans les autres secteurs, cette représentation a créé une division de perception entre ce qui est tenu comme étant artistique et ce qui ne l'est pas. Les perceptions opposées mettent en évidence l'incompréhension de cette nouvelle façon de représenter l'art dans l'espace public. Les commentaires recueillis se résument souvent à une forme d'art instantanée, touristique pour attirer les foules ou carrément un dispositif publicitaire. Seul un petit nombre d'entre eux l'a perçu comme une forme d'art public plus accessible aux grands publics et polyvalente. Parmi les vingt participants interrogés, plus de la moitié l'a perçue comme un dispositif publicitaire en lien avec les activités du lieu:

- « *En premier, je ne l'ai pas vu comme de l'art. En premier, je me suis demandé si c'était comme de la publicité pour la Place des Arts, quelque chose comme ça. Moi, l'idée que j'avais de l'art public, c'est des installations sculpturales. Je sais que l'art a beaucoup changé avec les nouvelles technologies, puis tout ça, mais non je ne me serais pas dit : « ah! c'est de l'art public » » (P13) ;*
- « *Ça se lit pour moi comme de la publicité. C'est mon impression, c'est direct, c'est que de la publicité, pas de l'art avec l'espace où c'est situé. C'est aussi les couleurs, plein d'images, plein de boîtes, plein de lumière, puis ça clignotent. Puis ça fait comme un peu « Time Square ». Je veux dire, ça donne un petit peu trop » (P14) ;*
- « *C'est de l'art pour « l'entertainment » » (P19).*

Tandis que, tant bien que mal, d'autres l'ont perçue comme une œuvre d'art public :

- « *Je considère que c'est de l'art. Bien que des fois, je trouve que c'est abstrait, mais c'est de l'art. Parce qu'il y a toujours une recherche, comment on appelle ça déjà, la recherche artistique. Des fois, je trouve que c'est difficile à comprendre là » (P15) ;*
- « *Pour moi, à la base l'art c'est quelque chose qui a été créé de toutes pièces. Puis, souvent de nos jours, l'art auquel on est habitué est souvent interdisciplinaire. Puis, je trouve que cette présentation-là, cette vidéo-là, va rechercher plusieurs disciplines. C'est très esthétique, plus tape-à-l'œil dans le fond qui vient chercher le regard des gens, puis en même temps je pense que c'est réussi. Je pense que l'on peut considérer ça comme une œuvre d'art très facilement » (P17).*

En revanche, plusieurs ont confié préférer les œuvres d'art public permanentes « *pour avoir une vraie connexion avec l'art qui dure* », même s'ils estiment intéressant d'avoir différents modes pour représenter l'art dans l'espace public (P14). Du reste, leurs interprétations de l'*Écran Mosaïque* demeurent fuyantes dans un cas comme dans l'autre, car ils ont peine à percevoir ses qualités esthétiques telles que le monde de l'art l'a imposée comme mode de perception.

4.6.2 Perception professionnelle

D'entrée de jeu, nous avons posé la même question aux experts et à un artiste spécialisé en art public : à savoir, que considèrent-ils comme l'art public? Prime à bord, les professionnels avec qui nous nous sommes entretenus considèrent l'art public comme une représentation « *des œuvres issues de pratiques professionnelles d'artistes dans le domaine public* », comme les artistes en arts visuels. Ils insistent sur la règle d'usage que ce sont les artistes reconnus comme étant professionnels et capables d'œuvrer selon les contraintes d'intégrer une œuvre pérenne à l'espace public. Cependant, la question reste ouverte : qu'est-ce qu'une œuvre d'art public? Les représentants autant que l'artiste nous ont répondu : « *L'art public est l'art que l'on peut voir dans les espaces publics* ». Ils perçoivent l'art public comme une œuvre d'intégration permanente qui reflète les pratiques, les préoccupations et les démarches artistiques actuelles. L'artiste précise que l'art public devrait être « *avant tout de*

l'art visuel, principalement de la sculpture permanente intégrée à l'architecture » et uniquement émise par des processus politiques d'intégration des arts, par référence au 1% (Artiste). Le représentant du MCCCCF convient que les œuvres d'art public proviennent en général des politiques en matière d'intégrations des arts, mais elles peuvent aussi émaner d'instances institutionnelles ou municipales.

Quant aux nouveaux modes d'expression, on interroge surtout la place des artistes et la présence de l'art dans les espaces publics à Montréal (rep. MCCCCF et Artiste). Par exemple, les modes retrouvés dans le Quartier de Spectacles, est-ce de l'art public? Un représentant du Bureau des Festivals nous répond : « *disons que ça dépend de ta définition de l'art public* » même s'il dit ne pas gérer ce type de projet. À priori, leurs projets sont gérés avec différents collaborateurs et ils ne sont pas perçus comme des représentations en art public, mais comme des animations d'espaces publics soutenues par des démarches artistiques qui « *sollicitent des expériences participatives du grand public* » (rep. BdesF). Pour l'artiste, ces représentations sont perçues à ce jour comme un moyen à promouvoir « *une image de marque* » en présentant des événements « *tape-à-l'œil* » animés par le numérique et n'ont rien à voir avec des représentations en art public. Pour sa part, le représentant du MCCCCF pense qu'on est dans des effets de mode qui avantagent beaucoup les modes de représentation éphémère et temporaire. Comme il nous dit : « *personnellement, un n'exclut pas l'autre et ce n'est pas parce qu'une nouvelle pratique est intéressante que tout ce qui s'est fait avant ne l'était pas* » (rep. MCCCCF). Cependant, il considère qu'il y a un manque de représentation d'œuvre d'art public dans ce secteur de la ville (rep. MCCCCF). Ce que note également l'artiste.

Une chose nous apparaît claire, la diversification des modes d'expression artistique dans l'espace public augmente la difficulté à identifier ce qui est une œuvre artistique. Tout comme les notions de l'art, on ne peut faire abstraction de sa multiplicité qui varient dans leur apparence et aux appropriations individuelles ou collectives très variables (Morizot, 2007). Même avec un mode de représentation plus traditionnel, un bon nombre des participants du public ont difficilement pu le définir, malgré le fait qu'ils étaient en présence d'une ou plusieurs œuvres sur les lieux de rencontre. On reconnaît sa présence sans la comprendre. « *Je voyais les œuvres. Je les ai regardées, peut-être arrêter quelques fois, mais jamais comme aujourd'hui. Comme j'ai dit, il y en a qui sont très très subtiles. Ça prend quelqu'un*

pour te l'expliquer » (P12). Les modes numériques ou les différents événements artistiques, augmentent la difficulté pour le public à saisir et percevoir la présence de l'art dans l'espace public, car plusieurs dénotent qu'il y a une absence d'œuvre d'art public Montréal.

5.0 Discussion

À ce portrait exhaustif de l'art public à Montréal, le prochain chapitre mettra en lumière les divers points critiques de notre problématique en lien avec les données recueillies auprès du grand public et des professionnels. **Que considère-t-on actuellement comme étant de l'art public?** Les données sur le terrain ont soulevé plusieurs enjeux que nous avons divisés en trois sous-catégories d'examen critique : les politiques, les représentations et les perceptions. Non seulement notre regard porte sur les représentations produites de la Politique d'intégration des arts et du BAP, mais pareillement celles de nouveaux modes d'expression artistique dans l'espace public à Montréal.

La philosophie a toujours manifesté un intérêt pour l'art dans leurs discours aux valeurs paradigmatiques et spéculatives. L'esthétique et l'art contemporain ont gardé l'empreinte où l'on perçoit l'art par une expérience singulière et sensible, en incluant le contexte intersubjectif et interprétatif de l'œuvre. Leurs tentatives à démocratiser l'art l'ont toutefois maintenu dans un conformisme communautariste (Morizot, 2007). Aujourd'hui, on peut dénoncer le caractère artificiel d'une telle limitation qui ne rendrait pas compte des différents aspects signifiants de l'art. Malgré un nombre exhaustif de théories sur l'esthétisme et l'art, il demeure tout autant problématique et critique à définir l'art aujourd'hui dans son fondement historique chaotique et controversé, parce que ses références conceptuelles et ses outils d'analyse ont « *toujours été oblitérés par les idéologies du moment* » qui n'en demeure pas moins présent (Popelard, 2007, Morizot, 2007). Même si la quête perpétuelle de la nouveauté donne « *naissance à une multitude de « tribus esthétique* » », en prenant différentes apparences, différents contenus et en sollicitant une sensibilité variée, « *la notion d'art est à coup sûr devenue le miroir le plus problématique de notre identité démocratique* » (Morizot, 2007).

Comprendre une œuvre d'art demande que ses éléments soient saisis dans une réception sensorielle, son organisation, la manière dont on les interprète, et ce, au-delà de ses qualités structurales ou de ses marques plastiques (Morizot, 2007). Les conditions dans lesquelles un mode d'expression artistique fait « *art public* » alors que d'autres non ne sont pas plus évidents que les conditions dans lesquelles une production artistique « *fait œuvre d'art* ». D'où l'importance que nous accordons à la perception empirique des participants à cette recherche afin de mieux saisir ce qui constitue l'art public. **Quels sont les modes**

d'expression artistique perçus dans l'espace public? Est-ce de l'art? Et pourquoi certains modes d'expression artistiques sont-ils jugés comme étant de l'art alors que d'autres ne le sont pas? À elle seule, notre recherche n'est pas suffisante pour permettre de définir ce qu'est l'art public d'aujourd'hui. Cependant, elle nous fournit une clarification quant aux modes d'expression artistique reconnus comme de l'art dans ces espaces par le public autant que par les professionnels interviewés. Dès lors, nous sommes dans l'impossibilité de définir l'art public, car l'explication repose sur la capacité individuelle à percevoir et accepter certains modes d'expressions en art public alors qu'on en rejette d'autres.

Les questions de l'art nous renvoient forcément aux approches théoriques (Cauquelin, 1998). La prépondérance traditionnelle philosophique et les différentes théories aux discours spéculatifs sur l'art ont focalisé sur l'objet différenciable par un mode d'expression singulier et esthétique. Discours souvent nébuleux, analogies trompeuses, tendance à généraliser, usage de notions ni validables ni réfutables, etc. Mais de manière générale, la perception d'une œuvre d'art, esthétiquement parlant, s'en tient qu'à cette « *fonction de ses modèles épistémologiques* » (Morizot, 2007).

5.1 Les acquis politiques en art public

L'art public, tel que reconnu, nous renvoie forcément à une définition politique, entre autres à celle du décret au Québec, car l'œuvre est une commande publique imposée à un commanditaire. On entend par œuvre d'art, « *une production originale de recherche ou d'expression reliée à l'architecture d'un bâtiment, à ses espaces intérieurs et extérieurs, à son environnement ou à l'aménagement d'un site* » (Gazette Officielle du Québec, 2004). On peut déceler l'art public pour ses caractéristiques aux thématiques emblématiques qui se veut une valorisation du patrimoine. Toutefois, cette fonction qu'on lui attribue est trompeuse, car elle cache des enjeux de l'ordre du combat d'intérêts et d'influences qui se remarque par la sélection des modes d'expression artistiques admis dans l'espace public. Par conséquent, l'art est un instrument politique qui marque politiquement un territoire et n'est plus seulement l'affirmation publique de l'artiste par le moyen d'une expression artistique, mais se transforme en un « *label* » pour l'image de la ville (Cohen, 2005).

Appuyer la création

Appuyer la création laisse sous-entendre l'acceptation d'une activité artistique parfois radicale, dont son caractère et son processus sont insaisissables. Or, dans une structure universelle, parler de création revient à insister sur le processus de création, les intentions et le mode d'expression d'un artiste (Davies, 2004, Pouivet, 2007). Dans ce contexte, l'intention créatrice ne serait pas tant celle de son auteur, mais celle de l'interprétation qu'on prête au sens de l'œuvre. Les processus de la Politique d'intégration et du plan du BAP sont une structure universelle dans le discernement de la création. Ils font usage de critères dans leurs méthodes pour déterminer l'œuvre d'art public recevable. Ils valident ce qui est tenu comme étant de l'art et distingueraient l'œuvre d'art public des productions industrielles, artisanales ou d'art populaire que l'on retrouve non moins présentes dans les espaces publics. Leur conceptualisation de la création s'appuie sur la démarche de l'artiste, ses intentions et son mode d'expression réfréné par un cadre qui ne représentent pas l'ensemble des pratiques artistiques et modes d'expression. En examinant leurs processus, elles n'appuient pas la création, et n'acceptent que certaines œuvres.

Un art public universalisé

Le principe d'universaliser l'art dans l'espace public par des processus politiques s'oppose au caractère en soi de la création et de l'œuvre singulière. Ce principe permet de classer les modes d'expression, de les accepter d'après des propriétés artistiques communes, selon les genres et les styles. Cependant, ces propriétés sont indépendantes de l'expérience esthétique et constituent un enjeu. La capacité d'un jugement se fonde sans concept et s'énonce comme étant universelle et sans modèle logique (Besnier, 2007). Prétendre valider, par un jugement, l'art recevable à être public est de soutenir qu'elle l'est pour tous. Elle restreint donc la capacité subjective individuelle à juger une œuvre pour ses attributs et ses sensations très contrastés. À travers la classification, on tente de préserver une cohérence du jugement esthétique dans une certitude, à dire ceci est de l'art et ceci ne l'est pas, que l'on pourrait qualifier tyrannique. Par exemple, on ne peut pas affirmer que l'art public n'est que l'œuvre d'intégration, principalement de la sculpture (Artiste), alors que les modes d'expression d'aujourd'hui sont des mélanges de codes, d'hybridations des techniques et des registres qui renvoient souvent à un art transdisciplinaire qui propose des expériences esthétiques sous différentes formes.

- *« Doit-on admettre la pluralité de critères contradictoire et de leur champ d'application? Faut-il au contraire postuler une universalité, quitte à ne lui conférer qu'une fonction régulatrice? Outre l'engagement d'un point de vue critique, ses moyens de mise en œuvre, et de ce que l'on peut en*

attendre, entretient un rapport décisif avec ce que recouvre notre concept d'art et ce qu'il est possible de faire entrer du point de vue de son existence et de sa définition » (Cometti, 2007).

Accès restreints pour plusieurs artistes

Le processus de la Politique d'intégration est long, ardu et s'échelonne sur une base de plusieurs mois. Pour l'artiste, il comporte une série d'exigences et de compromis à l'encontre de la création. Une première étape, au préalable à sa participation à un programme, comporte un bon nombre de critères dès l'inscription au fichier du MCCCCF. La longue liste des prérequis exclut un bon nombre d'artistes qui ne satisferont pas les exigences, particulièrement les jeunes artistes. Dans ce contexte, la Politique d'intégration peut se prévaloir d'une liste d'artistes « *plus large et moins dirigée* » destinée à la sélection selon des critères comme la qualité, la créativité ou l'originalité (rep. MCCCCF). En revanche, elle restreint initialement un artiste par ses critères administratifs à partir du moment où il désire s'y inscrire.

Quant à la Ville de Montréal et ses concours sur invitation, les artistes sont présélectionnés sans pour autant disposer d'un répertoire d'artistes comme le MCCCCF. Nous estimons par les commentaires recueillis de l'artiste et du représentant du MCCCCF que la sélection d'un artiste dépendrait non seulement du statut d'un artiste, mais de l'intérêt personnel des membres du comité de sélection. Dans cette circonstance, nous doutons non seulement de la transparence d'un tel processus de sélection, mais aussi de sa structure. Un doute corroboré par De Julio-Paquin (2011) qui sous-entendait une sélection de connivence d'artistes pour le Quartier des Spectacles et remettait en doute la pertinence des choix sélectionnés (De Julio-Paquin, 2011). Ce qui nous ramène au même problème soulevé par Smadja (2003) en France. Il y a plusieurs raisons de croire que les facteurs structurels posent les problèmes à la conformité, à la maîtrise des méthodes et à leurs règles (Smadja, 2003). Il nous semble qu'à Montréal, les questions liées au favoritisme potentiel demeurent délicates et posent un problème de fond à l'accès aux commandes publiques pour les artistes. L'artiste de même que le représentant du MCCCCF portent un regard critique sur la méthode employée à Montréal et remettent également en doute leur processus de sélection, qu'ils jugent comme arbitraire.

Perception négative des processus

On reconnaît que de telles méthodes de sélection conduisent inévitablement à une présélection d'artistes « vedettes » et à un mode « étatique » du développement culturel par les arts dans nos espaces publics (Lamoureux, 2009). Comme le soulignait Sandle (2009), non seulement les instances décisionnelles utilisent une méthode empirique imparfaite, mais elles manquent de concepts clairs dans leurs tentatives à rationaliser leurs méthodes d'évaluations (Sandle, 2009). En plus d'être controversés, les processus peuvent être jugés encombrants et de longue durée, de même que perçus comme négatifs.

- « Très souvent, on va dire que ça nuit au marché de l'art. J'espère que tu pourras le valider ou le confirmer. Moi, on me dit toujours que l'art public, c'est comme un art, bêtement là, très souvent perçu comme un art de subsistance, donc de moindre qualité. Et ce n'est pas comme l'art qui se fait en atelier et qui est exposé dans les musées ou dans les collections Il y a encore, malheureusement, cette approche-là qui fait que l'art public n'a pas encore sa reconnaissance. Je connais des artistes qui ne veulent pas être dans notre processus, parce que « Ha! non. Moi, les concours là, non, non. ». Des artistes on pourrait en avoir plus » (rep. MCCCCF).

Au point de vue de l'artiste, on nous dit que la perception du travail de l'artiste, à l'intérieur des processus, est encore aujourd'hui associée trop souvent à l'image de « *l'artiste comme le gosseux de bébelles. On associe encore l'art public à l'œuvre monumentale, aux statues de pierre et de bronze* » (Artiste). Si une place minimale peut être ressentie par l'architecte, elle l'est également par l'artiste et le comité d'experts. Son expérience nous confirme qu'il est difficile pour les spécialistes des arts tout autant que les artistes de faire entendre leurs points de vue et ils sont fréquemment mal compris. On leur reproche d'utiliser un langage spécialisé. Faire valoir le travail particulier d'un artiste est ardu et de faire comprendre son audace ou les démarches d'aujourd'hui l'est tout autant. Des projets sont carrément exclus parce qu'on a peur de ne pas être défendable lorsque vient la présentation finale aux promoteurs. Le processus actuel est compliqué. Il y a une place à des réflexions dans son organisation et sur la division des pouvoirs de décisions. « *Il y a place à amélioration, mais comment faire* »?

Les nombreuses étapes sont encombrantes. La pluralité des intervenants au comité crée une division en matière de vision artistique. Ce qui en résulte à une médiation difficile et à une concrétisation des programmes par des compromis. L'architecte protège souvent la conception de son projet et il « *ne veut pas nuire à son architecture* » (rep.MCCCCF). On se dit très ouvert du côté des propriétaires, mais lorsque vient le temps d'entériner le choix d'un artiste et d'une œuvre, plusieurs se montrent, « *somme toute, avec d'énormes réserves quant à l'intégration* » (rep. MCCCCF). Un des facteurs qui pose problème est que les

membres de ces comités ne sont pas familiers avec les modes d'expression actuels et que la négociation se fonde sur l'affirmation individuelle (Négrier, 2007). D'où en résulte souvent la difficulté de s'entendre sur l'objectif de tels programmes. La sélection se retrouve à être souvent conservatrice (Artiste). D'ailleurs, on recommande à l'artiste, dès l'étape du dépôt de son dossier visuel, « *d'éviter les images qui pourraient les offenser ou qui constituent des approches conceptuelles complexes et difficiles à expliquer par une seule image* » (Guide d'instruction, MCCC, mise à jour 2010). Ceci incite à repenser la désignation d'experts et d'artistes professionnels dans de tels processus (Négrier, 2007), car les projets ne sont pas toujours à la hauteur des attentes des programmes.

- « *Dans ce genre de démarche, qui relève bien sûr de processus normalisés, mais où l'on doit tenir compte de perception nécessairement subjectives quant à la qualité souhaitée, où l'on doit rejoindre la clientèle et s'assurer de la capacité des artistes de s'impliquer dans cette démarche, il se produit parfois des impertinences, des inadéquations entre l'objectif initial et le résultat obtenu* » (Nadeau, entretien avec Paul Faucher, 2004).

Selon Becker : « *Lorsque toutes ces catégories d'acteurs modifient les cadres conventionnels de leur interaction, un changement réel et durable se produit dans la discipline et dans le monde concernés* » (Becker, 1988).

5.2 Les enjeux et intérêts

Les modalités de sélection et l'évaluation d'une œuvre s'exercent, à coup sûr, à d'autres niveaux que ceux d'appuyer la création, sur des modes sous-entendus articulés par des instances dont les choix reposent sur des enjeux institutionnels, économiques et politiques. On prête à des fonctions d'« *expertise* » le mandat d'évaluer des propositions artistiques dans le but susceptible d'arriver à un consensus ou à une conformité. Leurs fonctions s'étendent jusqu' « *à un rôle d'entérinement de choix qui ne dépend plus des artistes* » et pas plus du public (Cometti, 2007). Ceci nous amène à interroger les initiatives au soutien à la création. La nature des programmes est de soutenir la création en la faisant connaître par l'art actuel sous divers modes d'expression dans un contexte d'intégration. Cependant, « *lorsque l'on dit « œuvre » parle-t-on d'une œuvre sur chevalet ou d'une dimension sociale de l'art ? Est-ce qu'on parle d'un travail exposé dans une chapelle pour un public silencieux ou de travaux soumis à l'imaginaire d'une population qui va les voir et les revoir ?* » (Nadeau, entretien avec Paul Faucher, 2004). La controverse entourant la sélection d'un artiste et d'une œuvre porte à croire que les programmes ne servent que de prétexte, car en général le résultat est beaucoup plus modique que les attentes (Julier, 2005). En ce qui est de supposer que ces processus contribuent à la connaissance des œuvres est tout autant contradictoire.

La sélection s'adresse en majorité aux pairs ; les artistes, les critiques, et un public initié. L'art public éprouve les mêmes difficultés à rejoindre un vaste public que l'art dans les musées (Fortin, 2005-2006, Lamoureux, 2010). La démarche de la commande publique demeure réservée à un petit monde « clos » des commanditaires, des propriétaires et des spécialistes des arts selon leurs intérêts personnels, leurs normes et critères esthétiques (Becker 1988).

Prétendre au bon fonctionnement des Politiques d'intégration et produire des bilans de performances par des preuves empiriques et qualificatives n'assure pas leur efficacité (Sandle, 2009, Négrier, 2007 et Julier, 2005). Au contraire, elles nous amènent à constater le manque de concepts clairs par des données de bases peu convaincantes, dont on peut douter de la transparence des intérêts.

Des processus en dichotomie au principe de démocratiser l'art

On peut prétendre que les instances sont « très démocratiques » dans leurs méthodes, mais il est irréaliste d'affirmer qu'elles démocratisent l'art, parce qu'il est démontré que 1) le processus est subjectif et non objectif; 2) la sélection repose sur le rôle d'une élite décisionnel dominant; 3) et que le choix d'un artiste ou d'une oeuvre repose sur des influences et des styles référant au goût individuel et à son intérêt personnel. En conséquence, l'oeuvre est choisie en fonction de ce que la clientèle est prétendument en mesure d'apprécier et « conservatrice ». Pourtant, nos données obtenues du public nous démontrent une large capacité à percevoir et apprécier une oeuvre. Plusieurs participants ont dit que l'art se composait de plusieurs formes différentes. On apprécie particulièrement une oeuvre qui pousse à réfléchir et « *à se demander pourquoi quelqu'un l'a fait? Que voulait-il dire par ça?* » (P19) On perçoit davantage une oeuvre publique par son caractère « *inhabituel, qu'on ne voit pas souvent et qui surprend* » (P17). Le problème évident est que l'art n'est pas mesurable. Ainsi, comment un propriétaire, par exemple, peut-il décider ce que les gens vont accepter ou non? Cette question a été soulevée par le représentant du MCCCCF et l'artiste. L'expérience esthétique est subjective et individuelle et elle ne se limite pas à une généralisation obtenue à partir d'un processus politique.

Pourtant, cette généralisation est répandue par un nombre croissant de politiques qui s'intéressent à l'art dans les espaces publics, dont les objectifs sont le développement culturel dans le renouvellement urbain et qui conduisent l'artiste à jouer un rôle passif

(Négrier (2007), Lee Flemming (2007), Sandle (2009). Par exemple, l'art public s'inscrit dans toutes les politiques montréalaises depuis 2004 :

- dans le plan d'urbanisme de Montréal (2004), afin d'augmenter la qualité des aménagements du domaine public ;
- dans la politique du Patrimoine (2005), comme le témoin de pratiques exemplaires dans la ville et au maintien de la qualité de son corpus en art public ;
- dans la politique de développement culturel (2005), pour valoriser la culture du quotidien et internationale ;
- dans le plan d'action (2007-2017), pour que la présence d'art public soit l'une des composantes d'une métropole culturelle d'envergure internationale.

L'accroissement du nombre de politiques confronte l'artiste à des enjeux et des intérêts de l'ordre d'un « *capital culturel* » comme si le rôle politique était de veiller à ce que les arts et la culture ne soient pas oubliés des espaces physiques dans la ville dans une promotion qui se résume à n'être trop souvent qu'une valeur ajoutée aux équipements et aux espaces publics (Smadja, 2003). Si les œuvres ne pouvaient s'en tenir qu'à l'application de certaines règles, aucun problème n'apparaîtrait, mais « *notre concept de l'art et de la création exclut en général de recourir à de telles règles, et que l'appréciation des œuvres semble dès lors être renvoyée au goût de chacun* » (Cometti, 2007). L'espace public n'est pas que physique. Il est aussi un espace de communications. On peut souligner les efforts des diverses instances qui participent au rayonnement de l'art dans l'espace public. Quoique chacune d'entre elles ait des distinctions, elles maintiennent et appliquent leurs règles de conformité artistique non pas pour les démocratiser, mais pour des raisons qui leur sont particulières, dont les choix sont imposés au public. Dans ce contexte, La Politique d'intégration, le BAP autant que les autres intervenants dans le domaine public justifient leurs actions par les méthodes employées et ne défient aucune des règles de production admises qui se rattachent à leur environnement. Ce qui nous amène à dire que malgré beaucoup d'efforts, les œuvres dans l'espace public sont standardisées par des tendances dans une homogénéisation culturelle qui font en sorte, qu'elles limitent les champs d'action de l'artiste sous le prétexte à fabriquer un monde identitaire avec l'environnement physique et social (Lamoureux 2009). Un monde qui selon Sandle (2009) se limite davantage à l'environnement bâti et son aspect visuel qu'au développement identitaire (Sandle, 2009).

Dans cet univers multiforme, on assiste à une « domestication » de l'œuvre d'art qui va à l'encontre de la dimension du geste mystérieux de la création et de ce qui ne s'explique pas. On adapte et transforme l'œuvre à certaines catégories d'œuvres plus abordables sur le plan

de la perception et de la compréhension (Nadeau, entretien avec Paul Faucher, 2004). Le résultat obtenu se résume à être une dématérialisation de l'oeuvre dans une proposition la plupart du temps décorative (Négrier, 2007). Pour qu'une oeuvre d'art public soit démocratisée, elle doit refuser toutes normes et règles spécifiques mises en place (Rancière, 2000). Malheureusement, exister en tant que mode d'expression artistique au sein de l'espace public, implique un agrément d'autorisation selon les politiques en vigueur pour le légitimer et l'homologuer selon un statut d'un art officiel. L'opacité de ces pouvoirs nous amène à interroger les critères de « labellisation ». Sur quelle base se positionnent-ils pour autoriser ou non un mode d'expression artistique? En revanche, nous constatons que certains modes d'intervention artistique sont récupérés dans des propositions comme de simples animations d'espace public. Dans de telles circonstances, nous nous demandons si certaines propositions ne servent qu'à être des modes d'expression artistique que l'on transforme en amusements publics.

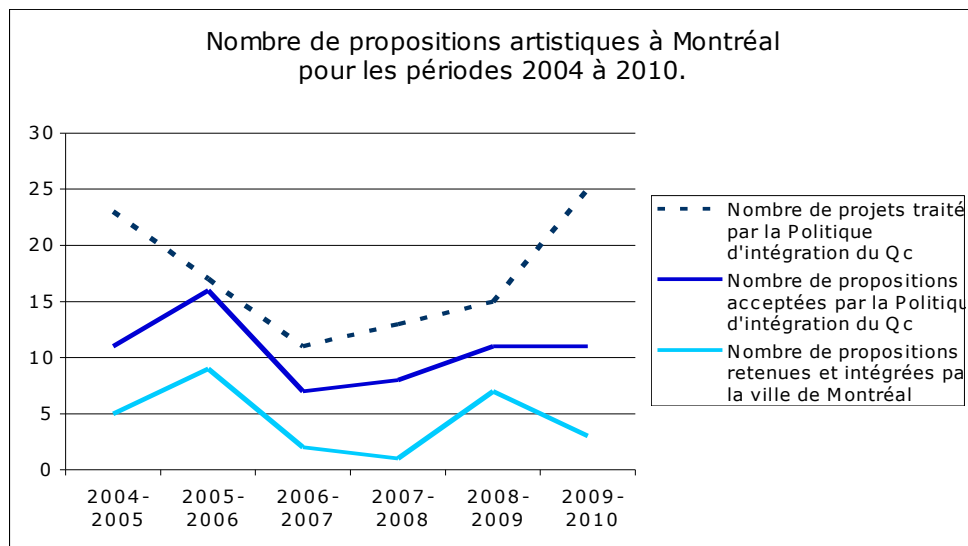
5.3 La diffusion

Les initiatives politiques sont d'accroître la diffusion de l'art dans l'espace public, en donnant aux artistes une visibilité et des moyens différents d'une production qui se fait en atelier. Toutefois, on est d'avis que peu d'oeuvres d'« art public » sont assez présentes dans les grands espaces et souvent perçues comme trop discrètes (Artiste, rep. MCCCCF).

- « Statistiquement c'est peu d'espace comme tel. Il y a peu de place qui est accordée à ces oeuvres-là si on parle des grands espaces publics. Je pense au centre-ville où il devrait peut-être en avoir là. Je pense que c'est nécessaire qu'il y en ait un peu partout dans les espaces publics. Je pense qu'à Montréal il y en a maintenant suffisamment. Elles sont plus discrètes et je dirais discrètes dans le budget. Elles sont peut-être sous un mode un peu plus traditionnel. Ce qui fait qu'il y en a un tout petit peu partout, sauf qu'on ne les voit pas » (rep. MCCCCF).

Statistiquement c'est peu d'espace significatif, mais c'est également peu d'oeuvres sélectionnées pour la région de Montréal comme l'on peut percevoir à la **Figure 90** et au **Tableau VII**. Le public interviewé nous a dit que l'art public était insuffisant à Montréal comparativement à d'autres villes. L'un des participants en vacances à Montréal, nous dit : « En comparaison avec Berlin, c'est genre assez gris ici. Tu comprends ce que je veux dire? À Berlin, il y en a de l'art partout. L'art public, pour moi, c'est de l'art visible pour tout le monde, c'est partout dans la ville, c'est urbain et ça bouge » (P18). On constate également le manque d'oeuvres d'envergure comme observé par Bumbaru, Leblanc et Tillefer en 2013 (*Le Devoir*, 23 janvier 2013). Une oeuvre d'art public « c'est vraiment énorme puis, avec des liens. Ce n'est pas juste un petit quelque chose devant un bâtiment, mais c'est vraiment une destination. Ce n'est pas juste une décoration devant un immeuble » (P14). Donc, nous

pouvons dire que les initiatives montréalaises en matière de diffusion d'art public ne semblent pas se mesurer aux exigences du public.



Marjolaine Ricard, 2012

Figure 90. Nombre de propositions artistiques à Montréal pour les périodes 2004 à 2010.

Tableau VII. Nombre de propositions artistiques à Montréal pour les périodes 2004 à 2010.

| PÉRIODES | Nombre de projets traités par la Politique d'intégration du Qc | Nombre de propositions acceptées par la Politique d'intégration du Qc | Nombre de propositions retenues et intégrées par la ville de Montréal |
|-----------|--|---|---|
| 2004-2005 | 23 | 11 | 5 |
| 2005-2006 | 17 | 16 | 9 |
| 2006-2007 | 11 | 7 | 2 |
| 2007-2008 | 13 | 8 | 1 |
| 2008-2009 | 15 | 11 | 7 |
| 2009-2010 | 25 | 11 | 3 |

Marjolaine Ricard, 2012

Les traditions qui changent

Les traditions artistiques se transforment. « *Aucun monde de l'art ne peut se protéger longtemps ou complètement contre les forces de changement, qu'elles proviennent de l'extérieur ou de tensions internes* » (Becker, 1988). Les nouveaux modes d'expression dans

le domaine public perturbent nos acquis en matière artistique. Des tendances apparaissent tandis que d'autres disparaissent ou du moins sont absorbées par la nouveauté. Elles surprennent non seulement le public, mais les instances décisionnelles traditionnelles en art public qui n'ont pas évolué selon ces nouvelles réalités. Leurs sélections d'œuvres ne correspondent pas à l'évolution des modes d'expression artistique d'aujourd'hui. À cet effet, le Rapport d'évaluation de la Politique d'intégration des arts du MCCCCF reconnaît que le manque d'adaptation aux nouvelles réalités artistiques nuit à développer l'intérêt de certains artistes envers son programme et à le rendre plus performant (MCCCCF, QC, 2010).

Une réévaluation des programmes est sans aucun doute incontournable, mais complexe, car toutes révisions de conventions conduisent à des discordances, voire même à des obstacles. D'autant plus que les modes non reconnus par ces programmes sont récupérés par d'autres instances. Une réévaluation déstabiliserait leur acquis, remettrait en cause l'évaluation même de la nature et la valeur artistique d'une œuvre d'art publique issue des politiques en matière d'intégration des arts à l'espace public. Cet exercice doit exclure toute appropriation individuelle en matière de légitimation. Que l'on reconnaisse la nature artistique des nombreux modes d'expression autant qu'ils sont, ce qui est sans contredire un processus de long débat, car les nouveaux modes comme l'utilisation des technologies numériques dans la réalisation d'une œuvre éphémère « *modifient profondément le caractère des œuvres et les conventions employées* » (Becker, 1988) en art public. Ce qui oblige à réfléchir en quoi, ces nouveaux modes sont-ils « art public »? Le métissage des modes d'expression aujourd'hui dans l'espace public bénéficie d'une valorisation, d'un effet de mode et d'une utilisation souvent galvaudée. Il entre dans une consommation de « masse » qui se prête à des emplois souvent abstraits dans le domaine des idées et du développement culturel (Berthet, 2007).

5.4 Nos constats

Nos résultats révèlent que le public est en mesure de reconnaître la présence d'une œuvre dans son environnement. Du moins, par notre présence, tous ont porté une attention sur les œuvres présentes sur les lieux. Toutefois, certains ont admis ne pas y avoir porté une attention particulière avant notre intervention. Apprécies ou non, ils ont jugé que les représentations permanentes étaient davantage l'idée qu'ils avaient de l'art public que les représentations temporaires, éphémères ou événementielles. Ils font surtout référence à une perception pour des qualités « contemplatives ». En général, le public a interprété les

représentations par leur nature esthétique et singulière. On nous dit que ces œuvres embellissent les lieux sans pour autant établir le lien les unissant, car ils isolent l'œuvre dans un cadre de perception du reste qui l'entoure. Ce premier constat relance le débat à savoir si l'art dans l'espace public ne se résume qu'à un objet esthétiquement agréable à regarder.

La perception et l'interprétation peuvent être accompagnées par des références aux modèles traditionnels des beaux-arts. Certains nous ont dit percevoir une œuvre d'art public pour son caractère unique. Un caractère qui se traduit par une expérience individuelle, sensible, et ce, selon l'acquis en matière artistique. Outre le fait qu'une œuvre est implantée dans un espace public et qu'elle peut engendrer des controverses, comment définit-on l'art public? Du côté public, les réponses sont imprécises.

- « *Je ne sais pas c'est quoi vraiment la définition de l'art public, c'est comme un art accessible à tous, qui est en contexte avec son lieu, son environnement, j'imagine. Puis, qui peut être vu de tous sans frais, j'imagine* » (P19);
- « *Je sais que l'art, il ne faut pas trop comprendre. Qu'il faut se laisser-aller plus par les émotions. C'est ce que j'essaie de faire. Puis, il y en a des fois qui correspond plus à moi* » (P1).

Les divers contextes d'inscriptions d'une œuvre dans le domaine public mobilisent de nombreuses disciplines artistiques et la notion « *d'art public* » se diversifie sous des appellations « *d'arts dans l'espace public* », « *d'animations artistiques d'espace public* », etc. Plusieurs participants notent qu'à Montréal, la représentation en art public demeure conservatrice avec des modes d'expression plus traditionnels quant aux représentations permanentes. On observe qu'« *avec les efforts un peu temporaires, ça peut donner plus d'avant-gardes, plus d'occasions pour les artistes de faire chose de jour. Mais, le problème à Montréal c'est qu'avec l'art public en général, on reste trop « safe* ». *On ne prend pas de risque* » (P17). Les opinions signifiées nous démontrent que la perception d'une œuvre d'art public est une source de débat en continu. L'art public est surtout perçu comme une représentation permanente dans l'espace public. Chez les professionnels, la perception se maintient dans une définition par laquelle la nature d'une œuvre d'art public se définit également par son intégration permanente à un lieu, un bâtiment (rep. MCCCCF, rep.Bap, Artiste). On soutient que l'œuvre doit s'ancrer avec les notions d'investissements et d'interactions avec le lieu qu'elle occupe. Or, même si l'on défend cette nature d'une œuvre d'art public, les représentations à ce jour sont malgré tout dans une « *mixité singulière* » (Loubier, 2001). Pareillement, on peut dire que les nouveaux modes d'expression dans l'espace public le sont tout autant.

Les nouveaux modes d'expression dans l'espace public : L'Écran mosaïque, un exemple de la perception de l'art numérique

Les nouveaux modes d'expression nous obligent à revoir les acquis et porter une réflexion sur les intentions d'un projet d'art public et les enjeux qui s'y rattachent. Tel qu'on nous l'a mentionné, « *l'art est quelque chose qui a été créé de toutes pièces. Puis souvent de nos jours, l'art auquel on est habitué est souvent interdisciplinaire* » (P17). Les résultats nous démontrent que les nouveaux modes d'expression de l'art dans l'espace public rendent la capacité à définir l'art public plus complexe. Surtout lorsque nous abordons avec eux les modes d'expressions éphémères, temporaires et particulièrement le numérique, de plus en plus présent. L'engouement actuel pour les représentations numériques remet en cause l'évaluation même de la nature et la valeur artistique d'une œuvre d'art public. Plusieurs participants ont perçu ces modes comme un art plus commercial, touristique, spectaculaire, et même publicitaire, mais non artistique. Certains y ont vu une forme offensive de ce que doit être une œuvre d'art public, car ces modes les confrontent à remettre en cause les idées reçues dans la forme et la portée esthétique. En quoi ces représentations ne seraient-elles pas une forme d'art public? Les réponses s'en sont tenues à une perception d'un art « instantané » qui attire vers quelque chose de divertissant et passager qui est contraire à l'idée pérenne d'une oeuvre permanente. Cette perception de l'émergence des nouvelles technologies en art sur la place publique joint celle de l'élitisme du milieu des beaux-arts. Ces modes d'expression que l'on voit se comparent à une industrie du divertissement. Une présence qui suscite le même attrait « magique que les spectacles de prestidigitation » (Fischer, 2010).

Toutefois, d'autres y ont vu un art « *public* » beaucoup plus accessible afin de plaire à un public élargi parce qu'il se consomme rapidement et demande moins de réflexion. Étant incapables d'expliquer en quoi ces représentations étaient de l'art, parce que le processus immatériel de ces œuvres rend souvent le périmètre artistique difficilement identifiable, leur perception s'en est tenue qu'à la prouesse technique. Cependant, on nous dit que ces modes d'expression allaient de soi avec les réalités des technologies en mouvance et de l'intérêt des artistes. Doit-on appuyer l'idée selon laquelle l'art avec ces modes émergents rejoint une culture de masse (ou une industrie culturelle)? Ceci incite à réenvisager certains aspects esthétiques traditionnels de l'art et son autonomie dans nos espaces publics surtout si l'on prétend qu'il s'agit d'une manière d'amener l'art au public (Fischer, 2010, De Julio-Paquin, 2012). Quoiqu'on en pense, la présence de ces modes d'expression modifie profondément le

caractère des œuvres. Elles remettent en cause l'évaluation même de la nature et la valeur artistique d'une œuvre d'art public, ce qui mène à envisager autrement les pratiques en art public par les instances décisionnelles. Elles obligent non seulement à repenser les manières à concevoir une œuvre pour l'espace public, mais aussi à comprendre son impact esthétique.

Ces changements surprennent, mais le rôle de l'art dans l'espace public n'est-il pas de sensibiliser le public à des formes et des langages artistiques inconnus qui perturbent des acquis?

Les technologies et l'expérience esthétique

Les nouveaux modes d'expression artistique dans l'espace public avec ses représentations de plus en plus numériques, interactives, multisensorielles mêmes virtuelles transforment radicalement la perception d'une œuvre d'art. La perception de ces représentations élargies renvoie à une expérience déterminée par la technologie où le spectateur « *vit une expérience intime qui transforme la perception qu'il a du monde : l'expérience technesthésique* » (Couchot, 1998, Milesi, 2007). Cette nouvelle subjectivité gravite autour de pratiques hybrides qui empruntent à différents domaines et vont au-delà du champ uniquement artistique. Elles peuvent dépendre d'activités antérieures qui influencent la conception d'une œuvre d'art comme tout élément d'inspiration, mais elles dépendent essentiellement de l'action calculée, son utilisation et les différents stimuli sensoriels exploités par l'artiste (Milesi, 2007). Ces nouvelles matrices de perception se font par association de plusieurs domaines en contact, elles changent en fonction de l'usage et elles englobent une multitude de mécanismes. Ces modes, en changement incessant, donnent lieu à différents horizons et transforment notre expérience face à l'art. Cependant, autant nos participants que des auteurs notent que ces « œuvres » sont souvent répétitives et que l'apport esthétique n'a aucune ressemblance à celle d'une œuvre d'art traditionnelle. Elle se résume à une esthétique technologique et en fait sa faiblesse. Pour qu'une œuvre numérique soit perçue comme un mode d'expression artistique, elle se doit d'aller au-delà de sa capacité technologique. Ce qui aiderait à le percevoir autrement en tant qu'œuvre d'art et non seulement comme une création « technologique ». Un défi qui ne semble pas encore avoir été relevé même si ces modes d'expression prennent du terrain (Fischer, 2010). Ils persistent à être perçus comme un art de « masse ».

Art public ou un art de masse?

En examinant le rôle de l'« *art de masse* » et sa popularité, Pouivet (2007) constate que, selon une spécificité ontologique, il se résume à ses conditions d'ubiquité, économiques et d'accessibilité à faible coût. C'est-à-dire que ces modes d'expression sont constitués en fonction et par le moyen technique de leur diffusion contrairement à la tradition culturelle en histoire de l'art. Sous l'aspect cognitif, nous pouvons identifier d'une certaine façon l'œuvre, l'intention de l'artiste, sa signification et parfois même certaines valeurs artistiques. En revanche, Pouivet (2007) souligne aussi qu'elle ne peut pas être introduite dans un milieu où l'art a sillonné des siècles passés. La philosophie de l'art s'est peut-être désintéressée d'une approche artistique de « *masse* », mais les trois conditions (identification, intention et signification) réunies en font sa spécificité. Ce sont peut-être pour certains des œuvres faciles à acquérir, à comprendre et à apprécier, « *ce qui, en soi, n'implique aucune nécessaire médiocrité esthétique. Il existe des arts de masse, ils sont différents et doivent être reconnus comme tels* » (Pouivet, 2007).

Mise en valeur de l'art public sur nos espaces publics à Montréal?

La perception d'une œuvre par le public nous renvoie inévitablement à la question de goût singulier et de l'intérêt qu'on lui porte, peu importe la nature de notre fréquentation du lieu où l'on retrouve une œuvre. Quoique l'intégration d'une œuvre d'art public puisse participer à certains questionnements, l'impact perçu est surtout visuel et matériel. Du moins, sa présence met en contact le public avec l'art en affectant peut-être son rapport avec la culture artistique. Sa présence est donc nécessaire afin d'enrichir l'expérience d'un lieu. Point de vue partagé par l'artiste pour qui la présence d'une œuvre dans l'espace public est le moyen de rejoindre un public qui ne fréquente pas les galeries et les musées régulièrement. Toutefois, les personnes interrogées du public nous disent que la médiatisation de l'art public est quasi absente à Montréal. Une lacune à laquelle les instances devraient répondre, car selon elles, elle permettrait un meilleur rayonnement.

- « *Je dirais qu'il n'y a pas assez de visibilité autour de ça, des activités de visibilité, de crédibilité, de visibilité. Je dirais, avec les questions, ça me donne le goût vraiment de voir et je fais surement référence à la sensibilisation qu'il faut, qui soit faite auprès du public. Ça fait longtemps que je fais de l'entraînement ici. Je me dis que quand ç'a été placé, est-ce qu'il y a eu un dévoilement? Je pense que c'est ce genre d'activités là qui pourrait comme sensibiliser, nous sensibiliser* » (P6)
- « *ce n'est pas mis en valeur. Absolument pas. Par exemple, on ne voit jamais aux nouvelles les expositions. Allez voir ça, c'est intéressant. Ça ne parle pas de ça. On n'en parle pas assez et il n'y en a pas assez à Montréal Je trouve que ce n'est pas une ville qui s'en occupe beaucoup* » (P10);
- « *Je pense qu'il faut les dénicher. Il n'y en a pas des tonnes selon moi, mais il y en a peut-être plus que je pense. Dans une ville, il y a tellement de choses que c'est normal de ne pas tout voir non plus. Mais,*

qu'il n'en a pas assez, bien probablement, si on n'en parle pas, moi je n'en entends pas souvent parler en tout cas, si on n'en parle pas, c'est parce que ç'a peu de place dans nos vies. Ce qui fait qu'il y en a probablement pas assez » (P17).

Le MCCCCF reconnaît qu'il y aurait un énorme travail à faire en matière de médiatisation auprès du public, surtout au moment où l'œuvre est intégrée. Ainsi, on devrait être en mesure d'introduire l'artiste et l'œuvre au public, expliquer aux gens le processus par lequel l'artiste a été choisi, sa démarche ainsi que des pistes permettant d'interpréter. Selon lui, ceci augmenterait la visibilité auprès du public et rendrait les programmes plus performants. Les professionnels impliqués en sont conscients, mais comme ils nous disent, « *on le mentionne à nos autorités, mais on n'est pas toujours écouté. Peut-être qu'un jour ça le sera. C'est des questions aussi budgétaires* » (rep. MCCCCF). Quant au BAP, l'opinion générale du public interviewé conclut qu'à Montréal, on médiatise peu les œuvres d'art public ce qui fait en sorte que l'on remarque que peu sa présence et que l'objectif à le faire rayonner auprès du grand public n'est pas atteint.

6.0 Conclusion

L'art dans sa forme « *philosophique* » est reconnu comme une représentation artistique sensible et singulière. Aucune théorie n'est parvenue à le définir au-delà. C'est pour cette raison que les enjeux sont consignés dans le besoin perpétuel à le redéfinir. Les théories qui l'accompagnent sont interprétatives. Ceci a inévitablement une incidence sur l'art public et sa caractérisation. L'« *art public* » réfère généralement à certains genres d'œuvres qui résultent d'une commande publique ou de concours publics destinés à une intégration paysagère. Les besoins pour le décrire, ou l'expliquer nous renvoient à un véhicule de valeurs intrinsèques et émotionnelles. Sa perception est individuelle et son expérience est personnelle. Son appréciation esthétique est déterminée par une perception contemplative et souvent interprétée comme un élément d'embellissement du paysage. Il fait voir un environnement autrement.

La Politique d'intégration a plus de cinquante ans d'histoire au Québec. Il y a plus de vingt-cinq ans que Montréal a pris à sa charge l'intégration d'œuvres sur son territoire. Les moyens mis en place ont permis le rayonnement de l'art dans nos espaces publics et une accessibilité pour les citoyens. Cependant, aujourd'hui, plusieurs modes d'expression artistique se heurtent à des conventions « *traditionnelles* » et aux processus de commandes mis en place par des instances gouvernementales et municipales. Toutefois, on constate une récupération de certains modes par d'autres instances et ils percutent les idées consenties à être de l'art public.

L'émergence de nouveaux modes d'expression artistique dans les espaces publics, particulièrement la croissance des arts numériques dans les dernières années, accentue le défi à le définir. Ces nouveaux modes d'expression sont, dans la majorité des cas, perçus plus ludiques qu'artistiques. Ces représentations semblent rejoindre une culture de masse et se développent autour de l'industrie du divertissement dans une diffusion pour la plupart temporaire, éphémère et festive. Les nouveaux modes changent et perturbent nos rapports avec l'art, son appréciation, notre opinion, autant que notre façon de le consommer.

L'un des problèmes avec des Politiques d'intégration de l'art public existantes est, qu'elles n'ont pas su évoluer avec l'éclatement des frontières mouvantes entre les arts et les autres disciplines connexes. Elles laissent peu d'ouverture à des modes audacieux qui

correspondraient plus à la diversité artistique d'aujourd'hui. On se contente de ce que l'on connaît déjà, sans donner une chance aux nouveaux artistes et aux oeuvres imprévisibles. En visant une homogénéisation par une catégorisation des modes reconnus, on fait en sorte, qu'elles ne répondent plus à la nouvelle réalité de nombreuses pratiques artistiques. Les processus sont longs, les procédures sont encombrantes et l'artiste est confiné à jouer un rôle passif. On a beau prétendre que ces politiques démocratisent l'art, mais dans les faits, il s'agit de toute évidence d'un paradoxe. Être démocratique voudrait dire être accessible, participatif et égalitaire. Dans cette optique, on s'opposerait à des critères d'aujourd'hui dépassés et au processus décisionnel dirigé que par un petit groupe d'individus au nom du public.

Dans le contexte actuel, des œuvres éphémères, événementielles et numériques bouleversent nos visions de l'art public. En plus d'être très médiatisées, la surutilisation de ces nouveaux modes crée le même phénomène d'homogénéisation que les œuvres issues des politiques d'intégration. Ce renouvellement a une incidence sur la perception d'une œuvre d'art public. Plusieurs d'entre elles passent inaperçues et d'autres sont diluées dans l'espace public à travers celles des domaines connexes, ne sachant plus ce qui relève de l'art et ce qui ne l'est pas.

Contributions escomptées

Cette recherche nous a permis de bien cerner la problématique et de comprendre les enjeux actuels de l'art public à Montréal. Cette étude a permis de consulter un bon nombre de personnes dans différents contextes et de compiler différents points de vue des experts et du public. La démarche qui a mené à la sélection des lieux de rencontre avec le grand public nous fait également réaliser que la présence d'art public diminue lorsqu'on s'éloigne du centre-ville. Il n'y a aucun doute que les entretiens réalisés sont insuffisants pour généraliser, mais ils donnent un aperçu du problème. Toutefois, nous croyons qu'ils nous ont permis une analyse éclairée sur les enjeux de l'art public. Certaines questions sont restées sans réponse, mais les données nous offrent une vue d'ensemble des défis de l'art public d'aujourd'hui et ouvrent la porte pour d'éventuelles études à venir.

L'ambition de cette recherche a été de contribuer à la compréhension du concept de l'art public dans le contexte actuel, en apportant des éléments supplémentaires aux écrits déjà réalisés, et possiblement aider au travail de l'artiste qui explore dans sa démarche artistique

l'espace public. Cette étude a tenté d'approfondir certaines notions et comprendre certains aspects toujours fuyants dans une série de normes qui régissent les entrées et les exclusions d'utilisation du terme « art public ». Dans ces conditions, il est envisageable à long terme d'abandonner ce terme, parce que son utilisation nécessite beaucoup de justifications et d'explications. Définir les contours du champ d'action de l'artiste et l'impact réel sur l'espace où il opère demeure très complexe, car trop souvent, la présence de l'art se résume encore à une fonction d'exposer le lieu. Plusieurs enjeux se rattachent à la diversification des modes de production en art public et des défis sont à relever du point de vue professionnel. Les politiques et les processus de sélection sont contraignants pour l'artiste et laissent peu de place aux nouvelles initiatives. Les modalités, les critères de sélection et la réglementation des modes d'expression artistique dans le domaine public sont des contraintes auxquels l'artiste doit se conformer, peu importe le contexte rattaché à sa production. Ce qui, selon nous, affecte les démarches et les modes d'expression artistique considérablement. En fin de compte, d'après cette étude, nous constatons que la seule alternative pour un artiste à conserver sa liberté artistique de toutes normes et règles spécifiques mises en place par des instances est l'action délinquante.

7.0 Références bibliographiques

Dictionnaires et Encyclopédies

CORPUS. (2008) *Encyclopaedia Universalis France*, éd. Paris, Paris, corpus 3.

Le Grand Larousse illustré. (2005). Dictionnaire encyclopédique, 3 Volumes.

Le Robert. (2005). *Dictionnaire culturel en langue française*, Le Robert-Sejer, Paris, 4 tomes.

Quillet. (1990). Dictionnaire encyclopédique, éd. Quillet, France, Volume 5.

Documents officiels institutionnels

Centre de conservation du Québec, [En ligne, 5 août 2011],
<http://www.gouv.qc.ca/conservation/intro.html>

Commission permanente du Conseil sur les Arts, la Culture et le Patrimoine. (rapport 25 août 2003). *Le rôle de la Ville de Montréal en matière d'art public*, Montréal, 15p. PDF, [En ligne, 1 septembre 2013], <http://www.ocpm.qc.ca/sites/default/files/pdf/PD05/3h.pdf>

Direction du développement culturel, Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et la diversité ethnoculturelle. (2009). *Pour un nouveau cadre d'intervention en art public*, Montréal, Ville de Montréal, PDF, [En ligne, 13 octobre 2010], www.ville.montreal.qc.ca/artpublic,

Gazette officielle du Québec. (2001). *Décret 955-96*, Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics, extrait de la Gazette officielle, Partie 2, Lois et règlements, Québec, Publications du Gouvernement du Québec, pp.5177-5180.

Gouvernement du Québec. (à jour 1 août 2013). *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*, chapitre S-32.01, Québec, PDF, [En ligne, 25 août 2013],
http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/S_32_01/S32_01.html

Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition Féminine. (2008). *Bilan 2004-2007*, Service de l'intégration des arts à l'architecture, Québec, Publications du Gouvernement du Québec.

Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition Féminine. (2008). *Bilan 2007-2010*, Service de l'intégration des arts à l'architecture, Québec, Publications du Gouvernement du Québec.

Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition Féminine. (2010). *Évaluation*, Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics, Québec, Publications du Gouvernement du Québec.

Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition Féminine. (mise à jour 19 mars 2010). *Guide d'instructions et de renseignements généraux concernant l'inscription au fichier des artistes et la mise à jour d'un dossier*, Québec, [En ligne, 16 janvier 2013], <http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fichier-des-artistes>

Service de l'intégration des arts à l'architecture, Direction des relations publiques du Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition Féminine. (2009). *Guide d'application*, Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics, Québec, Publications du Gouvernement du Québec.

Unesco. (27 octobre 1980). *Recommandation relative à la condition de l'artiste*, adoptée par la Conférence générale à sa vingt et unième session Belgrade, définition 1.1 pp.24, PDF, [En ligne, 25 août 2013] :
<HTTP://UNESDOC.UNESCO.ORG/IMAGES/0011/001114/111428MO.PDF>

Unesco. (1997). *Déclaration finale du Congrès mondial sur l'application de la Recommandation relative à la condition de l'artiste*, Paris, PDF, [En ligne, 25 août 2013],
<http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001090/109018fb.pdf>

Formulaires institutionnels officiels

Ville de Montréal. *Formulaire 6, Avenant de la Ville de Montréal*, PDF, [En ligne, 25 août 2013],
http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=678,67577583&_dad=portal&_schema=PORTAL

Ville de Montréal. Exemple 2 de fiche technique de projet pour l'installation d'œuvres d'art temporaires et d'œuvres éphémères, PDF, [En ligne, 25 août 2013],
http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/art_public_fr/media/documents/fiche_technique_2.pdf

Ville de Montréal. Exemple 3 de fiche technique de projet pour l'installation d'œuvres d'art temporaires et d'œuvres éphémères, PDF, [En ligne, 25 août 2013],
http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/art_public_fr/media/documents/fiche_technique_3.pdf

Ville de Montréal. Formulaire de présentation de projet pour l'installation d'œuvres d'art temporaires et d'œuvres éphémères, PDF, [En ligne, 25 août 2013],
http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/art_public_fr/media/documents/formulaire_presentation_projet.pdf

Ville de Montréal. Formulaire des Procédures d'acquisition d'oeuvre d'art public par donation, PDF, [En ligne, 25 août 2013],
http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/ART_PUBLIC_FR/MEDIA/DOCUMENTS/FORMULAIRE_PROPOSITION_OEUVRE_ART_PUBLIC_PAR_DONATION_08052013.PDF

Ville de Montréal. Formulaire de renseignements techniques de projet pour installation d'oeuvres d'art temporaires et d'oeuvres éphémères, PDF, [En ligne, 25 août 2013],
http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/art_public_fr/media/documents/formulaire_renseignements_techniques.pdf

Ville de Montréal. Guide du demandeur pour Installation d'oeuvres d'art temporaires et d'oeuvres éphémères, PDF, [En ligne, 25 août 2013],
http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/art_public_fr/media/documents/guide_du_demandeur.pdf

Ouvrages / parties d'ouvrages

Ardenne, P. (2000, c.1999). *L'art dans son moment politique: écrits de circonstance*, La Lettre volée, Bruxelles.

Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel*, Flammarion, Mayenne.

Ardenne, P. (2005). « L'art est partout, définitivement, l'institution aussi. », *Lieu et non-lieux de l'art actuel*, pp.112-119.

Ardenne, P. (2009). *Art, le présent : la création plasticienne au tournant du XXIe siècle*, du Regard, Paris.

Association des architectes paysagistes du Québec. (1989). *Le paysage et l'art dans la ville*, actes du colloque tenu en mai 1989, AAPQ, Montréal.

Becker, H S. (1988). *Les mondes de l'art*, nouv. éd. mise à jour, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, Flammarion, Paris.

Blanc-Benon, L. (2007). Définitions « conventionnalisme », « esthétique / artistique » *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.113, 172-173.

Bergeron, Y. (2010). « La ville comme un musée », *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public*, actes du colloque tenu le 13 septembre 2009, Département d'histoire de l'art de l'UQÀM et Ville de Montréal-UQÀM-CELAT-CRILCQ-COOP UQAM, Montréal, pp.84-88

Berleant, A. (2002). « introduction : Art, Environment and the Shaping of Experience », *Environment and the art*, Ashgate, England, pp.1-21

Berthet, D. (2007). « Esthétique et métissage », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.304-308.

- Berthet, D. (2007). Définition « appropriation », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.38.
- Besnier, A. (2007). Définition « universel », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.472-473.
- Bourdieu, P. et Darbel, A. (1969). *L'amour et l'art. Les musées européens et leur public*, Éd. de minuit, Paris.
- Breuleux, Y. (2006). *La pensée complexe et le récit du projet Ars Natura. Proposition d'un modèle de la pratique de l'art numérique*, mémoire de maîtrise (M.Sc.Aménagement, option Design et Complexité), Université de Montréal.
- Cauquelin, A. (1998). *Les théories de l'art*, 4^e éd. Presses Universitaires de France, coll.«Que sais-je?» n° 33, Paris.
- Cauquelin, A. (2000). *L'invention du paysage*, Quadrige/Puf, France.
- Cauquelin, A. (2002). *Le site et le paysage*, Quadrige/Puf, France.
- Chalfant, H. et Progoff, J. (1987). *Spraycan art*, Thames and Hudson, Londres.
- Château, D. (2007). Définition « phénoménologie et art » *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.357-358.
- Chouquer, G. (2002). « À propos d'un contresens partiel sur « Pays » et « Paysage » dans le court traité du paysage d'Alain Roger », *Études rurales*, pp.161-162 – *Le retour du marchand dans la Chine rurale*, [En ligne, 7 mars 2012], <http://etudesrurales.revues.org/document98.com>
- Chouquer, G. (2002). Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*. Paris, PUF, 2000, 180 p. (« Quadrige »). Et: *Le site et le paysage*. Paris, PUF, 2002. (« Quadrige »)., *Études rurales*, 163-164 - Terre, territoire, appartenances, [En ligne, 7 mars 2012], <http://etudesrurales.revues.org/document129.html>
- Chouquer, G. (2007). « Le paysage ou la mémoire des formes », *Esthétique et Espace public*, *Cosmopolitiques* 15, Paris, pp.41-48.
- Clémentz, F. (2007). Définitions « perception » *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.353-354.
- Cohen, J. (2005). *Actes, L'art et le politique interloqués, colloque-disloque*, Université Paris 1, l'Harmattan, France.
- Cohn, D. (2007). « Quand et comment naît l'esthétique? », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp. 168-171.
- Cometti, J-P. (2007). « Où commence l'interprétation? », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp. 268-271.

Cometti, J-P. (2007). Définitions « critère », « historicité » *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.125-126, 236-237.

Cometti, J-P., Morizot, J. et Pouivet, R. (2000). *Questions d'esthétique*, PUF, Paris.

Couchot, E. (1998). *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, J. Chambon, Nîmes.

Cron, M-M. (2011). *Les Arts numériques à Montréal. Création/Innovation/Diffusion*, Conseil des arts de Montréal, [En ligne, 16 septembre 2013]
<http://www.artsmontreal.org/media/Documentation/publications/artsnumeriquesmtlF.pdf>

Danto, A. (1989). *La transfiguration du banal* [1981], trad.fse Cl. Hary-Schaeffer, du Seuil, Paris.

Darsel, S. (2007). Définition « ontologie de l'art », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.338-339.

Davies, D. (2004). *Art as Performance*, Blackwell Publishing, Oxford.

Deleuze, G. et Bacon, F. (2002). *Logique de la sensation* [1981], du Seuil, Paris.

Déry, L. (2010). *Œuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public*, actes du colloque tenu le 13 septembre 2009, Département d'histoire de l'art de l'UQÀM et Ville de Montréal-UQÀM-CELAT-CRILCQ-COOP UQAM, Montréal, pp.11-12.

Donadieu, P., Périgord, M. (2007). *Le paysage*, Armand Collin, coll.«géographie» n° 128, Paris.

Ducret, A., Heinich, N. et Vander Gucht, D. (1990). *Évaluation sociologique et analyse institutionnelle des manifestations artistiques*, (colloque 1989 : Bruxelles, Belgique), les Éperonniers, Bruxelles.

Fischer, H. (2010). *L'avenir de l'art*, VLB, coll. « Champs de la culture; 9^e », Montréal.

Game, J., Wald Lasowski, A. (2009). (dir.), *Jacques Rancière, Politique de l'esthétique*, éditions des archives contemporaines, Paris.

Genin, C. (2007). Définition « artiste / artisan », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.50-51.

Giguère, R. (1988). *Forêt vierge folle* [1978], Typo, Québec.

Grout, C. (2000). *Pour une réalité publique de l'art*, L'Harmattan, Paris.

Habermas, J. (1978). *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* [1962], trad. de l'allemand par Marc B. Launay, Payot, Paris.

- Heinich, N. (2005). *L'élite artistique, Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, France.
- Irvin, S. (2007). « L'œuvre d'art et l'intention de l'artiste », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.259-262.
- Lacoste, J. (2010). *La philosophie de l'art*, Presses Universitaires de France, 10^eéd., coll.«Que sais-je?»n° 18, Paris.
- Lageira, J. (2007). « Quelles relations de l'art avec l'environnement? », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.162-165.
- Lamoureux, È. (2009). *Art et Politique, nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Écosociété, Montréal.
- Lartigaud, D-O. (2007). Définitions : « installation », « numériques (arts) », « virtuel » *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.255-256, 332-333, 485-486.
- Le Couédic, D., Popescu, C. et Sattolo, R. (2008). *Art public et projet urbain Brest, 1970-2000*, Presses Universitaire de Rennes, coll. Art et Société.
- Lee Fleming, R. (2007). *The art of placemaking, Interpreting community through public art and urban design*, Merrel London, New York.
- Loubier, P. (2001). « Du monde au contemporain, deux versions de l'interdisciplinarité », *Penser l'indiscipline, recherches interdisciplinaires en art contemporain*, Optica, Montréal, pp.22-29.
- McDowell, J H. (1994). *Mind and World*, Havard University Press, Cambridge.
- Milesi, R. (2007). Définition « technesthésie » *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.460.
- Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris.
- Morizot, J. (2007). « Y a-t-il un tournant cognitif en esthétique? », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.86-89.
- Morizot, J. (2007). Définitions : « art », « définitions de l'art », « historicisme », « institutionnelles (théories) de l'art », « paysage », « unité / diversité », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.43-48, 136-138, 235, 257-258, 347-348, 471-472.
- Nadeau, L. (2004). *Vingt ans d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement 1981-2001*. Gouvernement du Québec, Québec.
- Paquette, S., Poullaouec-Gonidec, P. et Domon, G. (2008). *Guide de gestion des paysages au Québec : lire, comprendre et valoriser le paysage*, Québec.

- Paquot, T. (2009). *L'espace public*, La Découverte, Paris.
- Paul, C. (2004). *L'art numérique*, Thames & Hudson, coll. L'univers de l'art, Paris.
- Pavis, P. (2007). « Les médias auront-ils la peau du spectacle vivant? », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp. 435-437.
- Popelard, M-D. (2007). « L'esthétique est-elle communicationnelle? », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp. 95-97.
- Pouivet, R. (2007). *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art?*, Vrin, Paris.
- Pouivet, R. (2007). « Existe-t-il un art de masse? », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.297-300.
- Pouivet, R. (2007). Définitions « création », « interprétation », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.123-125, 265-266.
- Poullaouec-Gonidec, Philippe., Domon, G. et Paquette, S. (2005). « Le paysage, un concept en débat », *Paysages en perspective*, Les presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp. 18-43.
- Ramade, B. (2007). « Mutation écologique de l'art? », *Esthétique et Espace public*, *Cosmopolitiques* 15, Paris, pp.29-40.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible, Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris.
- Réhault, S. (2007). Définitions « catégories de l'art », « contextualisme », « essentialisme », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp. 73-74, 111, 166-167.
- Rendell, J. (2006). « Introduction : A Place Between », *Art and Architecture : A place between*, I.B Tauris & Co Ltd, London, pp.1-12.
- Roger, A. (1997). *Court traité du paysage*, Gallimard, France.
- Ruby, C. (1998). *L'Art et la règle*, essais, Ellipses, Paris.
- Ruby, C. (2000). *L'État esthétique, essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*, Labor, coll. Essais, Paris.
- Ruby, C. (2001). *L'Art Public, un art de vivre la ville*, essais, La lettre volée, Bruxelles.
- Sandle, D. (2009). « Public Art, Design-led Urban Regeneration and its Evaluation ». In Julier, G. et L. Moor (ed.) *Design and creativity : Policy, Management and Practice*, Oxford et New-York : Berg, pp.74-88.
- Smadja, G. (2003). *Art et espace public. Le point sur une démarche urbaine*. Rapport n° 2001-0091-01, Paris.

Swidzinski, J. (2005). *L'Art et son contexte : au fait, qu'est-ce que l'art?*, trad. par Hubert Krzyznowski, Intervention, Québec.

Weber, P. (2011). *Histoire de l'Art et des styles*, nouv. éd. augmentée, Libro inédit, France.

Zabunyan, E. (2007). « L'espace urbain, lieu artistique alternatif? », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.474-477.

Zeimbekis, J. (2007). Définitions « jugement esthétique », « représentation », *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, pp.280-282, 402-404.

Ouvrages / parties d'ouvrages sur les méthodes d'études scientifiques

Alami S., Dejeux, D., et Garabuau-Moussaoui, I. (2009). *Les méthodes qualitatives*, 1^e éd. PUF, coll.«Que sais-je?» n° 2531, Paris.

Becker, H S. (2000). « L'enquête de terrain : quelques ficelles du métier », *Sociétés contemporaines*, n° 40, pp. 151-164.

Bourdieu, P. (2003). « L'objectivation participante », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 150, pp.43-57.

Deslauriers, J.-P. et Kérisit, M. (1997). « Le devis de recherche qualitative », *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Poupart, J.P., L.-H, et al. (eds), Boucherville : Gaëtan Morin, pp. 86-109.

Hamel, J. (c2010). *L'analyse qualitative interdisciplinaire : définition et réflexions*, L'Harmattan, Paris.

Létourneau, J. (2006). « Comment mener une enquête auprès d'informateur », *Le coffre à outils du débutant*, Boréal, Montréal.

Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe*, du Seuil, Lonrai.

Popper, K. (1991). *La connaissance objective*, trad. intégrale de l'anglais par Jean-Jacques Rosat, Aubier, Paris.

Savoie-Zajc, L. (2009). « L'entrevue semi-dirigée », *Recherche sociale : De la problématique à la collecte des données*, Gauthier, B » (ed.), Québec, Presse de l'Université du Québec, pp.342-343.

Van der Maren, J-M. (1995). *Méthodes de recherche pour l'éducation*, Presse de l'Université de Montréal, Montréal.

Articles de périodiques

Babin, S. (2001). « Pratiquer la ville. », *Esse arts+opinions*, n°42 (printemps-été), pp.6-21.

- Barré-Despond, A. (1996). *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*, du Regard, Paris.
- Becker, J. (2005). « PLAN, PLAN, PLAN, DO », *Public art review*, vol.16, n° 2 (spring/summer), pp. 5.
- Blanc, N. (2010). « Vers une esthétique environnementale? Regard sur un colloque », *Racar XXXV*, Volume 35, number 1, pp.1-21, PDF, [En ligne, 27 août 2012], <http://journals.uvic.ca/index.php/racar/article/view/1487>
- Blanc, N. (2010). « La force de l'esthétique », *EspacesTemps.net*, [En ligne, 27 août 2012], <http://espacestems.net/document8285.html>
- Boivin, J. (2003). « Art public et espaces «identitaires» », *Esse arts et opinions*, Montréal, [En ligne, 18 octobre, 2010], <http://www.esse.ca/coranto/07>
- Chouquer, G. (2007). « Le paysage ou la mémoire des formes », *Esthétique et Espace public*, Cosmopolitiques 15, Paris, pp.41-48.
- De Julio-Paquin, J. (2011). « Revue d'art public 2010, la tentation numérique et autres jeux », *Formes*, vol.7, n°1, 2011, pp.24-29.
- De Julio-Paquin, J. (2012). « Revue 2011 en art public, entre art et technoculture », *Formes*, V8, N1, Montréal, pp.26-32.
- De Julio-Paquin, J. (2013). « Revue 2012 en art public, ludisme et fanstasmagorie au rendez-vous », *Formes*, V9, N1, Montréal, pp.30-35.
- Fortin, É. (2005-2006). « État, politique d'intégration et démocratisation de l'art », *Espace Sculpture*, n°74, pp.15-18.
- Lapointe, L. (2013). « Création en milieu urbain, à qui le mérite? », *Formes*, V9, N1, Montréal, pp.26-29.
- Julier, G. (2005). « Urbanscapes and the Production of Aesthetic Consent ». *Urban Studies*, vol. 42, no. 5/6, pp. 869-887.
- Molina, J A, Palacios Garrido, A. (2008). « Escribir el Lugar : collaborative projects in public spaces », *International journal of education through art*, vol.4, n° 2, pp.195-206.
- Négrier, E. (2007). « L'art à l'épreuve de l'espace public. À propos des *Nouveaux commanditaires* de la Fondation de France¹ », *Esthétique et Espace public*, Cosmopolitique 15, Paris, pp.135-147.
- Norris, D. (2010). « Rhode Island's Public Art Program Threatened » *Art New England*, vol.31, n° 3 (avril-mai), pp.10-11.
- Pelletier, S. (2001). « Pratiques urbaines [ou] art universel issu d'un contexte urbain? », *Esse arts+opinions*, n°42 (printemps-été), pp.22-27, PDF, [En ligne, 27 juin 2012], <http://id.erudit.org/iderudit/45826ac>

Perelli, L. (2002). « Interdisciplinary aspects of public art », *Public Art Observatory*, [En ligne, 18 octobre, 2010],
<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/214745/285037>

Rendell, J. (2003). « Place between' : three tactics in critical spatial arts », *The art in urban development*, Waterfronts of Art II, On the w@terfront, n°3, [En ligne, 18 octobre, 2010],
<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/214718/285010>

Rosenfield Lafo, R. (2010). « At the Crossroad : Cultural and International Art in Vancouver », *Public Art Review*, vol.21, n° 2, (spring-summer), pp. 58-60.

Rust, C. (2007). « Unstated contributions- How artistic inquiry can inform interdisciplinary research », *International Journal of Design*, vol.I, n°1 (avril), pp.69-77.

Sandle, D. (2000). « Public Art and City Identity.Political and cultural issues in the development of public art in the UK city of Leeds », *Art for Social Facilitation*, Waterfronts of Art, On the w@terfront, n°2, [En ligne, 18 octobre, 2010],
<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/214552/284844>

Siu, Kin Wai, M. (2007). « Guerrilla wars in everyday public space : Reflections and inspirations for designers. », *International Journal of Design*, vol.I, n°1 (avril), pp.37-56.

Valera, S. (1998). « Public space and social identity », On the w@terfront, n°0, septembre, [En ligne, 18 octobre, 2010],
<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/214518/284810>

Articles journaux et autres médias

Baillargeon, S. (2010). « Réinventer la ville – L'œuvre absente. », *Le Devoir*, actualités culturelles, [En ligne, 25 novembre 2010], <http://www.ledevoir.com>,

Bumbaru, D., Leblanc, M. et Taillefer, A. (2013). « Place à l'art public à Montréal », *Le Devoir*, [En ligne, 23 janvier 2013],
<http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/368987/place-a-l-art-public-a-montreal>

Bumbaru, D., Leblanc, M. et Taillefer, A. (2013). « Place à l'art public à Montréal! », Salle de presse, Chambre de commerce du Montréal métropolitain, [En ligne, 31 janvier 2013],
<http://www.ccmq.ca/fr/nouvelles/art-public-montreal/>

Cofflard, M. (2013). « Branksy, de l'art de rue aux enchères », Agence France-Presse Londres, La Presse, [En ligne, 23 AOÛT 2013],
<http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201308/23/01-4682606-banksy-de-lart-de-rue-aux-ventes-aux-encheres.php>

Doyon, F. (2009). « Les 30 ans des pionniers de la culture graffiti, L'événement Meeting of Styles célèbre le mythique collectif new-yorkais TC5 », *Le Devoir*, [En ligne, 2 septembre 2009],
<http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/265161/les-30-ans-des-pionniers-de-la-culture-graffiti>

Goulet, R-M E., Bellavance, G. « L'art public à Montréal, un grand absent. », *Le Devoir*, 8 décembre 2010, p. A9.

Hamaide, J. (2010). « Art urbain: le graffiti laisse ses traces à Montréal », entretien avec Scien du 123 Klan, [En ligne, 19 Juillet 2010], <http://www.nightlife.ca/arts-culture/art-urbain-le-graffiti-laisse-ses-traces-montreal>

Marchal, M. (2013). « La Ville aura bientôt sa première oeuvre d'art public numérique », *Métro*, [En ligne, 21 mars 2013], <http://journalmetro.com/actualites/montreal/279108/la-ville-aura-bientot-sa-premiere-oeuvre-dart-public-numerique/>

Nicoud, A. (2014). « Festival Mural : quand l'art de rue change la ville », *La Presse*, [En ligne, 8 juin 2014], <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201406/07/01-4773760-festival-mural-quand-lart-de-rue-change-la-ville.php>

La presse Canadienne, Montréal. (2011) « La station Champ-de-Mars est la plus belle station de métro au monde », [En ligne, 12 décembre 2011], <http://www.lapresse.ca/actualites/regional/201112/12/01-4476977-la-station-champ-de-mars-est-la-plus-belle-station-de-metro-au-monde.php>

Letarte, M. (2007) « De vandale à fonctionnaire », *Le journal de Montréal*, [En ligne, 11 juin 2007], <http://fr.canoe.ca/cgi-bin/imprimer.cgi?id=242468>

Petrowski, N. (6 avril 2013). « Mouna Andraos et Mélissa Mongiat, deux filles en or. », *La Presse*, arts, p.4.

Pfeifer, L. (2011). « Friday Feature : Musée des possible », regina urbain ecology, [En ligne, 11 février 2011], <http://reginaurbanecology.wordpress.com/2011/02/11/friday-feature-musee-des-possibles/>

Quartier des Spectacles. (2011) Communiqué: « Musée des Possible », [En ligne, 5 mai, 2011], <http://www.quartierdesspectacles.com/musee-des-possibles/>

Réseau art actuel. (2012). « Louise Harel réclame un règlement pour l'intégration d'oeuvres d'art public à l'aménagement urbain à Montréal », Montréal, [En ligne, 12 juin 2012], http://www.rcaaq.org/html/fr/nouvelles_details.php?id=15603 et « Vision Montréal réclame un règlement pour favoriser l'art public », <http://www.radio-canada.ca/regions/Montreal/2012/06/12/002-art-public-vision-montreal.shtml>

Réseau art actuel. (2012). « Don d'oeuvre au Parc olympique : Lettre ouverte et pétition à signer, par Emmanuel Galland et Annie Lafleur », [En ligne, 19 juillet 2012], http://www.rcaaq.org/html/fr/nouvelles_details.php?id=15722

Vézina-Montplaisir, G. (2008). « Les détournements urbains de Roadsworth : Crossing the line », *Le Métro*, [En ligne, 18 novembre 2008], <http://journalmetro.com/culture/16489/les-detournements-urbains-de-roadsworth-crossing-the-line/>

Wetherbe J. (2013). « Banksy's 'Flower Girl' headed for L.A auction », Los Angeles Times, [En ligne, 14 août 2013],
<http://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-banksy-flower-girl-auction-20130814,0,5446106.story>

Sites Internet

Blogue de *La Presse*. (2012). « Montréal est une ville de design... mais malheureusement pas d'art public »!, [En ligne, 14 juin 2012],
<http://blogues.lapresse.ca/avenirmtl/2012/06/14/montreal-est-une-ville-de-design...-mais-malheureusement-pas-d-art-public/>

<http://www.armandvaillancourt.ca/AV2/content/introduction>

www.art-public.com

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/architectural-history-early-first-nations/>

www.mcc.gouv.qc.ca

www.rcaap.org.com

http://robertroussil.com/Robert_Roussil/Modulaire.html

<http://ville.montreal.qc.ca/portal>

13 juin 2012

Marjolaine RICARD
Candidate à la maîtrise
Faculté d'aménagement

OBJET : Certificat d'éthique

Madame Ricard,

Le *Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche (CPÉR)* a étudié le projet de recherche intitulé «L'art public, ses modes de réalisations actuels et sur le paysage urbain» et a délivré le certificat d'éthique demandé suite à la satisfaction des exigences précédemment émises. Vous trouverez ci-joint une copie numérisée de votre certificat; copie également envoyée à votre directrice de recherche et à la technicienne en gestion de dossiers étudiants (TGDE) de votre département.


Notez qu'il y apparaît une mention relative à un suivi annuel et que le certificat comporte une date de fin de validité. En effet, afin de répondre aux exigences éthiques en vigueur au Canada et à l'Université de Montréal, nous devons exercer un suivi annuel auprès des chercheurs et étudiants-chercheurs.

De manière à rendre ce processus le plus simple possible et afin d'en tirer pour tous le plus grand profit, nous avons élaboré un court questionnaire qui vous permettra à la fois de satisfaire aux exigences du suivi et de nous faire part de vos commentaires et de vos besoins en matière d'éthique en cours de recherche. Ce questionnaire de suivi devra être rempli annuellement jusqu'à la fin du projet et pourra nous être retourné par courriel. La validité de l'approbation éthique est conditionnelle à ce suivi. Sur réception du dernier rapport de suivi en fin de projet, votre dossier sera clos.

Il est entendu que cela ne modifie en rien l'obligation pour le chercheur, tel qu'indiqué sur le certificat d'éthique, de signaler au CPÉR tout incident grave dès qu'il survient ou de lui faire part de tout changement anticipé au protocole de recherche.

Nous vous prions d'agréer, Madame, l'expression de nos sentiments les meilleurs,

PL/ca


Pierre Lapointe, Président
Comité plurifacultaire d'éthique de la recherche
Université de Montréal

c.c. Gestion des certificats - BRDV
Tatjana Leblanc
Simone Zriel (Aménagement)
p.j. Certificat CPER-12-054-D

adresse postale

C.P. 6128, succ. Centre-ville
Montréal QC H3C 3J7

Faculté des sciences de l'éducation
Pavillon Marie-Victorin
90, av. Vincent-d'Indy, bur. B-504
Montréal QC H2V 2S9

Téléphone : 514-343-6111 poste 4579
Télécopieur : 514-343-2283
cper@umontreal.ca
www.scedu.umontreal.ca/recherche/ethique.html

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Titre de la recherche : L'art public, ses modes de réalisations actuels et son impact sur le paysage urbain.

Chercheure : Marjolaine Ricard, étudiante à la maîtrise, M.Sc.A, option DESCO,
Faculté de l'aménagement, Université de Montréal

Directrice de recherche : Tatjana Leblanc, Professeure adjointe, École de design industriel de la faculté de l'aménagement, Université de Montréal

A) RENSEIGNEMENTS AUX PARTICIPANTS

1. Objectifs de la recherche.

Les objectifs au terme de la recherche sont de tenter de définir ce qui constitue de l'art public dans le paysage urbain actuel, de mieux comprendre ses enjeux, entre autres les politiques en place et les visions de sa mise en valeur, et d'évaluer l'impact de sa présence dans notre environnement quotidien.

2. Participation à la recherche

Votre participation à cette recherche consiste à rencontrer la chercheure pour un entretien individuel de 15 minutes selon votre disponibilité. L'entrevue portera sur votre appréciation de la présence d'art public et de sa mise en valeur sur le territoire montréalais. La rencontre sera enregistrée sous le mode audio et la chercheure prendra également des notes manuscrites à l'usage de la présente recherche.

3. Confidentialité

Les renseignements que vous nous donnerez demeureront confidentiels. Chaque participant à la recherche se verra attribuer un numéro et seule la chercheure principale et la personne déléguée par elle à cet effet auront la liste des participants et des numéros qui leur auront été attribués. De plus, les renseignements seront conservés sur le disque dur de l'ordinateur de la chercheure protégé par un mot de passe. Cet ordinateur sera situé dans un bureau fermé. Aucune information permettant de vous identifier d'une façon ou d'une autre ne sera publiée. Ces renseignements personnels seront détruits 7 ans après la fin du projet; seules les données ne permettant pas de vous identifier pourront être conservées après cette date.

En ce qui concerne les données obtenues par votre participation, à votre demande, il vous sera possible de consulter une copie de la transcription de votre entretien.

4. Avantages et inconvénients

En participant à cette recherche, vous ne courez pas de risques ou d'inconvénients particuliers et vous pourrez contribuer à l'avancement des connaissances sur la fonction de l'art public et y apporter des éléments supplémentaires à une meilleure compréhension de son rôle dans le paysage montréalais.

5. Droit de retrait

Votre participation est entièrement volontaire. Vous êtes libre de vous retirer en tout temps sur simple avis verbal, sans préjudice et sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de la recherche, vous pouvez communiquer avec la chercheure, au numéro de téléphone indiqué ci-dessous.

Si vous vous retirez de la recherche, les renseignements qui auront été recueillis au moment de votre retrait seront détruits.

6. Compensation

Vous ne recevrez aucune compensation financière pour votre participation à la recherche.

7. Diffusion des résultats

À votre demande, une copie du mémoire de la chercheuse vous sera transmise par courriel. Pour ce faire, vous pouvez inscrire vos coordonnées électroniques dans la partie Consentement. Ces coordonnées resteront strictement confidentielles et ne serviront qu'aux fins de transmission des résultats.

B) CONSENTEMENT

Je déclare avoir pris connaissance des informations ci-dessus, avoir obtenu les réponses à mes questions sur ma participation à la recherche et comprendre le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients de cette recherche.

Après réflexion et un délai raisonnable, je consens à participer à cette étude. Je sais que je peux me retirer en tout temps, sur simple avis verbal, sans aucun préjudice.

Signature : _____ Date : _____
Nom : _____ Prénom : _____

Coordonnées électroniques: _____

Je déclare avoir expliqué le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients de l'étude et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature de la chercheuse
(ou de son représentant) : _____ Date : _____
Nom : _____ Prénom : _____

Pour toute question relative à l'étude, ou pour vous retirer de la recherche, veuillez communiquer avec Marjolaine Ricard, candidate à la maîtrise et chercheuse à l'adresse électronique suivante: [REDACTED] ou au numéro de téléphone suivant : [REDACTED]

Toute plainte relative à votre participation à cette recherche peut être adressée à l'ombudsman de l'Université de Montréal, au numéro de téléphone [REDACTED] ou à l'adresse courriel suivante: [REDACTED] (l'ombudsman accepte les appels à frais virés).

Un exemplaire du formulaire d'information et de consentement signé doit être remis au participant

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Titre de la recherche : L'art public, ses modes de réalisations actuels et son impact sur le paysage urbain.

Chercheuse : Marjolaine Ricard, étudiante à la maîtrise, M.Sc.A, option DESCO,
Faculté de l'aménagement, Université de Montréal

Directrice de recherche : Tatjana Leblanc, Professeure adjointe, École de design industriel de la faculté de l'aménagement, Université de Montréal

A) RENSEIGNEMENTS AUX PARTICIPANTS

1. Objectifs de la recherche.

Les objectifs au terme de la recherche sont de tenter de définir ce qui constitue de l'art public dans le paysage urbain actuel, de mieux comprendre ses enjeux, entre autres les politiques en place et les visions de sa mise en valeur, et d'évaluer l'impact de sa présence dans notre environnement quotidien.

2. Participation à la recherche

Votre participation à cette recherche consiste à rencontrer la chercheuse pour un entretien individuel de 45 minutes à un moment selon votre disponibilité et dans un lieu que vous choisirez. L'entrevue portera sur votre expérience professionnelle dans le processus d'intégration et la mise en valeur de l'art public sur le territoire montréalais. La rencontre sera enregistrée sous le mode audio et la chercheuse prendra également des notes manuscrites à l'usage de la présente recherche.

3. Confidentialité

Les renseignements que vous nous donnerez demeureront confidentiels. Chaque participant à la recherche se verra attribuer un numéro et seule la chercheuse principale et la personne déléguée par elle à cet effet auront la liste des participants et des numéros qui leur auront été attribués. De plus, les renseignements seront conservés sur le disque dur de l'ordinateur de la chercheuse protégé par un mot de passe. Cet ordinateur sera situé dans un bureau fermé. Aucune information permettant de vous identifier d'une façon ou d'une autre ne sera publiée. Ces renseignements personnels seront détruits 7 ans après la fin du projet; seules les données ne permettant pas de vous identifier pourront être conservées après cette date.

En ce qui concerne les données obtenues par votre participation, à votre demande, il vous sera possible de consulter une copie de la transcription de votre entretien.

4. Avantages et inconvénients

En participant à cette recherche, vous ne courez pas de risques ou d'inconvénients particuliers et vous pourrez contribuer à l'avancement des connaissances sur la fonction de l'art public et y apporter des éléments supplémentaires à une meilleure compréhension de son rôle dans le paysage montréalais.

5. Droit de retrait

Votre participation est entièrement volontaire. Vous êtes libre de vous retirer en tout temps sur simple avis verbal, sans préjudice et sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de la recherche, vous pouvez communiquer avec la chercheuse, au numéro de téléphone indiqué ci-dessous.

Si vous vous retirez de la recherche, les renseignements qui auront été recueillis au moment de votre retrait seront détruits.

6. Compensation

Vous ne recevrez aucune compensation financière pour votre participation à la recherche.

7. Diffusion des résultats

À votre demande, une copie du mémoire de la chercheuse vous sera transmise par courriel. Pour ce faire, vous pouvez inscrire vos coordonnées électroniques dans la partie Consentement. Ces coordonnées resteront strictement confidentielles et ne serviront qu'aux fins de transmission des résultats.

B) CONSENTEMENT

Je déclare avoir pris connaissance des informations ci-dessus, avoir obtenu les réponses à mes questions sur ma participation à la recherche et comprendre le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients de cette recherche.

Après réflexion et un délai raisonnable, je consens à participer à cette étude. Je sais que je peux me retirer en tout temps, sur simple avis verbal, sans aucun préjudice.

Signature : _____ Date : _____
Nom : _____ Prénom : _____

Coordonnées électroniques: _____

Je déclare avoir expliqué le but, la nature, les avantages, les risques et les inconvénients de l'étude et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature de la chercheuse
(ou de son représentant) : _____ Date : _____
Nom : _____ Prénom : _____

Pour toute question relative à l'étude, ou pour vous retirer de la recherche, veuillez communiquer avec Marijolaine Ricard, candidate à la maîtrise et chercheuse à l'adresse électronique suivante: _____ ou au numéro de téléphone suivant : _____

Toute plainte relative à votre participation à cette recherche peut être adressée à l'ombudsman de l'Université de Montréal, au numéro de téléphone _____ ou à l'adresse courriel suivante: _____ (l'ombudsman accepte les appels à frais virés).

Un exemplaire du formulaire d'information et de consentement signé doit être remis au participant

QUESTIONNAIRE – grand public

Titre de la recherche : L'art public, ses modes de réalisations actuels et son impact sur le paysage urbain.

Chercheure : Marjolaine Ricard, étudiante à la maîtrise, M.Sc.A, option DESCO,
Faculté de l'aménagement, Université de Montréal

Directeur de recherche : Tatjana Leblanc, Professeure adjointe, École de design industriel,
Université de Montréal

Questions à développement pour un entretien semi-dirigé. Elles varieront selon les réponses obtenues du participant

1. Êtes-vous un usager régulier du lieu?
2. Avez-vous porté déjà une attention particulière à l'œuvre d'art intégrée au lieu?
3. Comment la percevez-vous, est-ce de l'art?
4. Y voyez-vous des liens entre l'œuvre et le lieu?
5. Comment définiriez-vous l'art public?
6. Est-il nécessaire?
7. Comment le percevez-vous dans la ville de Montréal?

PARTICIPANT 6 :

Rue Albert Brosseau, entre les rues Savard et Drapeau, arrondissement Montréal-Nord

10 juillet 2012 en matinée de 11 :45 à 13 :15

Durée de l'entretien 6 : 3 minutes, 04 secondes

I = interviewer, P6 = participant

I: Entretien numéro 6, 10 juillet 2012, Montréal-Nord.
Première question, êtes-vous un usager régulier du lieu ici?

P6: Oui, presque tous les jours.

I: Presque tous les jours... Est-ce que vous avez déjà porté une attention aux œuvres intégrées?

P6: Je dirais particulièrement une. Celle que je vois là-bas que je peux pointer sans jamais m'y être arrêtée ou regarder qu'est-ce que c'était. S'il y avait un écriteau, mais je la remarque chaque fois. Ha!, puis là, j'en vois une autre, parce que vous me le demander aujourd'hui. Je m'aperçois qu'il y en a deux, pas loin l'une et l'autre.

I: Est-ce que selon vous c'est de l'art?

P6: Bien, je dirais que c'est oui, je dirais de l'art. C'est de l'architecture dans le fond pour agrémenter. Je dirais le sentier qui est quasiment unique, uniquement vert, fait que ça, ça met... Puis, je trouve que c'est un lieu aussi pour que les jeunes peuvent, pour que les gens puissent exposer... Mais, ça me fais réaliser qu'à travers les arbres on ne les remarque pas tant que ça.

I: Selon vous, est-ce qu'elles établissent un lien avec l'espace?

P6: Bien, je dirais qu'elle est intégrée parce que si ce n'était pas intégré, je la, ça ressortirait, je ne la remarquerais pas. Cependant, le fait que ça soit juste de l'herbe, du gazon, puis là on voit ça l'air du béton, puis du métal. Évidemment, c'est des matériaux très différents de ce qu'on voit sur le bord de l'eau là.

I: Selon vous, elles participent à améliorer le cadre de vie? Quand je parle de cadre de vie, je parle de la qualité du milieu, de l'aménagement, de sa mise en valeur, de son accessibilité.

P6: C'est sûr que c'est accessible parce que n'importe qui peut s'arrêter à côté. Puis, l'a ça me rend curieuse et je vais m'arrêter à côté voir ce qui est écrit dessus. Est-ce que c'est écrit qui l'a fait? Est-ce que ça rend justice à qui l'a fait? Ça, je ne pourrais pas vous le dire. J'ose espérer que oui. Évidemment, ça l'embellit à l'œil là quand on regarde ça, mais je me dis que les gens qui sont déjà sensibilisés à l'art le remarquent surement plus que le commun des mortels.

I: Le commun des mortels. Est-ce que selon vous c'est nécessaire l'intégration?

P6: Je dirais oui. C'est une façon de connaître nos artistes. C'est des artistes du Québec. Peut-être que ce n'est pas assez, je dirais, il n'y a pas assez de visibilité autour de ça, des, des activités de visibilité, de crédibilité, de visibilité. Je dirais, c'est ça. Mais là, avec les questions, ça me donne le goût vraiment de voir. Je fais sûrement référence à la sensibilisation qu'il faut qui soit faite auprès du public.

I: De la sensibilisation?

P6: Oui que l'art existe, mais on le sait. Mais en même temps, je ne sais pas moi, je regarde le journal du quartier, est-ce qu'il y a une exposition, est-ce qu'il y a un lancement? Quand, quand on vient le, je sais pas depuis combien d'années qu'elles sont là, ça fait peut-être des années. Moi, ça fait des années que je passe sur le bord de l'eau et je me dis ben...

I: Les années 90.

P6: Oui ,oui bien j'ai toujours, quand ce n'était pas ici sur le bord de l'eau, c'était sur Gouin. Ça fait longtemps que je fais de l'entraînement ici. Je me dis que quand ç'a été placé, est-ce qu'il y a eu un dévoilement? Je pense que c'est ce genre d'activités là qui pourrait comme sensibiliser, nous sensibiliser. Alors, en tout cas, alors c'est ça. Voilà, c'est ce que je disais. Je vais espérer que ça va être aidant, merci, maintenant je vais aller voir, ça me rend vraiment curieuse

I: Bonne journée madame.

PARTICIPANT 14 :

'Écran mosaïque', Place des Arts, centre-ville, arrondissement Ville-Marie Mtl..

10 août 2012 de 14 :00 à 14 :30

Durée de l'entretien 1 : 7 minutes 39 secondes

I = interviewer, **P14** = participant

I: Entretien numéro 14, 10 août 2012, installation 'Écran mosaïque' de la Place des Arts.
Êtes-vous un usager régulier du site?

P14: Plus ou moins.

I: Plus ou moins? À quelle fréquence vous venez ici?

P14: Une fois tous les trois ou quatre mois.

I: D'accord. Avez-vous porté une attention particulière aux installations, entre autres l'Écran mosaïque? Avez-vous déjà porté attention aux écrans situés dans le corridor ici?

P14: non

I: non?

P14: non

I: Ce n'est pas quelque chose qui vous attire?

P14: non

I: Est-ce que c'est de l'art pour vous?

P14: non

I: Pourquoi?

P14: Parce que ça se lit pour moi comme de la publicité. C'est mon impression. C'est direct, c'est que de la publicité, pas de l'art.

I: Pas de l'art?

P14: non

I: non?

P14: Mais, si je me mets devant pour quelques minutes, là je vais peut-être avoir d'autres impressions. Mais, si je passe, c'est comme sur une pente, ce n'est pas un endroit où tu vas vraiment rester concentré. Avec l'espace où c'est situé, je me promène assez vite. Puis non,

P14: Mais, si je me mets devant pour quelques minutes, là je vais peut-être avoir d'autres impressions. Mais, si je passe, c'est comme sur une pente, ce n'est pas un endroit où tu vas vraiment rester concentré. Avec l'espace où c'est situé, je me promène assez vite. Puis non, vice-versa aussi avec mes points périphériques, c'est comme de la publicité peut-être pour des événements dans, tout près. Ouain.

I: Le fait que ce soit isolé dans un couloir seul, ça l'a plus une tentation de lecture publicitaire que un moyen de diffusion, par exemple, d'art médiatique?

P14: Oui, c'est comme sur une pente, c'est un couloir pour accéder à autre chose, donc oui. Pour moi, c'est, on ne reste pas. Ce n'est pas une place où on va rester pour. Il n'y a pas de bancs, il n'y a pas... Donc, on est en circulation sur un chemin pour accéder quelque chose. C'est aussi les couleurs. C'est comment? C'est quelque chose, qui tu sais, les images, elles viennent, elles partent. Donc, euh...

I: Le fait que ce soit en mouvement?

P14: Oui, plein d'images, plein de boîtes, plein de lumière, puis ça clignotent. Puis ça fait comme un peu 'Time Square'. Je veux dire, ça donne un petit peu trop.

I: Est-ce que vous en jugez que c'est plus décoratif?

P14: Non, non. Si c'est décoratif, ça serait plus comme ce que l'on voit sur le plancher. Juste des petits points de lumière que je trouve plus subtils, plus décoratif. Ce n'est pas de l'art non plus, mais c'est comme quelque chose qui est, qui se mêle avec l'architecture. Tandis que là, c'est plus comme des panneaux, des panneaux de publicité pour moi.

I: D'accord. Si on le regarde d'un point de vue artistique, est-ce que vous croyez que les écrans sont bien intégrés au site? Est-ce que ça l'amène une valeur?

P14: Oui (mot incompris). C'est intéressant qu'il y ait quelque chose sur le mur au lieu d'avoir juste un mur noir. Sauf que peut-être que là, il est peut-être plus, quand les lumières qui sont par terre, ça peut-être plus intéressant de monter que de lier un petit peu ce qui ont fait parler avec ce qui a sur le mur. Donc, mais ça reste à part. C'est comme des décisions différentes. Mais non, c'est sûr que ça ajoute quelque chose qu'il y ait de la lumière, il y a de la couleur. Donc, non c'est clair qu'il y a de l'effort qui est mis dans, pour faire quelque chose avec cet espace-là.

I: De manière plus générale, je me questionne sur l'ensemble du territoire Montréalais. Est-ce que vous trouvez qu'il y a assez d'art public à Montréal ou il pourrait y en avoir plus? Est-ce que vous trouvez que la ville de Montréal y investit assez?

P14: Moi, je dirais oui avec un oui assez faible, parce que quand je vois des villes comme par exemple Chicago, qui a eu la pièce, l'œuvre d'Anish Kapoor. Puis, ça complètement changer la ville. Je pense que les gens vont maintenant. Il y en a qui y vont pour ça. Je pense qu'il y a un nombre de visiteurs incroyable. Ce n'est pas des gens qui passent qui regardent, c'est des gens qui vont pour aller voir, pour avoir l'expérience d'être devant cette œuvre-là. Et nous, on n'a rien comme ça ici. On n'a rien. Ça commence peut-être avec ce quartier des spectacles, il y a de temps en temps des installations éphémères, mais on n'a rien comme ça, on n'a rien. Quand qu'on pense à Montréal, on ne va pas penser comme maintenant Chicago. Quand on pense à Chicago, on va peut-être avoir cette image-là, de cette œuvre-là Et pour moi, c'est une œuvre

magnifique qui fait tout ce qu'un œuvre public peut faire pour être vraiment un chef-d'œuvre, de refléter un tout petit peu la ville. Tu peux avoir une expérience personnelle. Tu te mets en dessus, puis tu vois dans la ville, tsé. Mais ici, on n'a rien comme... Le seul, moi je dirais, c'est la sculpture avec le bonhomme, le monsieur qui a ses mains par-dessus sa tête (le participant fait référence à la sculpture de Pierre-Yves Angers *Le malheureux magnifique* (1972) installée à l'édifice Alcide-Chaussée au coin des rues Sherbrooke et St-Denis). C'est peut-être pour moi l'œuvre qui reste dans ma tête parmi tout ce que j'ai vu en ville depuis ma jeunesse.

I: Depuis votre jeunesse. L'art public doit-il être absolument une oeuvre permanente ou l'œuvre éphémère, temporaire peut contribuer? Vous avez fait référence à Anish Kappor qui est une œuvre permanente...

P14: oui

I: Donc pour vous, est-ce que c'est de l'art public une installation ou une présentation temporaire, éphémère?

P14: Je pense que la présence d'art public dans une ville ça peut être les deux. C'est intéressant d'avoir les deux parce que quand qu'il n'y a rien qui change, ça peut rester un petit statique, puis avec le temps qui passe, on peut... Dans quelques années, on peut penser que l'art public est un petit peu (mot incompris). Je ne sais pas comment on dit en français, mais avec les efforts un peu temporaires, ça peut donner plus d'avant-gardes. Plus d'occasions pour les artistes de faire chose de jour. Mais, quand même pour avoir une vraie connexion avec l'art qui dure, il faut avoir des œuvres permanentes. Puis à mon avis, puis le problème à Montréal, c'est qu'avec l'art public en général ça reste trop 'safe', ça reste trop... Il faut que ça passe trop de commissions, trop donc... Je pense encore à ce qu'ils ont fait à Chicago, c'est de prendre un risque avec quelque chose, quelque chose de vraiment énorme, puis qui a beaucoup de liens.

I: Que ça choque?

P14: Oui, puis au niveau de l'échelle, de l'échelle aussi. C'est pas juste un petit quelque chose devant un bâtiment, mais c'est vraiment une destination. C'est pas juste quelque chose, une décoration devant un immeuble ou bien quand même une destination donc.

I: Avez-vous quelque chose à ajouter?

P14: non

I: Bien merci beaucoup.

CATÉGORISATION DES DONNÉES DU GRAND PUBLIC

| DEFINITION ART PUBLIC |
|--|
| « une œuvre d'art » ; |
| « Il y a quelqu'un qui l'a conçue » ; |
| « Ça n'a pas poussé là comme ça tout seul. Clairement, il y a quelqu'un qui devait trouver que ça allait avoir un impact sur les gens » ; |
| « parce que c'est beau » ; |
| « C'est de l'architecture dans le fond pour agréementer. » ; |
| « Une recherche artistique [...] on voit qu'il y a eu une recherche. Quelqu'un qui a pensé à faire ça là. C'est pas naturel, donc c'est artistique. » |
| « Pour moi à la base l'art c'est quelque chose qui a été crée de toutes pièces. Puis, souvent de nos jours l'art auquel on est habitué est souvent interdisciplinaire. » ; |
| « Il y a tout plein de formes d'art différent... Il pousse plus à réfléchir. Puis, il pousse plus à se demander pourquoi quelqu'un l'a fait. Qu'est-ce qu'il voulait par ça » ; |
| « C'est tellement vaste que c'est presque pas décrivable. Ça dépend. Ça dépend du monde tsé, ça dépend de la culture que tu es aussi. » ; |
| « Ce que l'on va arrêter pour regarder, qui a un intérêt pour l'œil. » ; |
| « ça agrémente le paysage » ; |
| « Moi l'idée que j'avais de l'art public c'est des installations sculpturales. » ; |
| « Un œuvre public pour être vraiment un chef-d'œuvre, doit refléter un tout petit peu la ville. » ; |
| « Ce n'est pas juste un petit quelque chose devant un bâtiment, mais c'est vraiment une destination. Ce n'est pas une décoration devant un immeuble » ; |
| « Eum, c'est une œuvre d'art exposée dans un lieu qui est libre d'accès à n'importe qui. Eum, soit dans un parc, soit dans une rue ou n'importe quel lieu dans le fond qui est accessible à tous et qui n'est pas privé. » ; |
| « C'est le fait qu'il y est quelque chose. C'est quelque chose d'inhabituel pour moi. C'est quelque chose qu'on ne voit pas souvent, qui surprend, qu'on se demande pourquoi c'est là puis, on essaie de décortiquer pourquoi puis, c'est quoi l'intention de l'artiste... » ; |
| « De l'art public c'est genre pour moi de l'art qui est visible pour tout le monde. Il ne faut pas y payer pour le voir. C'est genre partout dans la ville. C'est urbain genre et ça bouge. » ; |

« Je ne sais pas c'est quoi vraiment la définition de l'art public, c'est comme un art accessible à tous. Qu'il est en contexte avec son lieu, son environnement j'imagine. Puis, qui peut être de tous sans j'imagine. »

« Ça divertit mon œil, ça suscite mon intérêt et peut-être même des réflexions. C'est plus diversifié. C'est très large. Ça peut partir de l'immobilier jusqu'aux panneaux animés. »

PRÉFÉRENCE : QUELQUES CITATIONS

PARTICIPANT 2 : (Art temporaire) « C'est de l'art instantané. Oui, ce n'est pas quelque chose qui va rester comme ça (pointe en direction de l'œuvre). Ça va rester. Peut-être dans cent ans, ça va être là encore. Non, non ce n'est pas que ça moins de valeur. C'est simplement qu'on ne peut pas intégrer ça icite, parce ce que ce n'est pas quelque chose qui va rester comme ça. C'est ça que je veux dire, c'est temporaire. Quelque chose de permanent c'est ça qui est important. De l'art public c'est quelque chose qui faut que ce soit permanent. »;

PARTICIPANT 11 : « Les deux. C'est sûr que le permanent c'est bien, parce que ça fait partie de l'environnement. C'est intéressant, mais les interventions lors des événements, les interventions ponctuelles ça aussi c'est intéressant. C'est surprenant souvent et je trouve que ça amène une participation du public aussi, souvent quand les artistes impliquent le public aussi. »;

PARTICIPANT 13 : (associer à l'art permanent) « Moi l'idée que j'avais de l'art public, c'est des installations sculpturales. »;

PARTICIPANT 14 : « Je pense que la présence d'art public dans une ville ça peut être les deux. C'est intéressant d'avoir les deux, parce que quand il n'y a rien qui change, ça peut rester un petit statique, puis avec le temps qui passe, on peut... Avec les efforts un peu temporaires, ça peut donner plus d'avant-gardes. Plus d'occasions pour les artistes de faire chose de jour. Quand même, pour avoir une vraie connexion avec l'art qui dure, il faut avoir des œuvres permanentes. »;

PARTICIPANT 16 : « Moi, je pense que ça peut être les deux dans le sens que dans cet exemple-là... Là, on nous présente un certain visuel, mais un autre moment donné, dépendant dans quel, si on veut aller un peu plus dans une autre direction, on pourrait changer un peu le style. Puis, le message aussi qu'on veut, qu'on veut diffuser dépendant... Puis, ça pourrait être... Là, c'est peut-être temporaire ou peut-être à long terme, mais peut-être qu'un moment donné on pourrait faire, ça pourrait être quelque chose vraiment de très très précis en nombre de jours là. Ça pourrait durer comme deux jours juste pour vraiment puncher quelque chose, puis revenir à... C'est ça, c'est quand même quelque chose de polyvalent là. »;

PARTICIPANT 17 : « Moi je préfère quand c'est permanent. Quand qu'on installe quelque chose, une sculpture, quelque chose. Puis, que je sache que je peux y retourner et que je peux revoir. Quand ça devient temporaire, pour moi, c'est plus axer sur la consommation temporaire. Tu peux consommer l'œuvre d'art pendant un certain temps puis, après c'est terminé. Moi, je trouve que c'est plus dommage. ».

QUESTIONNAIRE – Milieu professionnel

Titre de la recherche : L'art public, ses modes de réalisations actuels et son impact sur le paysage urbain.

Chercheure : Marjolaine Ricard, étudiante à la maîtrise, M.Sc.A, option DESCO,
Faculté de l'aménagement, Université de Montréal

Directeur de recherche : Tatjana Leblanc, Professeure adjointe, École de design industriel, Université de Montréal

Questions à développement pour un entretien semi-dirigé. Elles varieront selon les réponses obtenues du participant.

Comment définiriez-vous l'art public?

Comment percevez-vous l'art public aujourd'hui?

Les nouveaux modes à représenter l'art dans l'espace public, je pense entre autres à l'Écran Mosaïque, peuvent-ils être considérés comme de l'art public?

L'art public et les processus d'intégration:

Comment décririez-vous les processus actuels et particuliers (conditions) d'une commande ou un concours d'art public?

Quelles sont les motivations à intégrer de l'art dans les espaces publics?

Qu'est-ce qui fait que l'intégration de l'art est possible et nécessaire à notre époque?

Selon votre expérience, les pratiques en art public sont-elles de plus en plus absorbées par les politiques et les plans stratégiques en matière de revitalisation d'espaces publics à Montréal?

Plusieurs études démontrent une utilisation de l'art public à des fins davantage cosmétiques qu'artistiques dans le développement de projets publics. Qu'en pensez-vous?

Selon votre expérience, les conditions de tels processus ont-elles changé au cours des dernières années?

Selon votre expérience, existe-t-il une réelle volonté d'un travail de collaboration entre les artistes, architectes et planificateurs de ces projets publics?

Les processus d'intégration d'œuvres paraissent compliqués pour les pratiques artistiques. Qu'en pensez-vous selon votre expérience?

Selon votre expérience, certaines propositions artistiques sont-elles difficiles à promouvoir dans le processus actuel? Y a-t-il des modes d'expression artistique exclus?

Selon votre expérience, quelles sont les contraintes dans ces processus?

Selon votre expérience, les recommandations faites par les spécialistes en arts sont-elles appliquées?

Selon votre expérience, l'expertise des artistes professionnels est-elle reconnue?

S'il y a lieu, quelles seraient les améliorations souhaitables?

PARTICIPANT PROFESSIONNEL:

8 novembre 2012 de 10 :30 à 12 :00

Durée de l'entretien : 1 heure, 11 minutes, 36 secondes

I = interviewer, P = participant

- Extrait-

I : Dans le mandat de la politique du 1%, dans les bilans, on met à l'avant-plan un processus qui inciterait l'artiste à un processus de collaboration avec d'autres acteurs. Existe-t-il réellement une collaboration entre les architectes, les planificateurs de projets, les propriétaires et les artistes?

P: Moi, je vais dire bien honnêtement qu'au moment où l'on reçoit les informations pour les projets, il faut d'abord que les budgets soient confirmés par le Conseil du trésor. Si les budgets sont confirmés par le Conseil du trésor, ça veut donc dire que les plans et devis préliminaires ont été acceptés. Qu'on est même rendu à l'étape encore plus poussée, plans et devis définitifs, que les professionnels sont engagés et les entrepreneurs aussi. Donc, on arrive assez tardivement dans le processus. Ce qui fait que l'intégration ne se fait pas au niveau de l'équipe. C'est-à-dire qu'elle se fait l'intégration avec un bâtiment qui est encore sur plans, peut-être même qu'il est construit. L'intégration elle n'est pas, elle n'est pas un concept. Bien, elle est conceptuelle, oui d'une certaine façon. quand l'artiste réfléchit. Mais, il n'y a pas cette complicité, je dirais quotidienne avec les architectes, non. On essaie, mais c'est très difficile. Moi, il y a un moment où j'ai vécu une expérience, on était encore aux plans et devis préliminaires, on a retenu trois artistes, c'était des propositions de projets, mais qui n'étaient absolument pas finalisées. Un artiste a été retenu pour travailler, justement pour peaufiner son concept et le faire avec la complicité de l'architecte, mais le projet c'est pas fait, parce qu'on était au moment de plans et devis préliminaires et l'évaluation des coûts était supérieure à l'engagement financier que pouvait faire le propriétaire. Donc, le projet ne s'est pas fait. Moi présentement, je travaille sur un projet qui va être annoncé prochainement, oui l'artiste va travailler un moment donné en complicité avec l'architecte, mais toutes les données sont là. C'est-à-dire qu'on va essayer de faire en

sorte que l'artiste à partir de son concept et de la proposition architecturale, des plans de l'architecte, ils y vont même travailler ensemble au bureau de l'architecte. Mais, on arrive à un moment où c'est quand même, sommes toute là...

I: Complicqué?

P: Bien, c'est avancé, parce que c'est très avancé et c'est très très difficile. Moi, j'ai été témoin d'un projet, ce n'est pas nous qui le faisons là, c'est un autre organisme, dans un autre contexte où il y a eu architecte du paysage, artiste... Et le résultat, pour moi en tout cas, n'a pas été concluant. C'est que la présence de l'artiste a été complètement, ce n'est plus là, il n'y a aucune signature de l'artiste. Il y a une signature de l'architecte du paysage, mais l'artiste a été complètement bouffé là-dedans.

I: Est-ce que ce serait quelque chose à développer? Est-ce que ce serait quelque chose de souhaitable quand on parle d'intégration?

P: Oui, moi je pense que oui. Ça peut, ça pourrait se faire, mais... oui, ça peut se faire. Puis, je pense que ça peut se faire quand tu es propriétaire, que tu as tout, que tu es en possession des règles du jeu. Mais, nous...

I: Vous êtes médiateur.

P: C'est ça, on est des médiateurs, puis le processus administratif fait qu'on arrive tardivement.

I: Et le fait d'arriver tardivement pour un projet d'intégration, est-ce que ça serait une des causes qu'on a l'impression que certains projets ont une perception plus cosmétique qu'une intégration artistique?

P: Moi, je ne dirais pas cosmétique. Ce qualificatif je ne l'aime pas (rires). Non, je vais te dire qu'on est peut-être plus dans un processus qui s'éloigne un peu de l'intégration. On est plus dans un phénomène que très souvent on va qualifier d'insertion. C'est-à-dire qu'on vient greffer à un lieu, à un espace, une œuvre d'art sans que peut-être qu'il y ait eu cette complicité, cette sensibilité-là. Mais, il y a aussi plusieurs raisons des fois qui

font que l'intégration ne se fait pas parfaitement. Il peut y avoir la volonté du propriétaire. Ça, c'est une chose que nous, dans le contexte du ministère on arrive plus tardivement. Il y a l'architecte aussi qui n'a pas toujours l'ouverture, qui ne voudra pas nécessairement intégrer ou laisser à l'artiste de la visibilité. Et il y a le nouveau phénomène des architectes du paysage aussi qui, à mon avis, sont beaucoup moins généreux que leurs collègues architectes, parce que leurs collègues architectes ça fait cinquante ans, soixante ans qu'on les oblige à avoir une certaine collaboration. Les architectes du paysage...

I: C'est récent?

P: C'est récent et, moi, les expériences que j'ai sont déplacées. Plus facile, je pense, de faire percer un mur que de déplacer un arbre.

I: Donc, quand on arrive avec une proposition artistique plus audacieuse, c'est plus difficile à défendre?

P: C'est plus difficile à défendre. Puis, je vais rester dans l'anonymat, mais moi j'ai vu des organismes qu'on pourrait qualifier de hot, hot, hot là, mais ils ne voulaient pas avoir par exemple des œuvres qui demandaient un entretien. Non, il ne fallait surtout pas. Mais, c'est des organismes, des institutions qui au niveau de leurs relations publiques se déclarent très, très ouvert, mais c'ont été des organisme qui se sont montrés, somme toute, avec d'énormément de réserve par rapport à intégrer des œuvres d'art. Ouais...

CLASSIFICATION DES DONNÉES D'ENTRETIENS PROFESSIONNELS

| DÉFINITION ART PUBLIC | FONCTION |
|--|---|
| <p>MCCCF :</p> <p>Ce que l'on voit dans les espaces publics; Davantage des œuvres sur la place publique; « Ce n'est pas uniquement le caractère spectaculaire... »; « Ça peut être les collections publiques, les collections privées, parce qu'il y a des œuvres ».</p> <p>ARTISTE :</p> <p>« C'est avant tout de l'art visuel, principalement de la sculpture intégrée à l'architecture de manière permanente »; « C'est l'intégration permanente d'art visuel à l'architecture »; « La politique d'intégration associe l'art public à la pratique artistique professionnelle d'artistes en art visuel »; « C'est plus difficile de définir l'art, parce que l'on regroupe plusieurs pratiques sous une même appellation comme étant de l'art public »; « On mêle l'art public avec toutes les formes de présentations « artistiques » dans l'espace public ».</p> <p>Bdf :</p> <p>« Disons que ça dépend de la définition de l'art public ».</p> <p>BAP (Distinction entre œuvre temporaire et éphémère) :</p> <p>« Une œuvre temporaire est itinérante (en circulation), mais elle pérenne »; « Une œuvre éphémère, le matériau utilisé peut être pérenne, mais l'œuvre est conçu pour une occupation espace/lieu de moins d'un an ».</p> | <p>MCCCF :</p> <p>« On essaie aussi d'apporter des questionnements. De faire en sorte que peut-être les citoyens soient des êtres un peu plus complets. En tout cas, je pense que l'art, surtout l'art public participe à ça. »; « Ça vient transformer un peu leur rapport à la culture »; « Ça donne aux artistes de la visibilité, donne également des moyens, puis vient enrichir la vie culturelle. »; « Je pense qu'on assiste surtout dans notre société à une forme de mécénat public. Il y a un mécénat aussi d'entreprise et les artistes participent à la vie citoyenne. C'est une façon aussi de faire qu'on est pas uniquement dans des effets décoratifs. »; « C'est-à-dire que la culture s'imisce, en tout cas certains éléments, un peu plus près du citoyen et pas réservé exclusivement à une élite. Je pense que l'art public participe de cette mouvance-là. ».</p> <p>ARTISTE :</p> <p>« C'est un moyen pour que les gens s'intéressent à l'art »; « C'est un moyen intéressant de rejoindre un public »; « C'est un moyen d'être en contact avec l'art et les modes représentations ».</p> |

| VISIBILITE | ACCESSIBILITE |
|--|--|
| <p>MCCCF :</p> <p>« Il y en a un tout petit peu partout, sauf qu'on ne les voit pas. Puis, est-ce que c'est nécessaire qu'on les voit? Qu'il y ait les réflecteurs complètement sur ces oeuvres-là? Moi, je pense que plus ou moins. Plus ou moins, oui, parce qu'on n'est pas dans le spectacle. C'est ça. »</p> <p>« Bien, ce que ça représente... D'abord, si on y va statistiquement, c'est peu d'espace comme tel. Il y a peu de place qui est accordée à ces oeuvres-là, si on parle des grands espaces publics »;</p> <p>« Il y a encore peut-être pas assez de visibilité ou des espaces significatifs qui sont données aux artistes. »</p> | <p>MCCCF :</p> <p>« Moi, je pense que c'est nécessaire qu'il y en ait partout dans les espaces publics. »</p> |
| <p>ARTISTE :</p> <p>« C'est quand même difficile de faire connaître l'art public »;</p> <p>« L'art se fonde avec tout ce qui nous est présenté »;</p> <p>« On mélange souvent l'intégration à divers éléments décoratifs environnant l'intégration, ce qui complique la perception de l'œuvre »;</p> <p>« Il y a un manque de médialisation de l'art public, ce qui explique peut-être le manque d'intérêt ou de reconnaissance envers la pratique »;</p> <p>« À Montréal, on est loin d'investir autant dans la présentation d'art public » (compare à ce qui s'est fait à Chicago).</p> | |
| <p>SENSIBILITE</p> <p>MCCCF :</p> <p>« Je suis certaine que le commun des mortels ne le voit pas tout ça. »;</p> <p>« Je pense qu'on est de plus en plus sensible à la place, en tout cas des citoyens, dans la vie publique »;</p> <p>« Je pense qu'on est de plus en plus conscient que l'art n'est pas réservé exclusivement à la propriété individuelle »;</p> <p>« Ça peut forcer l'arrêt. Puis, je trouve ça extraordinaire qu'il y ait des oeuvres qui viennent nous arrêter dans le flux de rapidité dans lequel on est. Et, je pense que les oeuvres font ça. Et, c'est pour ça aussi que très souvent elles peuvent déranger. »;</p> | |

1. IDENTITÉ

Note : Ces informations ont un caractère obligatoire puisqu'elles sont nécessaires à la constitution et à la gestion du dossier.

| | | | | | |
|---|----------------|--|------------------------------|---|--|
| Nom de famille | | Prénom | | M. <input type="checkbox"/> | M ^{me} <input type="checkbox"/> |
| Avez-vous la citoyenneté canadienne? | | Oui <input type="checkbox"/> | Non <input type="checkbox"/> | ou le statut de résident permanent? Oui <input type="checkbox"/> Non <input type="checkbox"/> | |
| Est-ce que votre résidence principale était au Québec au cours des douze derniers mois? Oui <input type="checkbox"/> Non <input type="checkbox"/> | | | | | |
| Précisez s'il y a lieu : | | | | | |
| Indiquez si l'adresse est celle de votre domicile ou de votre atelier | | <input type="checkbox"/> Domicile <input type="checkbox"/> Atelier | | | |
| Adresse | | | | | |
| Appartement | | Municipalité | | Province | |
| Code postal | | | | | |
| Téléphone | Domicile () - | | Atelier () - | | Fax (numéro de poste, s'il y a lieu) |
| Télécopieur | () - | | () - | | |
| Courriel | | | | | |
| Nom de votre entreprise (à des fins contractuelles, s'il y a lieu) | | | | | |

2. FORMATION

Indiquez le dernier diplôme en arts visuels ou en métiers d'art que vous avez obtenu.

| Diplôme | Année d'obtention | Discipline | Nom de l'établissement | Ville |
|---|-------------------|------------|------------------------|-------|
| Diplôme universitaire de 2 ^e ou de 3 ^e cycle | | | | |
| Diplôme universitaire de 1 ^{er} cycle | | | | |
| Diplôme d'études collégiales (ou équivalent) | | | | |
| Diplôme ou certificat d'une école d'art privée | | | | |
| Formation autodidacte <input type="checkbox"/> Oui <input type="checkbox"/> Non | | | | |
| Avez-vous suivi des stages d'apprentissage auprès d'artistes reconnus ou avez-vous été accueilli dans une résidence d'artistes? Oui <input type="checkbox"/> Non <input type="checkbox"/> | | | | |
| Si oui, indiquez le nom des artistes avec qui vous avez effectué des stages, l'endroit, leur durée et l'année. | | | | |
| Nom de l'artiste ou de l'organisme | | Endroit | Durée (en mois) | Année |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

3. BOURSES, PRIX ET MENTIONS

Au cours de votre carrière, avez-vous obtenu des bourses? Si vous avez reçu un nombre important de bourses, indiquez les cinq dernières.

| Nom de la bourse | Organisme | Année |
|------------------|-----------|-------|
| 1. | | |
| 2. | | |
| 3. | | |
| 4. | | |
| 5. | | |

Au cours de votre carrière, avez-vous obtenu des prix ou des mentions? Si vous avez reçu un nombre important de prix ou de mentions, indiquez les trois plus pertinents. Sinon, une nomination à un jury ou à un comité de pairs peut être listée.

| Nom du prix ou de la mention | Organisme | Année |
|------------------------------|-----------|-------|
| 1. | | |
| 2. | | |
| 3. | | |

| | |
|----------------|--------|
| Nom de famille | Prénom |
|----------------|--------|

4. ACTIVITÉS PROFESSIONNELLES RÉALISÉES AU COURS DES HUIT DERNIÈRES ANNÉES

Énumérez les EXPOSITIONS SOLOS que vous avez réalisées. Au moins une exposition doit avoir eu lieu dans un lieu reconnu.

| Nom du lieu d'exposition | Ville | Année |
|--------------------------|-------|-------|
| 1. | | |
| 2. | | |
| 3. | | |
| 4. | | |
| 5. | | |

Énumérez les EXPOSITIONS COLLECTIVES auxquelles vous avez participé. Au moins deux expositions doivent avoir eu lieu dans des lieux reconnus.

| Nom du lieu d'exposition | Ville | Année |
|--------------------------|-------|-------|
| 1. | | |
| 2. | | |
| 3. | | |
| 4. | | |
| 5. | | |
| 6. | | |

Énumérez les ÉVÉNEMENTS auxquels vous avez participé (symposiums, biennales, salons des métiers d'art).

| Nom de l'événement | Ville | Année |
|--------------------|-------|-------|
| 1. | | |
| 2. | | |
| 3. | | |

Certaines de vos œuvres figurent-elles dans des collections publiques ou dans des collections d'entreprises? Si oui, indiquez lesquelles.

| Nom de l'organisme ou de l'entreprise propriétaire d'une de vos œuvres | Année d'acquisition |
|--|---------------------|
| 1. | |
| 2. | |
| 3. | |

5. ACTIVITÉS DANS LE DOMAINE DE L'ART PUBLIC AU COURS DES HUIT DERNIÈRES ANNÉES

Avez-vous déjà réalisé des œuvres de grande dimension à caractère public autres que celles réalisées dans le cadre de la Politique?

| Nom du lieu ou de l'édifice public | Nature de l'œuvre | Ville | Année |
|------------------------------------|-------------------|-------|-------|
| 1. | | | |
| 2. | | | |
| 3. | | | |
| 4. | | | |
| 5. | | | |
| 6. | | | |

Avez-vous déjà participé à des études préparatoires ou à la réalisation d'œuvres à caractère public (maquettes, dessins ou autres) pour un projet d'œuvre à caractère public? Si oui, précisez lesquelles.

| Nom du lieu ou de l'édifice public | Type d'intervention | Ville | Si vous étiez assistant, indiquez le nom de l'artiste avec qui vous avez travaillé. | Année |
|------------------------------------|---------------------|-------|---|-------|
| 1. | | | | |
| 2. | | | | |
| 3. | | | | |
| 4. | | | | |
| 5. | | | | |

| | |
|----------------|--------|
| Nom de famille | Prénom |
|----------------|--------|

6. GROUPES ET DISCIPLINES

Avant de remplir cette section, lisez attentivement les explications figurant dans le *Guide d'instructions – Fichier des artistes – Inscription et mise à jour*.

Indiquez le groupe auquel votre pratique artistique correspond le mieux. Pour vous inscrire à un 2^e groupe, vous devez remplir un autre formulaire et fournir dix autres images numériques.

Cochez la case correspondant à la ou aux disciplines auxquelles vous désirez vous inscrire. Vous devez fournir au minimum trois images numériques par discipline.

| | | | | | | |
|--|------------------------------------|--|--|---|--|---|
| <input type="checkbox"/> Groupe 2D | <input type="checkbox"/> Peinture | <input type="checkbox"/> Photographie / Holographie / Photographie numérique | <input type="checkbox"/> Œuvre sur papier | <input type="checkbox"/> Verre et vitrail | <input type="checkbox"/> Métiers d'art | <input type="checkbox"/> Nouvelles technologies |
| <input type="checkbox"/> Groupe relief | <input type="checkbox"/> Peinture | <input type="checkbox"/> Sculpture | <input type="checkbox"/> Photographie / Holographie / Photographie numérique | <input type="checkbox"/> Verre et vitrail | <input type="checkbox"/> Métiers d'art | <input type="checkbox"/> Nouvelles technologies |
| <input type="checkbox"/> Groupe 3D | <input type="checkbox"/> Sculpture | <input type="checkbox"/> Installation | <input type="checkbox"/> Métiers d'art | <input type="checkbox"/> Nouvelles technologies | | |

7. LISTE DESCRIPTIVE DES IMAGES NUMÉRIQUES SUR CÉDÉROM ET JOINTES AU FORMULAIRE

Avant de remplir cette partie, lisez attentivement les sections « Présentation du dossier visuel » et « Conseil pratique » du *Guide d'instructions*.

Lors de la mise à jour du dossier, faites une nouvelle liste descriptive des images numériques en les classant par ordre chronologique croissant.

| N° | Année | Titre de l'œuvre | Description des matériaux | Budget alloué dans le cas d'une œuvre d'intégration | Dimensions en cm : | | | Nom de l'établissement et de la localité dans le cas d'une œuvre d'intégration |
|-----|-------|------------------|---------------------------|---|--------------------|-------------|----------------|--|
| | | | | | hauteur (H) | largeur (L) | profondeur (P) | |
| 1. | | | | | H : | | | |
| | | | | | L : | | | |
| | | | | | P : | | | |
| 2. | | | | | H : | | | |
| | | | | | L : | | | |
| | | | | | P : | | | |
| 3. | | | | | H : | | | |
| | | | | | L : | | | |
| | | | | | P : | | | |
| 4. | | | | | H : | | | |
| | | | | | L : | | | |
| | | | | | P : | | | |
| 5. | | | | | H : | | | |
| | | | | | L : | | | |
| | | | | | P : | | | |
| 6. | | | | | H : | | | |
| | | | | | L : | | | |
| | | | | | P : | | | |
| 7. | | | | | H : | | | |
| | | | | | L : | | | |
| | | | | | P : | | | |
| 8. | | | | | H : | | | |
| | | | | | L : | | | |
| | | | | | P : | | | |
| 9. | | | | | H : | | | |
| | | | | | L : | | | |
| | | | | | P : | | | |
| 10. | | | | | H : | | | |
| | | | | | L : | | | |
| | | | | | P : | | | |

| | |
|----------------|--------|
| Nom de famille | Prénom |
|----------------|--------|

8 DÉMARCHE ARTISTIQUE

Décrivez brièvement pourquoi vous portez intérêt à l'art public ou à l'intégration des arts à l'architecture (maximum de dix lignes).

9. RENSEIGNEMENTS D'ORDRE STATISTIQUE

Note : Ces informations, bien qu'elles soient utiles à des fins statistiques, ne sont pas obligatoires pour la constitution et la gestion du dossier. Le refus d'y répondre n'entraînera donc aucune conséquence.

| | | | | |
|-------------------|-----------------------------------|----------------------------------|--------------------|--------------------|
| Langue maternelle | <input type="checkbox"/> Français | <input type="checkbox"/> Anglais | Autre (précisez) : | Année de naissance |
|-------------------|-----------------------------------|----------------------------------|--------------------|--------------------|

10. ENGAGEMENT ET SIGNATURE DE L'ARTISTE

Renseignements personnels : Conformément à la Loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels (L.R.Q., c. A-2.1), les renseignements personnels recueillis dans le présent formulaire sont traités de façon confidentielle et utilisés aux seules fins de la gestion de la Politique de l'intégration des arts à l'architecture. Le Ministère de la Culture et des Communications peut aussi, éventuellement, s'en servir à des fins de statistiques, de recherche ou d'évaluation et un recours aux techniques de sondage est alors possible.

Ces renseignements ne sont accessibles qu'aux seules personnes autorisées à les recevoir (membres du personnel ou mandataires du Ministère). Celles-ci n'ont accès qu'aux seuls renseignements nécessaires à l'exercice de leurs fonctions. Aucun renseignement personnel n'est communiqué à aucune autre partie sans avoir obtenu au préalable votre consentement ou à moins que la loi ne l'autorise. Par ailleurs, la Loi sur l'accès vous donne le droit de consulter votre dossier personnel et de demander qu'il soit rectifié, notamment s'il est inexact ou incomplet, en vous adressant au Secrétariat de l'intégration des arts à l'architecture ou, au besoin, au responsable de la protection des renseignements personnels du Ministère.

Consentement à la communication : Je consens à ce que le Ministère communique seulement les renseignements suivants, soit mes nom, adresse et numéro de téléphone, et ce, uniquement à des organismes du milieu des arts, tels les musées, les galeries d'art et les regroupements professionnels qui les sollicitent à des fins professionnelles et non commerciales. (Notez que l'absence d'une marque indiquant clairement votre choix sera interprétée comme un refus de consentement à ce type de communication.)

| Cochez votre choix | |
|--------------------------|--------------------------|
| Oui | Non |
| <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |

Je certifie, en toute bonne foi, que les renseignements fournis dans le présent formulaire sont exacts et que je n'ai omis aucun fait essentiel. J'accepte les règles et les modalités d'inscription figurant dans ce formulaire et je déclare satisfaire aux conditions d'admissibilité. Je comprends qu'une fausse déclaration entraînera le retrait de mon dossier du fichier des artistes pour une période de trois ans.

| | | | |
|-----------|---------------|---------------|----------------|
| SIGNATURE | _____ Jour | _____ Mois | _____ Année |
|-----------|---------------|---------------|----------------|

Réservé à l'administration

| | | | |
|---------|-----|-----------|--|
| Reçu le | - - | Signature | |
| Reçu le | - - | Signature | |

Ministère de la Culture et des Communications
 Direction des immobilisations et de l'intégration des arts à l'architecture
 225, Grande Allée Est, bloc C, rez-de-chaussée, Québec (Québec) G1R 5G5

Liste des oeuvres réalisées dans
le cadre de la Politique d'intégration des arts
Région 06 - Montréal
1981-2011

Direction des immobilisations
et de l'intégration des arts (DIA)

| Numéro | Année | Subv. | Région | Municipalité | Site-difficile | Succursale | Créateur | Sous-catégorie | Int. |
|-----------|-------|---------|--------|-------------------------|---|------------|------------------------|-------------------|------|
| IA-06-309 | 2001 | CHQ | 06 | Montréal | Centre d'hébergement Saint-Laurent/Les Cèdres | | Neumark, Devora | photographie | OUI |
| IA-06-310 | 2000 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital Saint-Luc du CHUM | | Pellegrinuzzi, Roberto | indéfinie | OUI |
| IA-06-311 | 2000 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire Sincclair-Land | | Blah, Dominique | photographie | OUI |
| IA-06-312 | 2001 | SIQ | 06 | Montréal | Palais des congrès | | Lemieux, Michel | aménagement | OUI |
| IA-06-313 | 2001 | SIQ | 06 | Montréal | Palais des congrès | | Pilon, Victor | aménagement | OUI |
| IA-06-314 | 2000 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire Adélaïde-Desrosiers | | Cantin, Jean-François | aménagement | OUI |
| IA-06-315 | 2002 | CHQ | 06 | Montréal | CLSC de Hochelaga-Maisonneuve | | Covil, Linda | indéfinie | NON |
| IA-06-316 | 2001 | MSSS | 06 | Montréal | L'Hôpital de réadaptation Lindsay | | Duval, Lucie | installation | NON |
| IA-06-317 | 2001 | MEQ | 06 | Sainte-Anne-de-Bellevue | École primaire du Bout-de-l'Isle | | Fairley, Denis | photographie | OUI |
| IA-06-318 | 2000 | CHQ | 06 | Montréal | Centre de réadaptation Gabrielle-Major | | Gilat, Stéphanie | aménagement | OUI |
| IA-06-319 | 2006 | SIQ | 06 | Montréal | CLSC de Pierrefonds | | LeBlanc, Sylvie | photographie | OUI |
| IA-06-320 | 2000 | subvent | 06 | Montréal | Palais des congrès | | Lemarch, Yvonne | sculpture | OUI |
| IA-06-321 | 2001 | MCC | 06 | Montréal | Fondation Jean-Pierre-Perrault | | Lerivée, Francine | installation | NON |
| IA-06-322 | 2002 | MSSS | 06 | Montréal | Centre d'histoire de Montréal (CHM) | | Lecterc, Pierre E. | installation | NON |
| IA-06-323 | 2002 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire René-Pelletier | | Pérament, Alain | photographie | OUI |
| IA-06-324 | 2002 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire Sainte-Marguerite-Bourgeoys | | Vachon, Suzan | aménagement | OUI |
| IA-06-325 | 2003 | SIQ | 06 | Montréal | Centre de services judiciaires Guin | | Binet, Ivan | photographie | OUI |
| IA-06-326 | 2002 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire René-Guimette | | Charest, Ghislaine | photographie | OUI |
| IA-06-327 | 2002 | CHQ | 06 | Montréal | CHSLD Vigi-Reine Elzabeth | | Coulter, Sylvie | aménagement | NON |
| IA-06-328 | 2002 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire Lambert-Coussé | | Gothelm, Vivian | sculpture | NON |
| IA-06-329 | 2002 | MCC | 06 | Montréal | Espace Libre | | Lecterc, Pierre E. | sculpture | OUI |
| IA-06-330 | 2002 | MSSS | 06 | Pointe-Clare | Hôpital général du Lakeshore | | Morosot, Joëlle | sculpture | NON |
| IA-06-331 | 1989 | SIQ | 06 | Montréal | Centre de services judiciaires Guin | | Pelletier, Guy | peinture | OUI |
| IA-06-332 | 2003 | MSSS | 06 | Pointe-Clare | Hôpital général du Lakeshore | | Possant, Gilbert | sculpture | OUI |
| IA-06-333 | 2001 | SIQ | 06 | Montréal | Centre de services judiciaires Guin | | Rajotte, Normand | photographie | OUI |
| IA-06-334 | 2002 | MSSS | 06 | Pointe-Clare | Hôpital général du Lakeshore | | Saulnier, Michel | sculpture | NON |
| IA-06-335 | 2002 | MAMM | 06 | Montréal | Palais de justice | | Todd, Barbara | techniques mixtes | OUI |
| IA-06-336 | 2003 | SIQ | 06 | Montréal | Société pour la promotion des arts gigantesques | | Vachon, Suzan | aménagement | OUI |
| IA-06-337 | 2002 | MAMM | 06 | Montréal | École primaire Margaret Manson Elementary | | Aquino, Eduardo | installation | NON |
| IA-06-338 | 2003 | MEQ | 06 | KHland | École primaire Saint-Rémi | | Britte, Marie-Francois | sculpture | NON |
| IA-06-339 | 2003 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire du Petit-Chatseau | | Darcel, Loy | photographie | OUI |
| IA-06-340 | 2002 | MEQ | 06 | Montréal | Centre de formation professionnelle Saint-Exupéry | | Desjardins, Christiane | sculpture | OUI |
| IA-06-341 | 2003 | MCC | 06 | Montréal | École nationale de cirque | | Duchessau, Mario | sculpture | NON |
| IA-06-342 | 2003 | MCC | 06 | Montréal | École primaire Jules-Verne | | Forgel, Normand | techniques mixtes | OUI |
| IA-06-343 | 2003 | MEQ | 06 | Montréal | Caisse de dépôt et placement du Québec | | Fournier, Pierre | sculpture | NON |
| IA-06-344 | 2002 | PPV | 06 | Montréal | Centre des collections muséales de Montréal | | Fournier, Pierre | sculpture | NON |
| IA-06-345 | 2001 | MCC | 06 | Montréal | Le Centre commémoratif de l'Holocauste à Montréal | | Kiropi, Christian | installation | OUI |
| IA-06-346 | 2003 | MCC | 06 | Montréal | Musée des métiers et artisans du Québec | | Lecterc, Pierre E. | sculpture | NON |
| IA-06-347 | 2000 | subvent | 06 | Montréal | Théâtre Sans Fil | | Lemieux, Liette | aménagement | OUI |
| IA-06-348 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | Université Concordia | | Neumark, Devora | installation | OUI |
| IA-06-349 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire Children's World | | Pelletier, Guy | sculpture | NON |
| IA-06-350 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | Université Concordia | | Beier, Nicolas | aménagement | NON |
| | | | | | | | Beaufeu, Claire | peinture | OUI |

Liste des oeuvres réalisées dans
le cadre de la Politique d'intégration des arts
Région 06 - Montréal
1981-2011

Direction des immobilisations
et de l'intégration des arts (DIA)

| Numéro | Année | Subv. | Région | Municipalité | Site-bâtiment | Succursale | Créateur | Sous-catégorie | Int. |
|-----------|-------|-------|--------|--------------|--|---|-----------------------------|-------------------|------|
| IA-06-351 | 2010 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire Perce-Neige | | Beauroux, Clère | aménagement | OUI |
| IA-06-352 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | Collège Marie-Victorin | Département de musique | Beresowsky, Liliana | sculpture | NON |
| IA-06-353 | 2006 | MCC | 06 | Montréal | Bibliothèque et archives nationales du Québec | | Blain, Dominique | installation | OUI |
| IA-06-354 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | École de technologie supérieure | | Boucher, Yves | sculpture | OUI |
| IA-06-355 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | Université McGill | | Brière, Marie-Françoise | sculpture | NON |
| IA-06-356 | 2004 | SIQ | 06 | Montréal | Cour d'appel du Québec | | Clauder, Sylvie | sculpture | OUI |
| IA-06-357 | 2006 | MSSS | 06 | Montréal | CHU Sainte-Justine | | Corbeil, Daniel | aménagement | OUI |
| IA-06-358 | 2004 | MCC | 06 | Montréal | Collège Jean-de-Brebeuf | | Derouin, René | astampage | OUI |
| IA-06-359 | 2003 | MCC | 06 | Montréal | Métropolis | | Duchessneau, Mario | sculpture | OUI |
| IA-06-360 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire Gentral-Vanier | | Fortier, Michel | sculpture | NON |
| IA-06-361 | 2004 | MCC | 06 | Montréal | Bibliothèque et archives nationales du Québec | | Gauthreau, Roger | aménagement | NON |
| IA-06-362 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | École de technologie supérieure | | Gauthreau, Roger | sculpture | NON |
| IA-06-363 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire de l'Île-des-Sœurs | | Gougeon, Diana | sculpture | NON |
| IA-06-364 | 2004 | SIQ | 06 | Montréal | Institut de tourisme et d'hôtellerie du Québec | | Januszkiewicz, Jacek | sculpture | NON |
| IA-06-365 | 2004 | MCC | 06 | Montréal | La Maison Théâtre | | Leclerc, Francine | sculpture | OUI |
| IA-06-366 | 2006 | MTQ | 06 | Montréal | Terminus Côte-Vertu | | Lemortagne, Eric | photographie | OUI |
| IA-06-367 | 2003 | MEQ | 06 | Montréal | École secondaire Saint-Exupéry | | Leroux, Francine | installation | OUI |
| IA-06-368 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | Université McGill | Pavillon des Sciences de l'Information | Leclerc, Pierre E. | sculpture | NON |
| IA-06-369 | 2004 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital Maisonneuve-Rosemont | Centre Ambulatoire | Lemieux, Lisette | installation | OUI |
| IA-06-370 | 2006 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital Notre-Dame du CHUM | | Mathieu, Elisabeth | techniques mixtes | OUI |
| IA-06-371 | 2004 | CHQ | 06 | Montréal | Hôpital Saint-Georges | | Whalceau, Gilles | sculpture | OUI |
| IA-06-372 | 2006 | MCC | 06 | Montréal | Bibliothèque et archives nationales du Québec | | Morin, Jean-Pierre | sculpture | NON |
| IA-06-373 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | Centre de Formation Professionnelle de Lachine | | Morosi, Joëlle | sculpture | NON |
| IA-06-374 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | École des métiers du meuble de Montréal | Pavillon Dabé-Vau | Morosi, Joëlle | sculpture | NON |
| IA-06-375 | 2006 | MCC | 06 | Montréal | Bibliothèque et archives nationales du Québec | | Viger, Louise | sculpture | OUI |
| IA-06-376 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | Université de Montréal | Pavillon J.-Armand-Bombardier | Gendreau, Yves | sculpture | NON |
| IA-06-377 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | École Lanaudière | | Gothelm, Vivien | dessin | OUI |
| IA-06-378 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire Pierre-Henry | | Gothelm, Vivien | sculpture | OUI |
| IA-06-379 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire Saint-Isaac-Joques | | Gothelm, Vivien | sculpture | OUI |
| IA-06-380 | 2004 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital de Verdun | | Kloppin, Christian | sculpture | OUI |
| IA-06-381 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire Lucile-Teasdale | | Landy, Marie-Chrystine | installation | OUI |
| IA-06-382 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire Simone-Monot | | Lapointe, Michèle | sculpture | NON |
| IA-06-383 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire Saint-Grégoire-le-Grand | | Morosi, Joëlle | sculpture | NON |
| IA-06-384 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | École Polytechnique de Montréal | Pavillon Pierre Lesonde et Claudette Mackay | Pellegrinuzzi, Roberto | techniques mixtes | OUI |
| IA-06-385 | 2004 | MCC | 06 | Montréal | Fondère Daring | Lesonde | Sherrif, Maria José | sculpture | NON |
| IA-06-386 | 2004 | MCC | 06 | Montréal | École Nationale de l'Humour | | Vincent, François | peinture | OUI |
| IA-06-387 | 2006 | MCC | 06 | Montréal | TCHU la Cité des arts du cirque | | Beauchemin, Micheline | sculpture | OUI |
| IA-06-388 | 2006 | MCC | 06 | Montréal | UBU compagnie de création | | Branco, Joseph | sculpture | OUI |
| IA-06-389 | 2006 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital Santa Cabrini | | Covi, Linda | aménagement | NON |
| IA-06-390 | 2006 | MSSS | 06 | Montréal | Centre d'hébergement Saint-Joseph-de-la-Providence | | Elemberg Goulet, Rose-Marie | installation | OUI |
| IA-06-391 | 2007 | MEQ | 06 | Montréal | Université de Montréal | Pavillon Jean-Coutu | Gagnon, Yechiel | sculpture | OUI |
| IA-06-392 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | École des hautes études commerciales | Edifice Louis-Colin | Gulbasak, Michel | peinture | OUI |
| IA-06-393 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire Montclair | | Johnson, Harlan | sculpture | NON |
| IA-06-394 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | École primaire Sainte-Gertrude | | Landy, Marie-Chrystine | sculpture | NON |

Liste des oeuvres réalisées dans
le cadre de la Politique d'intégration des arts
Région 06 - Montréal
1961-2011

Direction des immobilisations
et de l'intégration des arts (DIA)

| Numéro | Année | Subv. | Région | Municipalité | Site-bâtiment | Succursale | Créateur | Sous-catégorie | Int. |
|-----------|-------|---------|--------|----------------|--|--|-----------------------------|---------------------|------|
| IA-06-395 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | Université du Montréal | Pavillon Jean-Coutu | Lentier, Jean | sculpture | NON |
| IA-06-396 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | Université McGill | Pavillon Bellini | Béliveau, Stéphanie | peinture | NON |
| IA-06-397 | 2006 | MCC | 06 | Montréal | Musée McCord | | Peisermant, Alain | photographie | OUI |
| IA-06-398 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | Université du Québec à Montréal | Pavillon des Sciences biologiques - Complexe des sciences Pierre-Danvers | Peisermant, Alain | photographie | OUI |
| IA-06-399 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | Université du Québec à Montréal | Pavillon institutionnel Toluq | Pellegruzzi, Roberto | sculpture | OUI |
| IA-06-400 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | Ecole primaire Sainte-Luce | | Plamondon, Mireille | sculpture | NON |
| IA-06-401 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | Université du Montréal | Pavillon Marcelle-Coutu | Thibault, Annie | sculpture | OUI |
| IA-06-402 | 2006 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital du Sacre-Coeur de Montréal | | Todd, Barbara | aménagement | OUI |
| IA-06-403 | 2007 | AMT | 06 | Montréal | Métro de Montréal | | Morqenthaier, Axel | sculpture | OUI |
| IA-06-404 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | Université McGill | Complexe des sciences de la vie (Pavillon de recherche sur le cancer) | Boyer, Luc | sculpture | NON |
| IA-06-405 | 2007 | MELS | 06 | Montréal | Dunrea Gardens School | | Fournier, Pierre | sculpture | OUI |
| IA-06-406 | 2007 | MELS | 06 | Westmount | Collège Dawson | | Mathieu, Marie-Christiane | installation | OUI |
| IA-06-407 | 2007 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital Sainte-Justine (CHU) | | Mathieu, Marie-Christiane | installation | OUI |
| IA-06-408 | 2007 | MELS | 06 | Montréal | Ecole de technologie supérieure | | Poisson, Gilbert | aménagement | OUI |
| IA-06-409 | 2006 | MSSS | 06 | Montréal | Institut de cardiologie de Montréal | | Sasaki, Akiko | sculpture | OUI |
| IA-06-410 | 2007 | MCC | 06 | Montréal | Compagnie Marie Chouinard | | Tremblay, Eve K. | photographie | OUI |
| IA-06-411 | 2006 | MELS | 06 | Montréal | Centre de formation professionnelle Léonard-De Vinci | | Leclerc, Pierre E. | aménagement | OUI |
| IA-06-412 | 2007 | MELS | 06 | Montréal | Collège Maisonneuve | | Fortin, Jérôme | foretpapier-mallère | OUI |
| IA-06-413 | 2006 | MELS | 06 | Montréal | Ecole de technologie supérieure | | Saucier, Robert | sculpture | OUI |
| IA-06-414 | 2009 | MELS | 06 | Montréal | Ecole hôtelière Celine-Lavelle | | Goulet, Michel | sculpture | NON |
| IA-06-415 | 2007 | MELS | 06 | Montréal | Centre d'ophtalmologie Pearson | | Fairley, Denis | photographie | OUI |
| IA-06-416 | 2009 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital Maisonneuve-Rosemont | Pavillon de radio-oncologie | Proulx, Yvon | sculpture | NON |
| IA-06-417 | 2006 | MELS | 06 | Montréal-Ouest | Royal West Academy | | Baier, Nicolas | photographie | OUI |
| IA-06-418 | 2009 | subvent | 06 | Montréal | Conservatoire de Montréal | | Brière, Marie-Françoise | installation | OUI |
| IA-06-419 | 2009 | MELS | 06 | Montréal | Université Concordia | Ecole de gestion John-Molson | Cardoux, Geneviève | sculpture | NON |
| IA-06-420 | 2009 | MELS | 06 | Montréal | Université Concordia | Ecole de gestion John-Molson | Blanchette, Pierre | peinture | OUI |
| IA-06-421 | 2009 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital Douglas | | Ekemborg Goulet, Rose-Marie | sculpture | OUI |
| IA-06-422 | 2009 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital général Juf Sir Mortimer B. Davis | | Ingberg, Hal | photographie | OUI |
| IA-06-423 | 2009 | MCCCF | 06 | Montréal | Théâtre de Quat Sous | | Ingberg, Hal | aménagement | NON |
| IA-06-424 | 2009 | MELS | 06 | Montréal | Ecole Pierre-de-Coubertin | | Ekemborg Goulet, Rose-Marie | estampe | NON |
| IA-06-425 | 2009 | MELS | 06 | Montréal | La TAZ | | Bloube, Patrick | installation | NON |
| IA-06-426 | 2009 | MELS | 06 | Montréal | Ecole primaire de L'Île-des-Sœurs | | Peisermant, Alain | photographie | OUI |
| IA-06-427 | 2009 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital du Sacre-Coeur de Montréal | | Blain, Dominique | photographie | OUI |
| IA-06-428 | 2009 | PPV | 06 | Montréal | Hémi-Québec | | Bourgault, Pierre | sculpture | NON |
| IA-06-429 | 2011 | MELS | 06 | Montréal | Université de Montréal | Centre de recherche en biodiversité | Saulnier, Michel | sculpture | NON |
| IA-06-430 | 2009 | MCCCF | 06 | Montréal | Maison du festival de Jazz | | Peisermant, Alain | estampe | OUI |
| IA-06-431 | 2009 | MCCCF | 06 | Montréal | Espace Varre | | Fournier, Pierre | sculpture | NON |
| IA-06-432 | 2009 | MCCCF | 06 | Montréal | Théâtre Denise-Pelletier | | Fournier, Pierre | sculpture | NON |
| IA-06-433 | 1982 | STM | 06 | Montréal | Métro de Montréal | Station du Collège | Ekemborg Goulet, Rose-Marie | installation | NON |
| IA-06-434 | 1982 | STM | 06 | Montréal | Métro de Montréal | Station du Collège | Chantand-Favret, Lysé | aménagement | OUI |
| IA-06-435 | 1975 | STM | 06 | Montréal | Métro de Montréal | Station Assomption | Osternath, Pierre | aménagement | OUI |
| IA-06-437 | 1968 | STM | 06 | Montréal | Métro de Montréal | Station Côté | Mortpelt, Guy | aménagement | OUI |
| IA-06-437 | 1968 | STM | 06 | Montréal | Métro de Montréal | Station Côté | Lauda, Georges | sculpture | OUI |
| IA-06-437 | 1968 | STM | 06 | Montréal | Métro de Montréal | Station Côté | Pennier, Paul | sculpture | OUI |

Liste des oeuvres réalisées dans
le cadre de la Politique d'intégration des arts
Région 06 - Montréal
1961-2011

Direction des immobilisations
et de l'intégration des arts (DIA)

| Numéro | Année | Subv. | Région | Municipalité | Site-bâtiment | Succursale | Créateur | Sous-catégorie | Int. |
|-----------|-------|---------|--------|----------------|--|--|-----------------------------|---------------------|------|
| IA-06-395 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | Université du Montréal | Pavillon Jean-Coutu | Lentier, Jean | sculpture | NON |
| IA-06-396 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | Université McGill | Pavillon Bellini | Béliveau, Stéphanie | peinture | OUI |
| IA-06-397 | 2006 | MCC | 06 | Montréal | Musée McCord | | Peisermant, Alain | photographie | OUI |
| IA-06-398 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | Université du Québec à Montréal | Pavillon des Sciences biologiques - Complexe des sciences Pierre-Danvers | Peisermant, Alain | photographie | OUI |
| IA-06-399 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | Université du Québec à Montréal | Pavillon institutionnel Toluq | Pellegruzzi, Roberto | sculpture | OUI |
| IA-06-400 | 2004 | MEQ | 06 | Montréal | Ecole primaire Sainte-Lucie | | Plamondon, Mireille | sculpture | NON |
| IA-06-401 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | Université du Montréal | Pavillon Marcelle-Coutu | Thibault, Annie | sculpture | OUI |
| IA-06-402 | 2006 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital du Sacre-Coeur de Montréal | | Todd, Barbara | aménagement | OUI |
| IA-06-403 | 2007 | AMT | 06 | Montréal | Métro de Montréal | | Morqenthaier, Axel | sculpture | OUI |
| IA-06-404 | 2006 | MEQ | 06 | Montréal | Université McGill | Complexe des sciences de la vie (Pavillon de recherche sur le cancer) | Boyer, Luc | sculpture | NON |
| IA-06-405 | 2007 | MELS | 06 | Montréal | Dunrea Gardens School | | Fournier, Pierre | sculpture | OUI |
| IA-06-406 | 2007 | MELS | 06 | Westmount | Collège Dawson | | Mathieu, Marie-Christiane | installation | OUI |
| IA-06-407 | 2007 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital Sainte-Justine (CHU) | | Mathieu, Marie-Christiane | installation | OUI |
| IA-06-408 | 2007 | MELS | 06 | Montréal | Ecole de technologie supérieure | | Poisson, Gilbert | aménagement | OUI |
| IA-06-409 | 2006 | MSSS | 06 | Montréal | Institut de cardiologie de Montréal | | Sasaki, Akiko | sculpture | OUI |
| IA-06-410 | 2007 | MCC | 06 | Montréal | Compagnie Marie Chouinard | | Tremblay, Eve K. | photographie | OUI |
| IA-06-411 | 2006 | MELS | 06 | Montréal | Centre de formation professionnelle Léonard-De Vinci | | Leclerc, Pierre E. | aménagement | OUI |
| IA-06-412 | 2007 | MELS | 06 | Montréal | Collège Maisonneuve | | Fortin, Jérôme | foretpapier-mallère | OUI |
| IA-06-413 | 2006 | MELS | 06 | Montréal | Ecole de technologie supérieure | | Saucier, Robert | sculpture | OUI |
| IA-06-414 | 2009 | MELS | 06 | Montréal | Ecole hôtelière Celine-Lavelle | | Goulet, Michel | sculpture | NON |
| IA-06-415 | 2007 | MELS | 06 | Montréal | Centre d'ophtalmologie Pearson | | Fairley, Denis | photographie | OUI |
| IA-06-416 | 2009 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital Maisonneuve-Rosemont | Pavillon de radio-oncologie | Proulx, Yvon | sculpture | NON |
| IA-06-417 | 2006 | MELS | 06 | Montréal-Ouest | Royal West Academy | | Baier, Nicolas | photographie | OUI |
| IA-06-418 | 2009 | subvent | 06 | Montréal | Conservatoire de Montréal | | Brière, Marie-Françoise | installation | OUI |
| IA-06-419 | 2009 | MELS | 06 | Montréal | Université Concordia | Ecole de gestion John-Molson | Cardoux, Geneviève | sculpture | NON |
| IA-06-420 | 2009 | MELS | 06 | Montréal | Université Concordia | Ecole de gestion John-Molson | Blanchette, Pierre | peinture | OUI |
| IA-06-421 | 2009 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital Douglas | | Ekenberg Goulet, Rose-Marie | sculpture | OUI |
| IA-06-422 | 2009 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital général juif Sir Mortimer B. Davis | | Blair, Dominique | photographie | OUI |
| IA-06-423 | 2009 | MCCCF | 06 | Montréal | Théâtre de Quat Sous | | Ingberg, Hal | aménagement | NON |
| IA-06-424 | 2009 | MELS | 06 | Montréal | Ecole Pierre-de-Coubertin | | Ekenberg Goulet, Rose-Marie | estampe | NON |
| IA-06-425 | 2009 | MELS | 06 | Montréal | La TAZ | | Blouin, Patrick | installation | NON |
| IA-06-426 | 2009 | MELS | 06 | Montréal | Ecole primaire de L'Île-des-Sœurs | | Peisermant, Alain | photographie | OUI |
| IA-06-427 | 2009 | MSSS | 06 | Montréal | Hôpital du Sacre-Coeur de Montréal | | Blair, Dominique | photographie | OUI |
| IA-06-428 | 2009 | PPV | 06 | Montréal | Hémi-Québec | | Bourgault, Pierre | sculpture | NON |
| IA-06-429 | 2011 | MELS | 06 | Montréal | Université de Montréal | Centre de recherche en biodiversité | Saulnier, Michel | sculpture | NON |
| IA-06-430 | 2009 | MCCCF | 06 | Montréal | Maison du festival de Jazz | | Peisermant, Alain | estampe | OUI |
| IA-06-431 | 2009 | MCCCF | 06 | Montréal | Espace Varre | | Fournier, Pierre | sculpture | NON |
| IA-06-432 | 2009 | MCCCF | 06 | Montréal | Théâtre Denise-Pelletier | | Fournier, Pierre | sculpture | NON |
| IA-06-433 | 1982 | STM | 06 | Montréal | Métro de Montréal | Station du Collège | Ekenberg Goulet, Rose-Marie | installation | NON |
| IA-06-434 | 1982 | STM | 06 | Montréal | Métro de Montréal | Station du Collège | Chantand-Favret, Lysé | aménagement | OUI |
| IA-06-435 | 1975 | STM | 06 | Montréal | Métro de Montréal | Station Assomption | Osternath, Pierre | aménagement | OUI |
| IA-06-437 | 1968 | STM | 06 | Montréal | Métro de Montréal | Station Crémazie | Mortpelt, Guy | aménagement | OUI |
| IA-06-437 | 1968 | STM | 06 | Montréal | Métro de Montréal | Station Crémazie | Lauda, Georges | sculpture | OUI |
| IA-06-437 | 1968 | STM | 06 | Montréal | Métro de Montréal | Station Crémazie | Pennier, Paul | sculpture | OUI |

Inventaire de la collection municipale d'art public
 Liste des oeuvres intégrées aux espaces publics et à l'architecture

| | | | | |
|-----------|--|--------------------------------------|--------------------------------------|--|
| 1999 | Muridus (Équinoxe) | TETT, Alison et Katsuhiko YAMAZAKI | Promenade de la rue de la Commune | Ville-Marie |
| 2000 | Paradis-parures (traitement mural au rez-de-chaussée et au sous-sol) | BOURASSA, Guy | Rivière-des-Prairies | Rivière-des-Prairies-Pointe-aux-Trembles |
| 2000 | Parvis et portail #22 | TRUDEAU, Yves | Place de l'an 2000 | Saint-Laurent |
| 2000 | La porte de l'avenir | LANGÉVIN, Roger | Centre communautaire Elgar | Verdun |
| 2000 | Le jardin de Lyon | GAVOTY, Jean-François et Guéric PÉRÉ | Place J.-Ernest-Laforce | Ville-Marie |
| 2000 | Buste de José de San Martín | TOTO, Carlos María | Parc Hector-Toe-Blake | Ville-Marie |
| 2001 | Ce qui reste 1997-2001 | PAIEMENT, Alain | Centre d'histoire de Montréal | Ville-Marie |
| 2001 | Cheminement topographique d'une boîte pour l'artès aux bleuets | GNASS, Peter | Retirée temporairement | Rivière-des-Prairies-Pointe-aux-Trembles |
| 2001 | Trampolino | SANTINI, Laura | Centre Léonard de Vinci | Saint-Léonard |
| 2001 | Monument à la Pointe | MIHALCEAN, Gilles | Rond-point, rues Centre et Atwater | Sud-Ouest |
| 2001 | Monument à Jean Drapeau | BOURGÉAU, Annick | Place De La Dauversière | Ville-Marie |
| 2002 | Tables des matières de supports du savoir | LEMIEUX, Lisette | Bibliothèque Parc-Extension | Villeray—Saint-Michel—Parc-Extension |
| 2003 | Monument à Joseph Beaubien | LANCZ, Paul | Parc Beaubien | Outremont |
| 2003 | Les allusifs | JARNUSZKIEWICZ, Jacek | Marché Atwater | Sud-Ouest |
| 2003 | Révolutions | DE BROIN, Michel | Parc Maisonneuve-Cartier | Ville-Marie |
| 2003 | Le grand Jean-Paul (dépôt de la Banque Nationale du Canada) | GRANET, Roseline | Place Jean-Paul-Riopelle | Ville-Marie |
| 2003-2006 | Deios, septième porte de la perfection et de l'immortalité, Convoi III | FONTAINE, Lorraine | Parc Baldwin | Plateau-Mont-Royal |
| 2004 | À la croisée des mots | DUVAL, Lucie | Centre Georges-Vanier | Sud-Ouest |
| 2004 | Porte de jour | ALLOUCHERIE, Jocelyne | Square Dallhousie | Ville-Marie |
| 2005 | Vous êtes ici | AQUINO, Eduardo | Maison de la culture Maisonneuve | Mercier-Hochelaga-Maisonneuve |
| 2005 | Hommage à Mihai Eminescu, poète roumain | GORDUZ, Vasile | Parc Devonshire/Place de la Roumanie | Plateau-Mont-Royal |
| 2005 | Monument à Émile Nelligan | GRANET, Roseline | Square Saint-Louis | Plateau-Mont-Royal |
| 2005 | Le village imaginé | BOURGAULT, Pierre | Parc Marguerite-Bourgeoys | Sud-Ouest |

Inventaire de la collection municipale d'art public
 Liste des oeuvres intégrées aux espaces publics et à l'architecture

| | | | | |
|------|--|------------------------|---|--|
| 2005 | <i>Le carrousel de l'île</i> | GOULET, Michel | Île-des-Sœurs | Verdun |
| 2006 | <i>Bibliotheca Universalis</i> | BAIER, Nicolas | Bibliothèque interculturelle de Côte-des-Neiges | Côte-des-Neiges—Notre-Dame-de-Grâce |
| 2006 | <i>Les jours d'été quand le fleuve monte à l'assaut des murs, M. Uguay</i> | BRIÈRE, Marie-France | Bibliothèque interculturelle de Côte-des-Neiges | Côte-des-Neiges—Notre-Dame-de-Grâce |
| 2006 | <i>Chibouki</i> | BAIER, Nicolas | Centre communautaire de Côte-des-Neiges | Côte-des-Neiges—Notre-Dame-de-Grâce |
| 2006 | <i>Songes</i> | HAYEUR, Isabelle | Maison culturelle et communautaire de Montréal-Nord | Montréal-Nord |
| 2006 | <i>Mots choisis</i> | DUVAL, Lucie | Bibliothèque Pointe-aux-Trembles | Rivière-des-Prairies—Pointe-aux-Trembles |
| 2006 | <i>Murale extérieure</i> | VERMETTE, Claude | Pavillon du lac aux Castors | Ville-Marie |
| 2006 | <i>Espace vert</i> | PELLEGRINUZZI, Roberto | Centre communautaire intergénérationnel d'Outremont | Outremont |
| 2006 | <i>Regarder les pommeliers</i> | ALLOUCHERIE, Jocelyne | Jardin botanique | Rosemont – La Petite-Patrie |
| 2006 | <i>Temps d'arrêt</i> | MORIN, Jean-Pierre | Parc Maison | Rosemont – La Petite-Patrie |
| 2007 | <i>Les graminées du jardin Saint-Sulpice</i> | COVIT, Linda | Parc Berthe-Louard | Ahuntsic – Cartierville |
| 2007 | <i>Buste du cardinal Paul-Émile Léger (prêt de la Fondation Jules et Paul-Émile Léger)</i> | LANCZ, Paul | Place du Cardinal-Paul-Émile-Léger | Ville-Marie |
| 2008 | <i>Des lauriers pour mémoire, Jean-Duceppe 1923-1990</i> | VIGER, Louise | Parc Jean-Duceppe | Rosemont – La Petite-Patrie |
| 2009 | <i>Être +</i> | PELLERIN, Guy | Chalet du parc Étienne Desmarceaux | Rosemont—La Petite-Patrie |
| 2009 | <i>L'attente</i> | LACHAPELLE, Guillaume | Parc Belmont | Ahuntsic – Cartierville |
| 2009 | <i>Continuum 2009 (à la mémoire de Pierre Perrault)</i> | POULIN, Roland | Parc de la Promenade-Bellehve | Mercier—Hochelega-Maisonneuve |
| 2009 | <i>Vortexif 2</i> | VAZAN, Bill (William) | Parc René-Lévesque | Lachine |
| 2009 | <i>Le coup de départ</i> | MILLETTE, Claude | Parc Philippe-Laheurte | Saint-Laurent |
| 2009 | <i>Give Peace a Chance</i> | COVIT, Linda | Parc du Mont-Royal | Ville-Marie |

Inventaire de la collection municipale d'art public
 Liste des oeuvres intégrées aux espaces publics et à l'architecture

| | | | | | |
|------|--|---|----------------|---------------------------------------|--|
| 2009 | L'arc | DE BROGIN, Michel | Domaine public | Parc Jean-Drapeau, Île Notre-Dame | Ville-Marie |
| 2010 | <i>Dateth</i> | MIHALCEAN, Gilles | Domaine public | Parc Marcelin-Wilson | Atwater – Cartierville |
| 2010 | <i>Un jardin à soi</i> | GOULET, Michel | Domaine public | Jardin botanique | Rosemont – La Petite-Patrie |
| 2010 | Source | COUTU, Patrick | Domaine public | Centre sportif de NDG, Aire Benny | Côte-des-Neiges – Notre-Dame-de-Grâce |
| 2011 | La façade | LACHAPELLE, Guillaume | Architecture | Bibliothèque Père-Ambroise | Ville-Marie |
| 2011 | <i>Le méromane</i> | COOKE-SASSEVILLE Jean-François Cooke et Pierre Sasseville | Domaine public | Parc François-Perrault | Villeray – Saint-Michel – Parc-Extension |
| N/d | <i>Monument aux braves d'Outremont</i> | HEBERT, Henri | Domaine public | Parc Outremont | Outremont |
| N/d | <i>Sculpture-fontaine</i> | MOTT J.L., Iron Works | Domaine public | Square Sir-George-Etienne-Cartier | Sud-Ouest |
| N/d | Murale peinte | Auteur inconnu | Architecture | Maison Beaudry | Rivière-des-Prairies-Pointe-aux-Trembles |
| N/d | Sans titre (mosaïque en céramique) | CARTIER, Jean | Architecture | Centre récréatif Gadbois | Sud-Ouest |
| N/d | Fontaine (mosaïque) | Auteur inconnu | Architecture | Station de pompage centrale (Atwater) | Sud-Ouest |
| N/d | Murale céramique | RACICOT, C. | Domaine public | Retirée temporairement | Villeray – Saint-Michel – Parc-Extension |