

Université de Montréal

Pouvoir d'action des artistes dans le cadre de la commande publique :
Étude de cas de la Politique québécoise d'intégration des arts à l'architecture

Par

Juliette Beaurin-Lecardonnell

Département de sociologie, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maître ès sciences (M. Sc) en sociologie

Août 2020

© Juliette Beaurin-Lecardonnell, 2020

Université de Montréal

Département de sociologie, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

**Pouvoir d'action des artistes dans le cadre de la commande publique :
Étude de cas de la Politique québécoise d'intégration des arts à l'architecture**

Présenté par

Juliette Beaurin-Lecardonnell

A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes

Céline Lafontaine
Présidente-rapporteuse

Guillaume Sirois
Directeur de recherche

Jacques Hamel
Membre du jury

Résumé

La Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics, ou « Politique du 1% », s'attache à favoriser, au Québec, la création d'œuvres d'art contemporain intégrées à leur environnement. Elle comporte trois objectifs principaux : susciter une création artistique intégrée à son environnement spatial, « visibiliser » les artistes québécois et leurs œuvres tout en enrichissant le cadre de vie des citoyens, et démocratiser l'art actuel à toute la population du Québec. La bonne application du processus entrepris pour la réalisation de l'intégration d'une œuvre d'art est gérée par un comité constitué pour chaque projet, et elle se fait en fonction de critères spécifiques qui répondent à la pluralité des intérêts des acteurs en présence, notamment le public et les experts du monde artistique. L'enjeu pour l'artiste, à travers la réalisation d'une œuvre d'intégration, est alors de répondre aux attentes propres à chacun des groupes d'acteurs.

La présente recherche a donc pour but de mettre au jour la façon dont les artistes font face à ces attentes, et notre interrogation porte ainsi sur le pouvoir d'action des artistes « intégrateurs » dans le cadre du processus de création et d'intégration de leur œuvre : quelle est la possibilité de faire incarner à celle-ci leurs valeurs, leur démarche intime mais aussi leur propre conception de ce qu'est une bonne intégration de l'art, tout en créant une œuvre significative. La recherche révèle ainsi qu'une adaptation de leur démarche et de leur pratique est nécessaire dans ce nouveau contexte. L'analyse du discours des artistes met aussi en évidence un spectre d'adaptabilité, qui permet de comprendre comment est possible cette adaptation compte tenu de la confrontation de valeurs telles que la liberté et l'autonomie face aux contraintes inhérentes à la Politique.

Mots-clés : commande publique, intégration des arts, création, artistes, politique, liberté créatrice, arts visuels

Abstract

The *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*, or “*Politique du 1%*”, endeavours to promote the creation in the province of Québec of contemporary artworks integrated into their environment. It has three main objectives: to provoke the creation of artistic works integrated into their spatial environment, to make Québec based artists and their works more visible while enriching the living environment of citizens, and finally to make contemporary art more accessible to the entire population of the Québec province. The application of the process undertaken for the realization of the integration of an artwork is managed by a committee set up for each project, and is done according to specific criteria which meet the diverse interests of the actors concerned, especially the general public and the experts of the artistic world. The challenge for the artist, through the creation of an integrative work, is then to meet the expectations generated by each group of actors.

This research therefore aims to reveal the means by which artists cope with such expectations and our question thus relates to the power of action of the “integrating” artists within the framework of the process of creation and of integration of their work: what is the possibility of incorporating their values, their intimate approach but also their own interpretation of what a successful integration is, while creating a meaningful piece of art. The research thus reveals that an adaptation of their approach and practice is necessary in this new context. The analysis of the artists' discourse also highlights a spectrum of adaptability, which enables to understand how this adaptation is possible given the confrontation of values such as freedom and autonomy to the constraints inherent in the policy.

Keywords : public commission, integration of the arts, creation, artists, policy, creative freedom, visual arts

Table des matières

Résumé	5
Abstract	7
Table des matières	9
Liste des tableaux	13
Liste des figures	15
Liste des sigles et abréviations.....	17
Remerciements.....	19
Introduction	20
Chapitre 1 – CONTEXTUALISATION DE LA POLITIQUE DU 1%	25
Les modèles de la Politique d’intégration des arts	25
Historique du 1% au Québec.....	26
Fonctionnement de la politique du 1%.....	29
Acteurs de la politique.....	30
Étapes de la politique	31
Chapitre 2 – PRÉSENTATION DES CONCEPTS DE LA SOCIOLOGIE DE L’ART ET APPLICATION À LA POLITIQUE.....	39
L’action publique dans le secteur artistique	39
La question de l’intervention de l’État dans l’art.....	40
Les dilemmes de l’action publique.....	42
L’organisation des mondes de l’art	46
Les mondes de l’art, un réseau d’acteurs	46
Logiques à l’œuvre dans les mondes de l’art et les instances de décision artistiques.....	49
La place de l’artiste au sein des mondes de l’art.....	52

L'identité de l'artiste contemporain	52
Les contraintes auxquelles fait face l'artiste	55
La difficile liberté de l'artiste contemporain.....	57
L'ethos artiste	59
La notion d'ethos en sociologie.....	59
Les valeurs de l'ethos artistique	59
Méthodologie d'enquête.....	62
Chapitre 3 – L'IDENTITÉ DE L'ARTISTE INTÉGRATEUR.....	69
Les différentes motivations à s'engager dans la pratique du 1%	69
La visibilité.....	69
L'aspect financier.....	72
Développer sa pratique de recherche.....	75
L'artiste entrepreneur	79
La cote de l'artiste au sein du 1%.....	84
L'âge de l'artiste	84
La variabilité de la cote	88
Influence de la notoriété sur la cote.....	91
Une volonté de mettre en place un processus démocratique.....	93
Chapitre 4 – LE RAPPORT DE L'ARTISTE AU MONDE ARTISTIQUE DANS LA PERSPECTIVE DU 1%	97
Représentations des logiques d'action au sein du comité	99
Lieux de tension entre intervenants du comité et l'artiste.....	101
Préoccupations et intérêts du propriétaire	102
Rapports entre l'artiste et l'architecte intégrateurs : lutte symbolique ou alliance affinitaire	103
La place de l'artiste dans l'univers du 1%	106

L'importance de la réception de l'œuvre par le grand public	109
Élitisme spécifique des artistes intégrateurs.....	110
Privilégier la réflexion et l'appropriation de l'œuvre plutôt que sa compréhension.....	113
Chapitre 5 – L'ADAPTATION DE LA DÉMARCHE ARTISTIQUE.....	117
De nouvelles configurations.....	117
De nouvelles contraintes	118
La renégociation de la démarche de l'artiste.....	125
L'expérience	128
Faire face aux contraintes : un « spectre » d'adaptabilité	130
Accepter de jouer selon les règles	131
... Ou ne pas les respecter	133
Tirer profit des contraintes	136
Introduire sa démarche personnelle.....	136
Conclusion	141
Références bibliographiques	145
Annexe 1 : Guide d'entretien	150
Annexe 2 : Formulaire de renseignements du participant	153

Liste des tableaux

Tableau 1. –	Calcul de la somme affectée à l'œuvre d'art.....	32
Tableau 2. –	Modalités de sélection des artistes selon la somme affectée à l'œuvre d'art.....	35
Tableau 3. –	Vote des trois étapes du processus d'intégration des arts	36
Tableau 4. –	Caractéristiques des participants	65

Liste des figures

Figure 1. –	Exemple d'œuvre monumentale créée dans le cadre du 1%.....	71
Figure 2. –	Exemple d'œuvre illuminée créée dans le cadre du 1%.....	90
Figure 3. –	Exemple d'œuvre cinétique créée dans le cadre du 1%	91
Figure 4. –	<i>Système</i> , sculpture en aluminium poli de Pierre Granche	119

Liste des sigles et abréviations

MCC : Ministère de la Culture et des Communications

MAC : Ministère des Affaires Culturelles

Remerciements

Tout d'abord, un très grand merci à mon directeur de recherche, Guillaume Sirois, pour avoir accepté d'encadrer ce mémoire et de m'avoir accompagnée tout au long de celui-ci, merci pour sa patience, ses relectures, conseils et commentaires toujours utiles, son enthousiasme et surtout ses encouragements, merci d'avoir contribué à faire de ce mémoire un travail agréable pour moi.

Clément, merci de m'avoir parlé, au détour d'une conversation, de ce financement public des œuvres qui se fait au Québec : j'ai pu grâce à ça répondre à mon ambition de trouver un sujet qui m'intéressait profondément. Merci de m'avoir soutenue aussi bien et d'avoir été là pour moi pendant ces longs mois.

Merci beaucoup aussi à Emmanuel pour ses recherches, suggestions et relectures.

Plus généralement, j'aimerais remercier ma famille et mes amis pour m'avoir soutenue tout au long de ma recherche en prenant des nouvelles de son avancement mais aussi pour leurs encouragements.

Enfin et surtout, je tiens à remercier tous les artistes et les intervenants du milieu artistique ayant accepté de participer à cette enquête, pour m'avoir accordé de leur temps et m'avoir accueillie à leurs ateliers pour nos entrevues. Ces moments ont été précieux pour moi, non seulement pour la recherche, mais aussi parce qu'ils m'ont permis d'entrevoir une partie de la création de manière privilégiée, et qui m'a beaucoup intéressée.

Introduction

Si l'on entend régulièrement parler des vedettes de l'art contemporain, désormais connues du grand public comme des experts de la sphère artistique, les médias donnent aussi à voir les prix toujours plus conséquents de leurs œuvres vendues aux enchères, laissant ainsi imaginer la situation financière confortable de ces artistes. Cependant, cette représentation occulte une réalité toute autre, celle de la situation des artistes en arts visuels, notamment au Québec. Une étude de 2010 sur les conditions de pratique de ces artistes menée par l'Observatoire de la Culture et des Communications du Québec relève ainsi plusieurs éléments marquants, notamment quant à leur situation financière : si leur revenu moyen est ainsi comparable au revenu de la population québécoise, leur revenu médian est lui inférieur à celui du reste de la population, et d'autres caractéristiques de la pratique artistique viennent nuancer ce revenu. En particulier, l'une de ces caractéristiques est la hauteur des dépenses professionnelles qui sont très importantes dans le cadre de cette profession, et qui « ont pour effet de réduire considérablement le revenu de création¹ des artistes en arts visuels. » (Routhier, 2013 : 48). Ainsi, ce coût de production soustrait à leur rémunération entraîne par exemple pour la moitié des artistes une absence de gain financier de leur création. De plus, les artistes en arts visuels sont assez peu couverts² par des régimes complémentaires de protection sociale ou de sécurité du revenu. Il devient dès lors assez difficile de vivre exclusivement de sa pratique artistique :

Malgré [la] diversité de situations [au sein de la population des artistes], une constante se dégage clairement, à savoir que dans la plupart des cas, le revenu que les artistes tirent de leurs activités de création en arts visuels est faible et ne contribue pas de manière substantielle au revenu personnel total. (Routhier, 2013 : 85)

Enfin, il est surtout important pour notre propos de se pencher sur la nature des revenus de création : en effet, si 46% des artistes en arts visuels gagnent en 2010 leurs revenus principalement en dehors de leur pratique artistique, et 26% principalement directement de celle-ci, une certaine proportion d'entre eux (18%) affirme que la source principale de ces revenus correspond aux prestations gouvernementales, sous la forme de bourses, prix ou cachets par exemple. (Routhier, 2013). Dès

¹ « Le “revenu de création” correspond au revenu tiré de la pratique de création et de production en arts visuels, y compris les bourses et les prix en argent, les cachets et les revenus de droits d'auteur. » (Routhier, 2013 : 37)

² La forme masculine sera employée dans ce mémoire pour désigner tant les femmes que les hommes, afin d'alléger le texte.

lors, ce soutien financier public est loin d'être négligeable. La situation actuelle, relative à l'impact qu'a eu la pandémie de Covid-19 et dont les conséquences sont immenses pour le milieu artistique et culturel, est un bon exemple pour rappeler l'importance de l'intervention publique dans ces secteurs, notamment auprès des artistes directement. En dehors des bourses, le modèle de la commande publique est un des modes d'intervention sur lequel l'État peut miser afin d'apporter une aide au développement des arts, du patrimoine, mais aussi plus simplement pour soutenir financièrement les artistes.

La présente recherche porte dès lors sur l'une des formes de la commande publique qu'est celle du « 1% ». La Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et de sites gouvernementaux publics, ou « Politique du 1% », si elle est effectivement un soutien financier conséquent pour les artistes, s'attache également à favoriser, au Québec, la création d'œuvres d'art contemporain intégrées à leur environnement. Elle s'applique à tout bâtiment ou site gouvernemental de même qu'aux constructions d'une institution subventionnée par l'État, comme un hôpital ou une école par exemple, et elle fonctionne selon le principe suivant :

Lorsque le coût d'un projet de construction ou d'agrandissement est de 400 000\$ et plus, un pourcentage du budget est réservé à l'intégration d'une ou de plusieurs œuvres d'art conçues expressément pour le bâtiment ou le lieu (MCC, 2017 : 19),

et l'intégration est le « processus par lequel une œuvre d'art est réalisée pour s'harmoniser avec l'édifice ou avec le site » (MCC, 2017 : 19). La Politique comporte trois objectifs principaux, que l'on peut résumer ainsi : susciter une création artistique intégrée à son environnement spatial, « visibiliser » les artistes québécois et leurs œuvres tout en enrichissant le cadre de vie des citoyens et démocratiser l'art actuel à toute la population du Québec (MCC, 2017).

Un comité *ad hoc* est constitué pour chaque projet afin de gérer le processus d'intégration, organisé autour de trois étapes principales : la définition d'un programme spécifique d'intégration des arts, une première sélection d'un à cinq artistes, puis le choix final d'une proposition d'œuvre d'art, tout ceci se faisant en fonction de critères spécifiques définis par la Politique. Or, les acteurs qui composent le comité de sélection sont animés d'une pluralité d'intérêts. Ces acteurs peuvent être divisés en deux catégories : d'une part, le représentant des usagers et le représentant du propriétaire du bâtiment constituent un groupe que l'on peut désigner par le terme de « néophytes », d'autre part, les spécialistes et experts des arts ainsi que l'architecte appartiennent eux au groupe des « initiés » (Fortin, 2004). Un des enjeux pour l'artiste, à travers la réalisation d'une œuvre

d'intégration, est alors de répondre aux attentes propres à chacun des groupes d'acteurs en présence.

Toutefois, la littérature semble indiquer que du fait de ces intérêts divers, plusieurs luttes de pouvoir se jouent au sein du comité, non seulement entre ses différents acteurs mais également entre certains d'entre eux et l'artiste lui-même : les critères de sélection plus ou moins stricts relatifs à chaque intérêt peuvent limiter le pouvoir d'action de ce dernier. L'architecte du projet a par exemple un rôle déterminant puisqu'il doit collaborer étroitement avec chacun des intervenants. Il est celui à l'origine de la proposition du programme d'intégration (et donc de la nature et de l'emplacement de l'œuvre, entre autres), et doit assurer le rôle d'informateur, du comité et des artistes aux différentes étapes du processus. Là se joue une relation de pouvoir centrale puisque les architectes « imposent des directions souvent aliénantes qui peuvent entraîner l'interruption du projet, ou qui génèrent des œuvres désolantes si l'artiste ne peut imposer ses idées et s'engager malgré tout. » (Déry, 1991 : 49).

Or, le ministère de la culture insiste : « un facteur déterminant de la réussite d'un projet d'intégration » est la concordance entre les différentes étapes du processus d'intégration et le calendrier de construction, et pour cela nécessite qu'une « bonne collaboration s'établisse entre l'architecte du projet, l'entrepreneur et l'artiste professionnel » (MCC, 2017 : 23). Dans un tel contexte, quelle est la liberté d'agir des artistes dans le cadre de ces commandes publiques ? Dans quelle mesure l'artiste est-il en mesure d'être fidèle à sa pratique et à ses valeurs tout en répondant aux impératifs d'un processus de sélection qui fait intervenir des intérêts variés et parfois contradictoires ? Si l'artiste est au cœur du processus d'intégration, l'implication de l'ensemble des autres intervenants vient considérablement compliquer ce processus.

Par ailleurs, l'art contemporain peut être défini comme une « aire de liberté » (Millet, 1997 : 15), notamment pour l'artiste, qui acquiert une certaine souveraineté : « l'artiste bâtit son œuvre comme un monde en soi à l'intérieur duquel circulent des symboles définis par lui seul. » (Millet, 1997 : 60). Dans sa pratique quotidienne de création artistique, l'artiste « pose des choix [...], relatifs au sujet de l'œuvre, à son traitement ou à son lieu de diffusion. » (Fortin, 2004 : 45). Fortin, à travers plusieurs entretiens avec des artistes, relate l'importance de cette liberté créatrice : « Les artistes rencontrés en entrevue posent un regard critique sur le processus et les choix des comités. Ils accordent une importance particulière à la liberté de conception et d'interprétation des œuvres. »

(Fortin, 2004 : 81). Dans le Guide d'Application de la Politique, plus précisément en vue du choix de la proposition d'œuvre d'art, un des critères formels sur lesquels doit s'appuyer le comité décisionnel se rapporte à « l'originalité de l'œuvre en lien avec la *pratique personnelle* de l'artiste [...] » (MCC, 2017 : 25). Or, quelle est l'application réelle de ce critère, et ainsi, la place laissée à la liberté de création de l'artiste, liée à cette pratique « personnelle », quotidienne ? Nous chercherons ainsi à comprendre comment la pratique qu'adoptent les artistes au cours du processus d'intégration, que nous nommerons pratique « d'intégration », se situe par rapport à la pratique parallèle « de recherche », « personnelle », « quotidienne ». En effet, s'il a lieu, l'engagement dans une pratique d'intégration intervient souvent, dans la temporalité de la carrière artistique, après l'engagement dans cette pratique de recherche, raison pour laquelle nous référerons aussi à cette dernière sous le terme de pratique « initiale ».

Si les spécialistes de l'art, les critiques, les experts recherchent une authenticité chez l'artiste choisi (Heinich, 1997), la notion de liberté peut parfois se retrouver en opposition totale à la commande publique, de même qu'à l'intégration des arts, ces modèles impliquant que la liberté de l'artiste soit réduite sous les contraintes inhérentes à ceux-ci (Déry, 1991). Parmi les différentes contraintes de critères matériels, de budget, de dimensions, d'intégration, de démocratisation de l'art et bien d'autres, quelle est la place de la « vision singulière et personnelle du monde » de l'artiste (Déry, 1991 : 11) ? Face à cet enjeu, il est intéressant de comprendre comment se situent ces artistes par rapport à ces tensions, d'autant plus que la Politique a déjà été l'objet de revendications de la part de ceux-ci³. Dès lors, dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, comment l'artiste articule-t-il ses convictions ainsi que les différentes contraintes inhérentes à la commande publique ?

Notre interrogation porte ainsi sur le pouvoir d'action des artistes « intégrateurs » (Leblond, 1983, cité par Déry, 1991 : 133) dans le cadre du processus de création et d'intégration de leur œuvre : quelle est la possibilité de produire des œuvres qui soient en adéquation avec leurs valeurs, leur

³ Dans les premières années de la Politique par exemple, les artistes émettent des critiques envers celle-ci et font ainsi des recommandations au gouvernement, notamment quant à la diffusion de l'information sur les contrats, et l'extension de la politique à tous les ministères (Déry 1991). Plus récemment, un artiste a entamé une grève de la faim comme protestation contre des critères de la Politique qu'il jugeait discriminatoires (Cantin, 2011 ; Bédard, 2014). Enfin, face à des modifications apportées au décret de la Politique visant à déléguer certaines responsabilités du MCC aux villes, comme Québec ou Montréal (Bourgault-Côté, 2018), certains artistes du corpus se sont mobilisés, craignant que cela entraîne des problèmes de régionalisme et de démocratie pour le choix des artistes et des œuvres.

démarche intime mais aussi leur propre conception de ce qu'est une bonne intégration de l'art, tout en créant une œuvre significative.

Dans un premier temps, nous procéderons à une contextualisation de la Politique du 1%, notamment à travers un bref aperçu des modèles de la Politique d'intégration des arts, d'un historique de celle-ci au Québec, et nous examinerons le fonctionnement de cette politique, dont la compréhension est indispensable à la lecture de la suite du développement. Puis, il s'agira de présenter les différents concepts de la sociologie de l'art mobilisés ainsi que leur application à notre cas d'étude, de même que la méthodologie d'enquête adoptée pour la recherche. L'analyse enfin, comporte trois volets : la première vise à dégager plusieurs caractéristiques de l'identité de l'artiste intégrateur, tandis que les deux dernières parties représentent le cœur de ce mémoire. La deuxième partie portera ainsi sur le rapport de l'artiste au monde artistique du 1%, et enfin la dernière abordera la manière dont la démarche et la pratique artistique des artistes intégrateurs connaissent une *adaptation* dans le cadre de la Politique étudiée.

Chapitre 1 – CONTEXTUALISATION DE LA POLITIQUE DU 1%

Pour notre enquête sur la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, il nous a semblé nécessaire en tout premier lieu d'établir une contextualisation, afin d'avoir en main les éléments clefs d'une bonne compréhension du sujet. Pour cela, nous présenterons dans ce premier chapitre les modèles desquels découlent la Politique québécoise d'intégration des arts à l'architecture ainsi qu'un bref historique du 1% au Québec. Puis, nous procéderons à une explication du fonctionnement de la politique québécoise, à travers l'identification des acteurs de celle-ci ainsi que des différentes étapes qui composent son déroulement.

Les modèles de la Politique d'intégration des arts

La mise en place de la politique québécoise s'est appuyée sur plusieurs modèles, mis en vigueur et expérimentés un peu avant ou à peu près en même temps que celle-ci.

Sur le plan international, les « premières initiatives d'attribution d'un pourcentage du budget de la construction d'un bâtiment étatique à l'incorporation d'une œuvre d'art » naissent dans les années 1930 (Fortin, 2004 : 26). Les premiers programmes apparaissent en Europe, notamment en Suède et en France. La Suède, en 1936, est la première à instaurer un pourcentage alloué à l'art public dans les bâtiments d'État et Stockholm, capitale et plus grande ville du pays, va jusqu'à attribuer 2% des budgets à l'art (Fortin, 2004). Le Québec s'inspire aussi des États-Unis : le pays, touché par la Grande Dépression, qui impacte fortement les artistes, déploie de nombreux programmes artistiques entre 1933 et 1943 notamment afin de leur apporter une aide par des subventions (Déry, 1991). De même, un des modèles sur lequel s'appuie ou s'est appuyé le plus largement le Québec est celui du 1% artistique français, particulièrement pour son règlement (Fortin, 2004). La politique française va en effet inspirer grandement la politique québécoise, notamment dû aux liens culturels et politiques qui lient les deux États (Déry, 1991). L'idée date des années 1930 avec plusieurs projets de loi, mais un échec à leur réalisation (Moulin, 1992). De la même manière que pour les États-Unis, le développement de la commande publique dans l'entre-deux-guerres sert à « lutter

contre le chômage artistique » (Moulin, 1992 : 145). Ces commandes visent notamment à décorer les constructions publiques, notion que l'on retrouvera par ailleurs dans les prémices de la Politique québécoise. Ainsi, dès les années 1940 sont formulés les objectifs de « fournir du travail aux artistes » et « mettre l'art contemporain à la portée du plus grand nombre » (Déry, 1991 : 93). Sous la présidence de François Mitterrand (1981-1995), il y a une nette augmentation de celle-ci avec notamment une hausse des budgets rapide et la création, en 1983, du Fonds de la commande publique. En 1951 naît la politique du 1% français, à travers un arrêté du ministre de l'Éducation Nationale, puis une loi (Déry, 1991). Dès lors,

chaque projet de construction scolaire et universitaire doit comporter un programme de décoration s'élevant au maximum à 1% du coût de la construction lorsque celui-ci est financé uniquement par l'État et à 1% de la subvention accordée aux collectivités publiques lorsqu'elles ont l'initiative de la construction. (Moulin, 1992 : 146)

Les trois objectifs d'*ordre socio-économique* (aider les artistes en les finançant), d'*ordre pédagogique* (mettre le public au contact de l'art), et d'intégration des arts à l'architecture (Déry, 1991) sont repris par la politique québécoise. En 1972, la politique française connaît un élargissement de la définition d'œuvre d'art et un renforcement de l'objectif pédagogique. Si elle est d'abord propre au secteur éducatif public, touchant les écoles et universités, en 1981, elle s'étend à presque tous les bâtiments publics. Par ailleurs, concernant le fonctionnement de la politique, c'est l'architecte qui définit le programme d'intégration et propose un artiste, la décision finale étant prise par le Préfet du département concerné (Déry, 1991). Malgré le lancement plus précoce de la politique française et l'attention importante accordée au développement de la culture par les gouvernements successifs en France, la politique québécoise semble s'élever à la hauteur de son modèle d'origine.

Historique du 1% au Québec

Les débuts de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, au Québec, peuvent être ramenés officiellement à un premier arrêté en conseil du gouvernement, en 1961. Celui-ci, en effet, adopte une première *Politique d'embellissement des édifices publics* sous la charge du ministère des Travaux publics et de l'Approvisionnement. Dès lors, « tout ministre chargé de l'exécution des travaux pour un édifice public doit affecter un pourcentage précis du budget à l'embellissement de ses espaces intérieurs ou extérieurs. » (MCC, 2017 : 3). Cependant,

l'application de cette politique semble au départ très aléatoire, puisque n'étant pas définie par une loi (Déry, 1991).

D'autre part, au Québec, les premières commandes publiques sont traditionnellement faites par l'État ainsi que l'Église, liées à une « importante tradition statutaire » jusque dans les années 1950 (Fortin, 2004 : 29), du fait de l'histoire culturelle de la province fortement liée au religieux. En effet, Louise Déry soulève le lien perpétuel des productions artistiques avec le contexte de production. Quatre fonctions sacrée, religieuse, commémorative et esthétique influencent ainsi tout projet artistique (Déry, 1991). Notamment, l'auteure relève l'importance de la fonction religieuse puisqu'à l'origine de beaucoup de traditions artistiques à travers l'art de l'Égypte, de la Grèce Antique, l'art médiéval, la Renaissance... soit les sociétés où la religion est au cœur de la vie sociale. Bien que les autres fonctions aient aussi leur importance, la tradition religieuse au XIXe siècle prédomine au Québec « dans la mise en œuvre des grands chantiers artistiques » (Déry, 1991 : 38). Il est d'autre part à noter que la fonction esthétique, elle aussi fortement présente de manière permanente, connaît un essor particulier au XXe siècle, en même temps qu'un déclin graduel des autres fonctions, se reflétant toujours sur les productions artistiques.

Pour en revenir proprement aux débuts de la Politique, une plus grande ferveur pour celle-ci naît dans les années 1970 : plus de projets voient le jour et le gouvernement souhaite, d'une part, rendre l'art accessible à tous, préoccupations équivalentes à celles de la démocratisation de l'art ; il veut, d'autre part, « rafraîchir » l'architecture contemporaine tout en donnant la possibilité aux artistes de s'exprimer (Déry, 1991). De plus, en juin 1972 est mis sur pied, sur recommandation du Conseil des ministres, un comité consultatif, dont le rôle est de définir les champs d'application de la Politique ainsi que de veiller à son application. Les comités de construction eux « voient au déroulement des projets, aux choix des artistes et aux orientations des programmes artistiques » (Déry, 1991 : 97) : ces deux types de comités sont dès lors comparables à ce qui est appelé aujourd'hui le « comité *ad hoc* » de la Politique. L'intégration des arts à l'architecture à cette époque est par ailleurs encore liée à l'idée que l'art viendrait agrémenter l'architecture, presque comme une simple décoration⁴. L'architecte a alors déjà un rôle important et particulier, par

⁴ Cette norme relève d'un processus historique ayant changé profondément les rapports entre art et architecture, et ainsi entre artiste et architecte. Autrefois en étroite collaboration, la spécialisation des arts et le développement technologique de l'architecture ont conduit à mettre les deux disciplines en concurrence : l'architecte se trouve en position de « gestionnaire et superviseur de chantier » (Déry, 1991 : 71) tandis que l'art est relayé au second plan, à une place plus « décorative ». Cette spécialisation disciplinaire amène également à des mouvements artistiques, tantôt

exemple dans le choix des œuvres (Fortin, 2004), mais aussi car « en tant que maître d'œuvre de la construction, il oriente le choix des artistes de façon notoire » (Déry, 1991 : 97). Le pourcentage emblématique de 1% arrive par un autre arrêté en conseil du 25 avril 1979 : c'est désormais le pourcentage du coût de construction qui doit être investi dans l'embellissement du lieu, pour tout projet de plus de 250 000\$ (Déry, 1991).

En 1980, le gouvernement du Québec publie un ouvrage recensant la création par la politique de 90 œuvres par une soixantaine d'artistes, pour un montant de 1 500 000\$. Le bilan de ces premières années de la politique est cependant aléatoire selon sa provenance, puis très critiqué par la suite. France Gascon souligne le problème du pouvoir qu'ont les architectes ainsi que le manque de protection des droits de l'artiste, par exemple : « du montant déterminé dans le calcul du 1% des coûts estimatifs qui devaient être consacrés à l'art, l'architecte commençait par prélever ses honoraires, soit 10% du total. » (Gascon, 1986, citée par Déry, 1991 : 100). Il est à préciser que désormais, les frais de l'architecte ne sont plus compris dans le budget alloué à l'œuvre.

En bref, les premières années de la politique québécoise ont été assez critiquées, notamment par les artistes qui se sentent « lésés » (Déry, 1991 : 100). Ceux-ci se prononcent sur le sujet à travers plusieurs communications, par exemple « en 1979, réunis sous le *Conseil de la sculpture du Québec*, les artistes québécois font quelques recommandations au gouvernement. » (Fortin, 2004 : 30). Ce dernier entend ces revendications et y répond à travers l'« institutionnalisation » de la politique par un décret en 1981, faisant partie de la Loi du ministère des Affaires culturelles, instituant la *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*. Naît alors la véritable politique, qui a désormais plus de pouvoir et fait davantage autorité que les arrêtés en conseils émis par le gouvernement précédemment. Le ministère chargé d'administrer la Politique n'est désormais plus celui des Travaux Publics mais le ministère des Affaires Culturelles, aujourd'hui appelé ministère de la Culture et des Communications, et ce changement est aussi chargé de sens. La réglementation est précisée et l'on voit le 11 mars 1981 la création du Secrétariat de l'intégration des arts à l'architecture (dont le nom a souvent changé), chargé de l'application du règlement (Déry, 1991). La Politique s'applique désormais à « tous les édifices construits ou subventionnés par le

revendiquant l'une ou l'autre des disciplines comme indépendante et majeure, tantôt réunissant les deux formes, souvent en dépit des arts visuels et au profit de l'architecture, placée en haut de la hiérarchie des arts (Déry, 1991).

gouvernement » et le « désir d'«embellissement» » (Déry, 1991 : 102) est remplacé par un souci « d'associer un créateur avec l'architecte en vue d'une intégration harmonieuse à l'édifice ou à l'environnement » (Gascon, 1986 citée par Déry, 1991 : 102). Des rapports sont dès lors publiés annuellement et l'on voit un premier bilan en 1986. 4 ans après la mise en vigueur de la loi, 390 œuvres ont été intégrées à l'architecture, pour un montant de 6,8 millions de \$; une année après, soit 5 ans après 1981, plus de 600 œuvres pour un montant de 12 millions de dollars ; puis plus de 1000 à la fin de l'année 1989 (Déry, 1991). Entre 1961 et 1981, 900 000\$ pour 90 œuvres avaient été déboursés pour l'art public, à partir de 1981 s'établit une moyenne annuelle de 3 millions de \$ (Fortin, 2004). Les œuvres intégrées, par ailleurs, sont répertoriées sur le site du gouvernement et pour certaines également sur le site d'Art Public Montréal⁵.

Fonctionnement de la politique du 1%

Le fonctionnement, les modalités et les principes généraux de la Politique d'intégration des arts à l'architecture sont établis à travers un Guide d'application. Après une explication générale du fonctionnement du 1%, nous nous attacherons ici à identifier, en premier lieu, les acteurs intervenant dans la Politique, puis les phases qui constituent chaque projet, se déclinant en trois étapes principales : la planification du projet, le processus d'intégration des arts, et enfin le suivi.

Pour chaque nouveau projet concerné par la Politique, le Ministère s'assure du bon déroulé du processus et de la bonne application de ses modalités à travers la constitution d'un *comité ad hoc*. Celui-ci est actif durant la seconde étape du processus d'intégration des arts pendant lequel il doit prendre des décisions par vote. Le Ministère est également responsable de la sélection, en amont des projets, des artistes pouvant appliquer à la Politique : ce sont les artistes qui soumettent leur dossier pour faire partie du « Fichier des artistes ». Les artistes choisis pour soumettre une proposition d'œuvre d'art intégrée et/ou choisis pour créer l'œuvre finale qui va être intégrée au bâtiment sont obligatoirement sélectionnés à partir de ce fichier.

La Politique, qui fonctionne selon le budget de base alloué au projet de construction, rénovation ou agrandissement d'un bâtiment ou lieu, prévoit qu'une œuvre soit intégrée à un bâtiment soit selon un mode d'*acquisition*, ou bien intégrée selon un mode d'*intégration*. Le mode d'acquisition

⁵ pour les œuvres d'art public de cette ville, ce qui n'exclut pas d'autres formes de financement que celui de la Politique.

est prévu pour les projets dont le coût de construction est de 150 000 \$ à moins de 400 000 \$. Il s'agit d'acquérir une œuvre *déjà* réalisée par un artiste du fichier, qui sera choisie selon des critères concernant principalement sa bonne intégration au projet de construction. Nous ne nous attarderons pas sur son fonctionnement puisque notre objet de recherche se concentre sur la manière dont les artistes font pour créer dans un certain contexte, or dans ce cas précis les œuvres ont été créées sans ce contexte important pour l'analyse. Au-delà de ce montant, le mode d'action de la Politique se fait par voie d'*intégration*.

Acteurs de la politique

Pour une première compréhension du fonctionnement de la Politique, il s'agit de discerner les différents acteurs participant à celle-ci. Ils peuvent être rassemblés en trois groupes distincts :

- *les acteurs intervenant principalement en amont du processus :*

le **Ministère de la Culture et des Communications** : il est responsable principalement de l'application de la Politique, et d'informer les autres acteurs des modalités de celle-ci. Il s'occupe aussi de gérer le fichier des artistes et de faire un inventaire des œuvres et des bilans de la Politique.

les (autres) **Ministères et organismes** : ils peuvent être soit *propriétaire* « lorsqu'ils construisent, agrandissent ou restaurent un bâtiment ou un site » (MCC, 2017 : 34), soit « *subventionneur* » quand ils « accordent une aide financière à un organisme ou à un individu » (MCC, 2017 : 34) pour un projet de construction.

le **propriétaire** : « le gouvernement, le ministère ou l'organisme qui signe le contrat de construction ou d'agrandissement. Il peut également s'agir de l'individu à qui une subvention gouvernementale est versée. » (MCC, 2017 : 35)

- *les acteurs intervenant lors du processus d'intégration, et membres du comité ad hoc :*

le **représentant du propriétaire** : comme son nom l'indique, son rôle est de représenter le propriétaire lors du processus d'intégration, par exemple, informer les autres acteurs sur la mission de son établissement, sur les particularités du bâtiment ou du lieu, de même qu'informer le propriétaire sur les avancées du processus. Il est désigné par le propriétaire.

le **représentant des usagers** : comme son nom l'indique, son rôle est de représenter les usagers du lieu, faire valoir leurs intérêts et leurs attentes. Il n'est présent et a un droit de vote au comité que lorsque le coût du projet est de 2 millions de \$ et plus. Dans ce cas, il est désigné par le propriétaire.

l'**architecte du projet** : c'est un acteur au « rôle déterminant » : il est en effet « en interaction continue avec chacun des intervenants clés dont le propriétaire, les membres du comité, le ou les artistes sélectionnés et l'entrepreneur » (MCC, 2017 : 39) et donc au cœur du processus du 1%. Il est désigné par le propriétaire.

le(s) **spécialiste(s) des arts** et l'**expert régional** : endossant le rôle de président du comité *ad hoc*, le spécialiste est obligatoirement artiste professionnel, et il gère notamment le fonctionnement des votes et les prises de décision. Il s'assure que les objectifs de la Politique soient respectés par les prises de décisions du comité et cherche à obtenir des consensus entre ses membres. S'il y a égalité des voix, son vote est prépondérant. Si le projet de construction est de 2 millions de \$ et plus, un deuxième spécialiste des arts siège au comité avec un droit de vote. Le(s) spécialiste(s) des arts doi(ven)t aussi « faire valoir les modes d'expression artistique actuels et sensibiliser les membres du comité à la compétence et à la contribution des artistes à l'art public au Québec » (MCC, 2017 : 40). L'expert régional doit lui avoir de bonnes connaissances des artistes de la région inscrits au fichier puisque son rôle est de conseiller le comité lors de la sélection des artistes.

le **représentant du Ministère** : désigné par le Ministère, il est la personne-ressource pour les informations sur la Politique et sur le processus d'intégration, qu'il doit notamment communiquer au propriétaire. Il doit préparer les réunions du comité et « assurer le respect des règles d'éthique, de confidentialité et d'impartialité » (MCC, 2017 : 41).

- *les intervenants créateurs* :

l'(les) **artiste(s) professionnel(s)**, qui doit(vent) s'inscrire au fichier des artistes et mettre son(leur) dossier à jour régulièrement.

Étapes de la politique

Comme nous l'avons indiqué, le fonctionnement de la Politique se fait en trois étapes, la deuxième étant centrale :

a) la **planification du projet** :

Dans un premier temps, on fait une évaluation de l'admissibilité du projet de construction : le propriétaire doit informer le Ministère sur le coût du projet de construction et le calendrier des travaux. Le Ministère confirme l'admissibilité du projet et le montant affecté à l'œuvre d'art d'après le calcul de la somme affectée à l'œuvre :

Coût du projet de construction <small>(taxes incluses, s'il y a lieu)</small>	X	Méthode de calcul	=	Somme affectée à l'œuvre d'art*	
De 150 000 \$ à moins de 400 000 \$		1,75 %		2625 \$ à 7000 \$	Acquisition
De 400 000 \$ à moins de 2 M\$		1,50 %		6 000 \$ à 30 000 \$	
De 2 M\$ à moins de 5 M\$		30 000 \$ pour les 2 premiers millions, plus 1,25 % de l'excédent		30 000 \$ à 67 500 \$	Intégration
5 M\$ et plus		67 500 \$ pour les 5 premiers millions, plus 0,50% de l'excédent		67 500 \$ et plus	

* La somme affectée à l'œuvre d'art comprend :

- les honoraires de l'artiste dont l'œuvre d'art aura été retenue, incluant la contrepartie pour les droits d'auteur;
- les coûts de réalisation, de manutention et d'installation de l'œuvre d'art, les assurances et les taxes applicables;
- les coûts des travaux complémentaires ou spécifiques prévus dans les plans et devis définitifs du projet et nécessaires à l'exécution de l'œuvre;
- les honoraires des artistes dont la proposition d'œuvre n'aura pas été retenue, le cas échéant. (MCC, 2017 : 15)

Tableau 1. – Calcul de la somme affectée à l'œuvre d'art

source : MCC, *Guide d'Application*, 2017

La planification du projet définit aussi quel mode d'intervention sera appliqué au projet de construction selon son coût (intégration ou acquisition).

Le propriétaire désigne l'architecte, le représentant des usagers, le représentant du propriétaire, et éventuellement un observateur sans droit de vote. Le Ministère et/ou le ministre désigne le représentant du Ministère, un ou deux spécialistes des arts et un expert régional. Le propriétaire doit communiquer au Ministère les coordonnées du représentant du propriétaire et de l'architecte.

Enfin, l'architecte doit « préparer une proposition quant à la nature et à l'emplacement de l'œuvre » (MCC, 2017 : 35).

b) le processus d'intégration des arts :

Le processus d'intégration des arts se fait en trois étapes qui correspondent à trois réunions du comité *ad hoc* et ainsi trois votes de celui-ci. Les étapes prennent de quatre à six mois, ce qui ne comprend pas le temps de réalisation de l'œuvre par l'artiste.

définition d'un programme d'intégration des arts

La première réunion du comité consiste en la définition du programme d'intégration des arts qui, selon le décret de 1996, est « le concept défini et proposé dans le cadre d'un projet de construction et précisant la nature de l'apport artistique qui doit y être associé » (Gouvernement du Québec, 1996 : 5178). Il est obligatoire. Les membres, durant cette réunion, prennent « connaissance du devis du programme d'intégration proposé par l'architecte » (MCC, 2017 : 23), de même que les plans et détails du projet, puis votent pour adopter ce programme, basé sur :

la pertinence, la qualité et l'acceptabilité de la ou des propositions soumises par l'architecte ; la pertinence d'une présélection des artistes ou d'un appel public de candidatures⁶ ; le groupe et la discipline dans lesquels les artistes devront être sélectionnés ; la répartition du budget réservé à l'intégration des arts : sommes affectées aux maquettes et à la réalisation de l'œuvre ; l'échelle des maquettes ; le calendrier des réunions subséquentes (MCC, 2017 : 23)

⁶ « En raison des nombreux dossiers à analyser et à visionner, le Ministère peut, à la demande des membres du comité, faire appel à un comité restreint pour présélectionner les dossiers. Il peut aussi recommander, de concert avec les membres du comité, la tenue d'un appel public de candidatures lorsque le projet de construction s'avère exceptionnel en raison de la vocation du bâtiment ou du lieu, de son impact visuel dans la trame urbaine ou le paysage ou encore parce qu'il se démarque par l'adéquation de sa vocation à son histoire. » (MCC, 2017 : 23)

Puis le programme adopté est mis sous la forme d'un compte-rendu transmis au propriétaire. Celui-ci sera également transmis aux artistes, lorsque ceux-ci auront été sélectionnés, pour qu'ils puissent créer une proposition d'œuvre.

sélection des artistes

La seconde réunion a pour but la sélection des artistes. Le comité se rassemble pour sélectionner un ou plusieurs artistes à partir du fichier des artistes de la Politique, selon le budget disponible affecté à l'œuvre et selon la région administrative où prend place le projet. Les artistes sélectionnés seront invités à soumettre une proposition d'œuvre d'art. C'est le représentant du Ministère qui a pour rôle de coordonner la présentation des dossiers des artistes aux autres membres du comité, puis qui, après le vote, doit aviser chaque artiste de la décision du comité. Les artistes doivent ensuite répondre à l'invitation à soumettre une proposition d'œuvre d'art pour le projet, dans les 10 jours suivant la réception de celle-ci. Enfin, l'architecte doit tenir une réunion d'information avec les artistes sélectionnés, afin de les informer sur tous les détails relatifs au lieu (emplacement, contraintes techniques), en amont de la création de leur maquette.

Somme affectée à l'œuvre d'art	Nombre d'artistes sélectionnés	Modalités de sélection
11 501 \$ à 39 999 \$ 40 000 \$ à 59 999 \$	1 artiste 2 artistes	Région administrative Choix d'un artiste de la région où le projet sera réalisé, comprenant, au besoin, la ou ses régions limitrophes
60 000 \$ à 174 999 \$	3 artistes	Zone géographique Choix des artistes à partir de la zone géographique, dont au moins un artiste est inscrit dans la région où le projet sera réalisé
175 000 \$ et plus	3 à 5 artistes	Ensemble du Québec Choix des artistes dans l'ensemble du Québec, dont au moins un artiste est inscrit dans la région où le projet sera réalisé

Tableau 2. – Modalités de sélection des artistes selon la somme affectée à l'œuvre d'art

source : MCC, *Guide d'Application*, 2017

choix de la proposition d'œuvre d'art

Enfin, la troisième réunion du comité consiste à faire le choix de la proposition d'œuvre d'art qui sera réalisée. Les artistes présentent chacun à leur tour la maquette réalisée selon les critères donnés, pendant une période de 45 minutes à 1 heure comprenant une période de questions, à l'aide

d'un document explicatif donné à chaque membre du comité. Puis le comité évalue et choisit une proposition selon six critères formels d'évaluation :

la qualité artistique de l'œuvre ; la conformité de l'œuvre au programme d'intégration des arts adopté ; l'originalité de l'œuvre en lien avec la pratique personnelle de l'artiste et avec l'art dans les lieux publics ; le réalisme du devis technique et des prévisions budgétaires ; le calendrier et la concordance de celui-ci avec le calendrier des travaux de construction ou d'agrandissement ; le devis d'entretien de l'œuvre (MCC, 2017 : 25)

avant d'en faire la recommandation au propriétaire, qui valide ou non le choix du comité. S'il n'accepte pas la proposition, il devra recommencer le processus avec le budget restant, des frais ayant déjà été déboursés pour l'administratif et la réalisation des maquettes par les artistes, entre autres. Une fois la proposition acceptée, la réalisation de l'œuvre et le suivi peuvent commencer.

Le comité de sélection peut donc être composé de 4 ou 6 personnes selon le budget du projet de construction.

	définition du programme d'intégration des arts	sélection des artistes	choix de la proposition d'œuvre d'art
représentant du propriétaire	x	x	x
représentant des usagers	(x)	(x)	(x)
architecte	x	x	x
spécialiste(s) des arts	x (x)	x (x)	x (x)
expert régional		x	
représentant du Ministère	x		x

x : présence et vote de l'acteur

(x) : présence et vote de l'acteur lors de projets de construction de 2 millions de \$ et plus

Tableau 3. – Vote des trois étapes du processus d'intégration des arts

c) le **suivi** :

Pour finir, le suivi consiste d'abord en la réalisation et l'installation de l'œuvre d'art. Le propriétaire a fait signer un contrat à l'artiste concernant, entre autres, les modalités de réalisation et de paiement. « L'artiste veille à respecter les spécifications techniques établies par le comité. Il doit fournir à l'architecte du projet des rapports d'étape depuis la réalisation de l'œuvre d'art jusqu'à son installation. » (MCC, 2017 : 29).

Puis, on s'occupe de la réception de l'œuvre d'art et de sa diffusion : l'artiste a communiqué des informations sur l'œuvre pour qu'une plaque d'identification de l'œuvre soit préparée, commandée par le Ministère et installée par le propriétaire. Ce dernier peut choisir de médiatiser l'œuvre selon son souhait. Le Ministère publie un communiqué pour le dévoilement de l'œuvre.

La dernière partie du suivi consiste en l'inventaire, l'entretien et la conservation de l'œuvre. Depuis 2006, le Ministère tient un inventaire des œuvres de la Politique qui sont répertoriées et décrites. Le propriétaire doit s'occuper de l'entretien et de la conservation de l'œuvre, sous peine de réclamation en justice.

Chapitre 2 – PRÉSENTATION DES CONCEPTS DE LA SOCIOLOGIE DE L'ART ET APPLICATION À LA POLITIQUE

Dans ce chapitre, nous rappelons les principales notions de la sociologie de l'art pouvant être utiles pour l'analyse de commandes publiques comme celle de la Politique du 1%. Ainsi, ces notions permettront d'appréhender le monde de l'art et la complexité de son fonctionnement, afin de comprendre quels principes sociologiques peuvent s'appliquer à l'étude de cas, pour en analyser les logiques sociales à l'œuvre : nous partons ainsi du plus général au plus particulier. De plus, notre compréhension des mondes de l'art s'appuiera dans ce chapitre principalement sur l'identification des principaux acteurs y jouant un rôle, de même que ceux qui participent aux modèles de politiques publiques telles que le 1%

L'action publique dans le secteur artistique

L'État est un premier agent majeur du domaine artistique par son rôle dans le financement des arts et le contrôle des mondes artistiques. Il intervient dans l'art par la promulgation de lois qui régissent les modes de fonctionnement du marché de l'art, et auxquelles doivent se conformer les acteurs liés à la production artistique (Becker, 1982). Son intervention découle d'une « longue tradition » (Heinich, 1997 : 111), par exemple à travers le modèle de commande publique, au cœur de la production artistique et prédominant jusqu'aux années 1850, période à laquelle s'opère un renversement et où l'artiste se retrouve à l'« initiative de l'offre » (Déry, 1991 : 42). Les différents programmes du 1%, comme ceux de la France ou du Québec, sont dès lors une forme moderne de ce système de commande publique. De même, l'État est un des principaux acteurs dans le cadre de la politique publique qu'est la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement. Dès lors, quelles sont, dans un premier temps, les raisons qui poussent l'État à intervenir dans le secteur artistique, que ce soit par exemple par des mesures de contrôle législatif ou par des financements ?

La question de l'intervention de l'État dans l'art

L'intervention de l'État dans l'art se fait, en partie, au service de son propre intérêt, mais également pour satisfaire ce qu'il est convenu d'appeler le « bien public », lui permettant ainsi de légitimer son action dans ce secteur « par une mise en avant de l'intérêt général » (Becker, 1982 : 192). Cette première réponse nous mène à une autre question plus générale à laquelle nous tenterons de répondre très brièvement : quelles peuvent être les utilités de la culture et de l'art dans la société ?

« L'activité artistique, on le sait, ne répond à aucun intérêt clairement défini, ni utilitaire, ni moral. » (Menger, 2005 : 7). Si l'activité artistique n'est pas directement motivée par un *intérêt*, dès 1800 l'art est par exemple pointé par Mme de Staël comme reflet de la société, et les artistes sont vus par certains comme pionniers de celle-ci, ayant donc la capacité de la mener vers la modernité (Bätschmann, 1997). Ainsi se pose la question de l'utilité sociale de l'art, indissociable de l'intérêt que trouve l'État à s'impliquer dans son essor. L'art, depuis toujours, est lié à la volonté de donner un sens au monde et d'exprimer des expériences vécues (Gattinger et Saint-Pierre, 2011 et Déry, 1991). Il a donc des fonctions sociales, que l'on peut, pour rappel, distinguer en quatre premiers groupes : fonctions sacrée, religieuse, commémorative et esthétique (Déry, 1991).

Raymonde Moulin, quant à elle, soulève la dimension traditionnelle de l'utilité de l'art, qui nous permet de relever un premier intérêt que l'État peut trouver à s'engager dans son développement : « les philosophes des Lumières ont nourri l'espoir que les arts contribueraient au bonheur des hommes. La conception de l'État maître d'école et du progrès par l'éducation artistique appartient à l'héritage de Jules Ferry. » (Moulin, 1992 : 90). Pour Becker, l'intérêt de l'État à favoriser l'art se décline en de nombreuses dimensions : d'une part, pour son rayonnement international du point de vue de la culture, comme le fait « qu'il atteste l'essor culturel et le niveau de progrès d'une nation » (Becker, 1982 : 178). D'autre part, la culture développée par ses appareils atteste d'une certaine identité nationale. La favorisation du développement artistique d'un État comporte également une dimension de cohésion sociale (Becker, 1982).

Telles sont les dimensions qui poussent l'État à intervenir, justifiant son action par le service du bien commun (Becker, 1982). On retrouve cette justification dans la formulation des objectifs de la Politique du 1%, par exemple à travers la volonté d'« 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 des lieux qui ne sont pas couramment réservés à cette fin » (MCC, 2017 : 5).

Si l'État doit justifier son action lorsqu'il intervient sur le marché de l'art, c'est qu'il sert une clientèle politique de même qu'une clientèle artistique (Becker, 1982). Les citoyens de même que les professionnels de l'art possèdent en effet un droit de regard sur ses actions : l'État doit rendre des comptes. En effet, son intervention étant mise en place grâce à des fonds publics, il faut justifier la dépense de cet argent. Pour la Politique du 1% au Québec, l'enjeu financier est de taille : entre 1961 et 2017, plus de 3700 œuvres ont été réalisées pour un coût total de 125 millions de dollars (MCC, 2017). Cela mène par ailleurs à un enjeu politique, puisqu'une mauvaise utilisation de l'argent du contribuable pour financer l'art est une critique pouvant être émise à l'encontre du pouvoir en place (Becker, 1982), le déstabilisant ainsi.

Dans un second temps, on peut se pencher sur la manière dont les États mettent en place leur action dans le secteur des arts, à travers plusieurs objectifs liés à différentes formes d'intervention. L'intervention de l'État se fait premièrement en tant que **soutien financier**, d'une part aux artistes eux-mêmes, d'autre part au marché de l'art (Moulin, 1992). En France par exemple, le Fonds National d'Art Contemporain (FNAC), a pour but d'encourager les jeunes artistes ainsi que ceux en fin de carrière, ou bien en « période difficile », tandis que les Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC) sont eux destinés « à assurer la relance du marché » (Moulin, 1992 : 136). L'État agit également en tant qu'**outil de régulation du marché**, afin de l'aider à se diversifier et notamment soutenir les secteurs qui n'attirent pas beaucoup d'investissements, comme celui d'*avant-garde*, « pour lequel il n'existe qu'une faible demande potentielle, très peu diversifiée socialement et géographiquement » (Moulin, 1992 : 136). Ce manque de diversification notamment du point de vue social amène l'État français à développer peu à peu au XXe siècle un objectif de **démocratisation de la culture** : dans la Politique du 1%, cet objectif peut se retrouver par exemple dans la formulation du but de « permettre à la population [...] de mieux connaître les artistes professionnels contemporains et de se familiariser avec l'art actuel sous ses diverses formes d'expression » (MCC, 2017 : 5), mais aussi, d'après l'enquête d'Érick Fortin, dans plusieurs facteurs privilégiés par les membres du comité *ad hoc* lors de l'adoption du programme d'intégration⁷ (Fortin, 2005). L'art et la culture sont aussi une dimension importante du **patrimoine** : entre 1986 et 1989, la politique culturelle française met l'accent sur un objectif

⁷ « Les entrevues pointent vers quelques facteurs marquant une volonté de rendre l'art plus accessible au grand public, de démocratiser l'art. En conséquence, l'adoption du « programme d'intégration » est liée principalement à l'accessibilité physique des publics : l'accessibilité du lieu d'intégration, le débit de fréquentation des usagers ainsi que l'usage que ces derniers font du lieu. » (Fortin, 2005 : 16)

d'enrichissement de celui-ci (Moulin, 1992). De même, l'importance que représentent les œuvres créées dans le cadre du 1% pour le patrimoine artistique québécois est mise en avant par la Politique. L'État assure par ailleurs un rôle de **protection** et de **contrôle des professions artistiques**, à travers la production de lois : l'art se fait dans des cadres légaux précis édictés par les appareils d'État (Becker, 1982). Le modèle de la commande publique ainsi que les politiques d'art public peuvent répondre tous deux très bien à plusieurs de ces objectifs, comme ceux de soutien financier, de démocratisation de la culture et d'enrichissement du patrimoine.

L'intervention de l'État sur les marchés de l'art s'accompagne donc d'une pluralité d'objectifs, liés à des intérêts notamment économiques, patrimoniaux et sociaux. Ces objectifs sont par ailleurs parfois antinomiques, et si l'État tente de les concilier, il se heurte de manière récurrente à des dilemmes face à la manière de procéder.

Les dilemmes de l'action publique

Dans un premier temps, l'ambivalence de l'État porte sur la tension entre la démocratisation de la culture ou la démocratie culturelle. Si les politiques françaises ont pendant longtemps balancé entre les deux avant de tenter de les concilier, la question se pose aussi pour les politiques au Québec, notamment pour l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement.

Pour ce qui est de la **démocratisation de la culture** ou de l'art, c'est un « modèle d'intervention publique grâce auquel on cherche à élever le niveau culturel de la population, multiplier la fréquentation des musées et préserver l'identité culturelle » (Fortin, 2004 : 12). Si le but est que plus de personnes aient accès à la culture, induisant par là une diminution des inégalités entre les groupes sociaux, il reste un problème pour répondre à ces objectifs puisque le principe même de la démocratisation est lié à une « conception universaliste de la culture » (Moulin, 1992 : 90). En effet, elle repose sur l'idée d'une forme de culture à privilégier par rapport aux autres, une culture plus « légitime ». L'action étatique de démocratisation vise alors à « diffuser plus largement le goût de la « haute » culture, en favorisant l'éducation artistique, en stimulant la consommation artistique, etc. » (Becker, 1982 : 199) à un public plus large. Dans ce cas, la notion d'équité sous-jacente à la démocratisation semble peu effective. En effet, les arts financés dans le cadre de la démocratisation ne profitent pas à tous pour une question sociale, culturelle : tout le monde ne consomme pas les mêmes types d'offre et de biens culturels. « La question sociologique qu'elle soulève est celle de savoir s'il est possible de prêcher à d'autres qu'à des convertis » (Moulin,

1992 : 91) : il y aurait en fait un décalage entre les socialisations (artistiques, culturelles) différentes des individus. En effet, les connaissances artistiques sont le résultat d'apprentissages spécifiques liés notamment à différents statuts socioéconomiques, ce que nous développerons plus loin. De même se pose le problème de la question financière, car ces formes d'art plus légitimes ont généralement un coût élevé. Ainsi, la dépense d'argent public pour la haute culture se fait pour une petite catégorie du futur public seulement : « toute une partie de l'offre culturelle a une audience étroite, qui se recrute essentiellement dans les catégories sociales supérieures » (Menger, 2005 : 14). Dès lors, le principal obstacle auquel l'État essaie de remédier est « les inégalités de ressources économiques et les inégalités de compétence culturelle » (Menger, 2005 : 15).

Au Québec, la démocratisation de la culture est d'abord défendue par les critiques et les artistes depuis la Révolution Tranquille⁸ (Fortin, 2004), bien que l'on retrouve des notions y étant rattachées très tôt dans les actions publiques québécoises sur la culture :

Présente bien avant le 20^e siècle, l'approche humaniste est généralement associée à la « culture lettrée » et aux pratiques de mécénat et de philanthropie, alors que les interventions publiques soutiennent surtout une culture monopolisée par des élites de la « bonne société », des intellectuels et des artistes. (Gattinger et Saint-Pierre, 2011 : 197)

Au contraire, la **démocratie culturelle** ne vise plus à éduquer les publics à une forme de culture habituellement « réservée » aux élites mais plutôt à promouvoir une pluralité de formes de culture, dont certaines plus directement accessibles à d'autres types de publics (Becker, 1982). De même, on voit naître la volonté d'impliquer le public dans cette culture, à travers sa participation active à celle-ci (Fortin, 2004). Son apparition au Québec, potentiellement liée à la moindre efficacité de la démocratisation culturelle en France et aux États-Unis, date des années 1970-1980 (Fortin, 2004) : elle remet en question la hiérarchie des savoirs culturels alors même que la démocratisation repose sur l'idée que la « bonne » culture est simplement mal distribuée. La démocratisation de la culture reste par ailleurs utilisée en parallèle du développement de la démocratie culturelle. Le gouvernement québécois promeut par exemple toujours une notion d'« excellence » artistique (Fortin, 2004), et ce concept est présent dans la Politique du 1%.

⁸ La Révolution tranquille « est une période de changements rapides vécue par le Québec dans les années 1960 » (DUROCHER, MILLETTE, 2015) et notamment pendant laquelle la jeunesse réclame sa participation et sa prise en compte dans les affaires de la société et les décisions prises (Fortier et Schafer, 1989)

L'ambivalence de l'État se porte également sur le choix du type d'artistes à soutenir. Tout d'abord, pour Raymonde Moulin, le dilemme se porte sur le choix entre soutenir des artistes plébiscités par la majorité des publics, au détriment d'artistes qui ne correspondraient pas ou moins aux goûts populaires (Moulin, 1992), ou bien soutenir des formes d'art récentes et peut-être moins comprises et appréciées du grand public, quitte à les lui imposer. Menger distingue pour sa part trois options de soutien aux artistes : soutenir les artistes « déjà plébiscités » mais dès lors déjà soutenus par le marché privé, ce qui aurait tout de même pour avantage un « prestige » et ainsi des « bénéfiques économiques » ; soutenir des artistes déjà plébiscités par leurs pairs mais pas par le marché, au risque de ne jamais « rencontrer » un public favorable conséquent, et enfin soutenir des artistes inconnus afin de « rétablir une certaine dose d'égalité dans des mondes qui sont foncièrement inégalitaires » (Menger, 2005 : 26).

A titre d'exemple dans le choix de l'artiste pour une forme de subvention publique, il est intéressant de se pencher sur l'enquête d'Érick Fortin sur les facteurs de démocratisation dans la Politique. Il a en effet interrogé plusieurs individus ayant participé à la phase du processus d'intégration des arts et donc ayant siégé au comité *ad hoc*, sur ce qu'ils pensaient être les principaux critères de sélection à retenir pour le choix de l'artiste⁹. Dans un ordre décroissant selon leur importance, voici quels ont été les critères de sélection retenus pour les personnes interrogées : « pratique en lien avec le programme adopté », « sujets abordés », « savoir-faire », « esthétique des œuvres en fonction des goûts des membres du comité », « accessibilité de la pratique pour le public », « expérience de l'artiste », « caractère figuratif ou abstrait », « renommée » (Fortin, 2004 : 53). Cette recherche pointe dès lors un autre point : une multitude de critères rentrent en compte dans la sélection d'artistes pour une commande publique, et ils ne se résument pas seulement à l'appréciation de l'artiste par les différents publics. Le problème de l'intervention de l'État n'est donc pas tant à un niveau macro, pour déterminer quelle stratégie adopter entre, disons, subventionner un artiste connu et apprécié du grand public, ou un artiste moins compris et apprécié davantage par ses pairs que le grand public, mais il se pose aussi à une plus petite échelle, du fait

⁹ La question était : « parmi les questions suivantes, lesquelles ont influencé VOTRE discours (vos positions et vos choix personnels) à l'intérieur des phases d'application de la politique d'intégration des arts à l'architecture. (Dans la mesure du possible, mettez en ordre de priorités vos choix, 1 signifiant l'élément qui vous semble le plus présent dans chacune des sections A, B et C) » (Fortin, 2004 : 114)

que les instances de décision comportent divers acteurs qui émettront chacun un avis personnel influencé par différents facteurs, ce que nous développerons plus loin.

Ainsi, qui faut-il financer ? Cette question semble s'imposer à tous les mondes de l'art et tous ses acteurs dans la position de faire ce choix : « ces dilemmes, un éditeur ou un galeriste les affronte aussi, bien sûr : il doit faire des paris, lancer des jeunes, miser sur des inconnus, découvrir des talents, et il doit faire tourner son affaire, en tirant parti de ce qui a du succès. » (Menger, 2005 : 16). Dès lors, il en est de même pour, par exemple, les conservateurs des musées, ou encore le comité décisionnel de la Politique du 1%.

L'action publique joue alors, à travers la volonté de trouver un compromis entre les différentes options qu'elle rencontre, un jeu d'équilibre : « il y a dans le fonctionnement même de la création, et donc aussi dans l'intervention en sa faveur, un principe d'incertitude. Qui peut prétendre détecter à coup sûr les talents de demain et, a fortiori, d'après-demain ? » (Menger, 2005 : 27). Ce jeu, par ailleurs, est propre à toutes les institutions, publiques ou privées, de l'art contemporain, induisant une spéculation accrue sur la valeur des artistes et œuvres du marché (Menger, 2005).

Tous ces dilemmes nous amènent ainsi à des résultats extrêmement hétérogènes, par exemple pour les œuvres issues de la commande publique française (Moulin, 1992). Cela s'explique notamment par une contradiction forte qui semble être récurrente parmi les objectifs de l'action publique artistique : « comme la politique d'acquisition, la politique de commande est tendue entre des objectifs difficilement compatibles » (Moulin, 1992 : 150). En effet, on observe la même problématique dans les plus petites instances de décision puisque les délibérations qu'impliquent les FRAC font elles aussi face à plusieurs critères complexes et contradictoires : « Gérer l'art contemporain dans une petite commune oblige en effet à faire des compromis entre de nombreux paramètres » (Urfalino et Vilkas, 1995 : 79). Cette contradiction enfin se retrouve dans la Politique d'intégration du Québec : puisque les objectifs principaux répondent à la pluralité des intérêts des acteurs en présence, mobilisant différentes socialisations artistiques, les intérêts différents amènent à la difficulté de la conciliation de ces objectifs. Ses résultats semblent, eux aussi, à travers les critères d'appréciation et les années, hétérogènes. Louise Déry décrit en effet des « résultats souvent décevants des formules d'intégration (Déry, 1991 : 5), et notamment au niveau de la sélection des artistes :

Au plan du choix des artistes, les mécanismes de sélection sont régis d'une façon très rigide dont nous avons déjà mentionné certains effets sérieux : manque de diversité des projets réalisés dans les régions, qui se retrouvent trop souvent aux mains des mêmes artistes, [...] (Déry, 1991 : 143),

tandis qu'Érick Fortin peut en nuancer la réussite de l'objectif de démocratisation de l'art mais aussi la décrire comme « à bien des égards, exemplaire » (Fortin, 2004 : 42), comme par exemple pour la rigueur de son application.

L'organisation des mondes de l'art

La production et la diffusion des œuvres de l'art, et l'art contemporain en particulier, sont le résultat d'un processus impliquant une pluralité d'acteurs liés à une pluralité de tâches, nécessitant une organisation complexe. Ainsi, « un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art » (Becker, 1982 : 58). Il s'agit dès lors d'identifier ces acteurs et leurs liens mais également d'en comprendre les activités et rôles.

Les mondes de l'art, un réseau d'acteurs

Le processus de production de l'œuvre d'art est long : il fait intervenir, dans un premier temps, de nombreux acteurs qu'il s'agit d'identifier. Nathalie Heinich décrit une première façon de catégoriser les différents acteurs du monde de l'art, que l'on peut s'imaginer en cercles concentriques, s'établissant relativement à la relation respective de chaque catégorie d'acteurs à l'artiste. Ce dernier correspondrait donc au cercle central, le schéma se poursuivant à travers les cercles dont « le plus petit est le plus proche des artistes (pairs), et dont le plus périphérique et le plus grand est le plus éloigné (grand public, non-public), avec ces cercles intermédiaires que sont les spécialistes, les amateurs, les marchands » (Heinich, 1998 : 42). L'enquête ethnographique de Sarah Thornton publiée dans son livre « Seven days in the art world » (Thornton, 2008) décrit également de nombreux acteurs s'établissant autour du marché privé, galeristes (ou marchands), collectionneurs, critiques, mais aussi autour du secteur public, avec les conservateurs de musées; le public et le privé interagissant et les acteurs pouvant donc évoluer dans l'un et dans l'autre à la fois. La Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement du Québec mobilise plus particulièrement les acteurs que nous avons présentés : « propriétaires, architectes, artistes

professionnels en arts visuels et en métiers d'art, spécialistes des arts, experts régionaux, usagers, fonctionnaires » (MCC, 2017 : 3). Il faut ajouter à cela que l'art ne serait rien sans la réception de l'œuvre par le public (Becker, 1982), public qui par ailleurs constitue une part importante du 1% québécois. En effet, s'il n'agit pas forcément directement sur la production de l'œuvre, l'importance de sa place dans le contexte d'art public notamment, inhérent à la Politique, conditionne fortement les décisions prises en termes d'œuvre et d'artiste. Le public n'a toutefois pas toujours été de même importance dans la réception de l'œuvre : le changement historique opéré notamment dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en France et en Angleterre transforme le statut des artistes, qui passent de postes à la cour à une carrière d'expositions. Dès lors, le succès d'un artiste relève du succès de l'exposition, et donc du public (Bätschmann, 1997). Heinich soulève cependant le problème de parler « du » public, expression omettant complètement « l'hétérogénéité fondamentale des perceptions, des regards, des goûts » (Heinich, 1998 : 29). Prendre en compte ces différences nécessite donc de parler « des » publics, ou encore du « grand public ».

La pluralité d'acteurs impliqués dans le monde de l'art induit également de nombreuses tâches, ou étapes nécessaires à la production d'une œuvre d'art. Certains acteurs ont une double responsabilité : ils aident à mettre en lumière l'artiste et à le faire passer à la postérité, et par leurs choix, ils établissent un patrimoine dont les publics peuvent profiter, avec des valeurs autour desquelles ils établissent une certaine identité (Heinich, 1998). Ces différents rôles et tâches s'organisent en une division du travail, notamment autour de deux types d'activités. Celles-ci correspondent aux activités « de renfort », comme les activités techniques autour de l'œuvre, de même que celles que nous venons d'évoquer avec sa diffusion, sa légitimation en tant que partie intégrante du patrimoine, et les activités cardinales, les plus « centrales » de la création et donc les plus valorisées socialement (Becker, 1982). Elles sont par ailleurs inhérentes à une organisation et une coopération entre tous les acteurs : « chaque fois que l'artiste dépend d'autres personnes, il y a une chaîne de coopération » (Becker, 1982 : 49), qui doit s'établir entre l'artiste et ses interlocuteurs. Les experts de l'art doivent par exemple s'appuyer sur leur légitimité et leurs collaborations fructueuses avec des artistes pour pouvoir espérer renouveler d'autres collaborations, en même temps qu'entretenir leur légitimité et leur visibilité dans le monde de l'art. Cette coopération est déterminante de la réussite des projets : « “The best solo shows come when an artist and curator are connected and highly invested,” » (Thornton, 2008 : 208). La coopération est par ailleurs indispensable entre les différents groupes des instances de décisions pour aboutir à une décision, comme celle des comités

techniques des FRAC¹⁰ ou des comités décisionnels du 1%. En effet, la pluralité des intervenants de la « chaîne » pose le problème de la conciliation de préoccupations pouvant être fortement différentes (Becker, 1982). La Politique d'intégration des arts à l'architecture mobilise par exemple deux acteurs importants du processus, l'architecte et l'artiste, ayant potentiellement des aspirations diverses quant au rendu du bâtiment où est insérée l'œuvre. Ces divergences dans les conceptions artistiques, personnelles à chaque acteur, peuvent fortement influencer sur le résultat final de l'œuvre : « les liens de l'artiste avec la chaîne de coopération dont il dépend pèsent d'un grand poids sur le genre d'œuvre qu'il peut effectivement produire » (Becker, 1982 : 50), par exemple, selon que l'architecte laisse plus ou moins de liberté à l'artiste dans la proposition du programme d'intégration, ou bien que les responsables du bâtiment lui imposent certaines contraintes techniques de taille, de position, etc, ou non. Enfin, les acteurs du monde de l'art s'organisent autour de réseaux, notamment pour la place qu'ils occupent. Ainsi, les carrières culturelles des acteurs peuvent parfois reposer essentiellement sur leur capital social, l'« atout scolaire » étant de moindre importance :

Les effets de recommandation et de réseaux (réseaux générationnels, réseaux d'affinité, réseaux de militance esthétique) ont plus d'importance dans la construction des carrières culturelles que dans les autres carrières et encore plus dans la zone d'incertitude d'expertise que représente l'art contemporain. (Moulin, 1992 : 110)

Le jeu de réseaux joue dans un second temps dans l'exercice de ces carrières culturelles : pour la découverte puis la proposition d'artistes par les comités techniques des FRAC, les experts font en effet très peu de « pêche », qui correspond au « repérage en atelier » (Urfalino et Vilkas, 1995 : 82), mais plutôt de la « cueillette » d'artistes et prospection dans les galeries. Pour ce faire, ils se tiennent informés par des réseaux formés au préalable et tenant à leurs professions, formations, etc. Ils « cueillent » ce qu'ils connaissent déjà, dans leurs réseaux familiers également car ils veulent choisir des œuvres de qualité, qui proviendraient d'artistes déjà plus ou moins reconnus.

¹⁰ Les FRAC, Fonds régionaux d'art contemporain en France, ont un fonctionnement similaire à celui de la Politique du 1% au Québec et à son comité *ad hoc*, puisque les achats d'œuvres d'art sont faits par des instances de décision artistiques composées, entre autres, d'experts dans le domaine.

Logiques à l'œuvre dans les mondes de l'art et les instances de décision artistiques

Pour analyser et tenter d'expliquer les logiques sociales qui se jouent dans les mondes de l'art, nous avons choisi d'utiliser certains des concepts clés de la théorie bourdieusienne, comme celui de « champ ». Un tel rappel de notions phares, largement discutées, semble essentiel pour la présente recherche de même qu'à des fins de vulgarisation de celle-ci.

Pour Bourdieu, la société est divisée en plusieurs groupes sociaux : l'espace social ne forme pas un tout mais il est fragmenté et constitué de multiples « champs », reliés entre eux mais tout en possédant une autonomie. Le **champ** se définit donc comme un « microcosme social relativement autonome à l'intérieur d'un macrocosme social. » (Wagner, 2010 : 50), soit un espace défini au sein de la société. Ainsi, les différents acteurs d'une société évoluent dans différents champs à la fois. D'autre part, les individus s'affrontent au sein de cet espace pour la domination de celui-ci, et pour faire valoir leurs propres intérêts et privilèges. Ces « affrontements » sont liés notamment à des inégalités de ressource, symboliques et économiques, entraînant des rapports de force entre « dominants » et « dominés ». Ces ressources que possèdent les **agents**, ou **acteurs**, sont appelées **capitaux** : capital économique, social, symbolique et culturel, tous liés entre eux.

De plus, l'attrait pour l'art ne serait pas inné mais proviendrait d'un processus d'apprentissages faits par un individu tout au long de son existence, appelé **socialisation**, qui procure des connaissances mais aussi des goûts spécifiques, le tout formant des dispositions durables appelées « **habitus** » (Wagner, 2010 : 69). Autrement dit, les individus *incorporent* la logique de certains champs et certains groupes et c'est cette forme incorporée qui est appelée habitus (Wagner, 2010). Par exemple, en poussant un enfant à apprendre le piano, ses parents lui transmettent le goût pour la musique. De même, Bourdieu montre qu'entre deux champs différents mais aussi au sein d'un même champ, les goûts et dégoûts fonctionnent à la fois comme facteurs communs entre les individus mais aussi comme facteurs d'exclusion (Bourdieu, 1979).

En effet, comme évoqué auparavant, les enjeux à l'intérieur d'un champ sont ceux de domination et de légitimité : il faut essayer de conquérir le monopole de la violence symbolique, c'est-à-dire une autorité à l'intérieur du champ. Dès lors, les comités de sélection d'artistes ou œuvres d'art comme celui du 1% seraient des lieux de lutte pour la domination du champ que représente le microcosme du comité, mais aussi pour faire prospérer les propriétés culturelles du champ

artistique. L'un des enjeux du comité décisionnel est alors de se mettre d'accord sur plusieurs critères, dont celui-ci : l'œuvre est-elle réussie qualitativement, artistiquement ? Nathalie Heinich, à travers l'étude d'une commission municipale allouant des subventions à des artistes ou à des associations culturelles, montre que ce qui se joue est bien la légitimité des spécialistes des arts composant le comité au sein du champ artistique : ils doivent démontrer leurs savoirs, mais aussi entrent en concurrence par rapport à cette légitimité. Pour réaffirmer celle-ci, ils font valoir leur culture artistique et leur « capital d'information » (Heinich, 1997 : 120), par exemple, en démontrant leur connaissance d'un artiste ou de l'histoire des arts en général. Par ailleurs, au sein du champ artistique, l'enjeu de légitimité est aussi fort pour les artistes : il s'agit d'être reconnu. Le modèle de subvention d'art sur lequel repose la commission étudiée par Heinich aussi bien que celui du 1% représentent une instance de légitimation. Cependant, ces commissions peuvent aussi être lieu de disqualification, par exemple, si l'artiste n'est pas capable de justifier suffisamment son authenticité, son appartenance à l'art contemporain ou à l'art tout court (et non à l'artisanat) (Heinich, 1997).

Dans le champ artistique et surtout dans les instances de décision se jouent donc des luttes de pouvoir. Dans cette logique, et en reprenant l'idée de « frontière hiérarchique » que Nathalie Heinich utilise pour qualifier la disparité entre public spécialisé et grand public (Heinich, 1998 : 9) : on peut voir que ces instances de décision comportent aussi une frontière entre certains acteurs. Au sein du comité *ad hoc*, Fortin a ainsi noté que les acteurs se distinguaient en deux groupes. D'une part, les architectes et les spécialistes de l'art, majoritaires, composant le groupe des *initiés* : « des gens intéressés et connaisseurs de l'art actuel, ils sont familiers avec son langage et ses formes » (Fortin, 2005 : 16), d'autre part, le propriétaire et les usagers des lieux, formant un second groupe de *néophytes* : ceux-ci, en reflet de leur dénomination, ne possèdent peu ou pas de connaissances relatives à l'art. Ainsi, les « spécialistes des arts », « ont pour principale tâche de faire valoir les modes d'expression artistique actuels et de sensibiliser les membres du comité à la compétence et à la contribution des artistes à l'art public au Québec. » (MCC, 2017, 40) et pour cela, ils font valoir un savoir expert sur leur domaine. Ce savoir (capital culturel) acquis par une socialisation artistique est à la base de leur légitimité au sein du processus (« on se fie à leur jugement, ce sont les seuls véritables connaisseurs des enjeux actuels de l'art » au sein du comité (Fortin, 2005 : 16)) et sert leurs intérêts propres. Ainsi, les néophytes seraient moins légitimes à la prise de décision concernant le choix d'un artiste et d'une œuvre que le premier groupe. Cette

situation est l'exemple par excellence de la notion de champ de Bourdieu, en effet, « les champs reposent sur une coupure entre les professionnels (de la politique, de la religion, etc.) et les profanes. » (Wagner, 2010 : 50). Les initiés exerceraient ainsi une domination symbolique sur les néophytes, par exemple à travers leur légitimité dans le champ artistique, expliquant que les facteurs valorisés par ce premier groupe soient ceux « prépondérants » dans les décisions du comité *ad hoc*. Cette domination symbolique est similaire à la *délégation aux experts* observée par Vilkas et Urfalino dans les FRAC : l'enquête se rapporte ainsi à « l'étude des conditions dans lesquelles les néophytes renoncent à exercer leur propre jugement et suivent celui des experts pour effectuer les décisions qu'ils doivent prendre. » (Urfalino et Vilkas, 1995 : 185). La décision finale est donc souvent laissée à l'appréciation des experts. Ainsi, à travers une sociologie de l'expertise de ces auteurs, on voit une généralisation des problèmes de délégation dans l'art ou l'art contemporain du moins : l'art est un jeu d'experts.

En outre, les comités doivent parfois prendre des décisions alors même que les critères pris en compte peuvent être contradictoires. Ceux-ci correspondent à différents objectifs des politiques, comme le 1%, incarnés, ou défendus, par les différents groupes d'acteurs en présence. Par exemple, on suppose que le « grand public » à qui est, au moins en partie, destinée la Politique, à travers notamment l'objectif de « démocratisation » (Fortin, 2004), n'a pas toujours les clefs (et donc le capital culturel) pour lire ou recevoir une œuvre si spécifique. De même, l'objectif de démocratisation implique « non seulement d'installer un objet artistique sur le parcours des gens, [mais aussi] d'en faire un espace apprécié, fréquenté, défendu, approprié par la collectivité. » (Déry, 1991 : 86). Or, rappelons que les goûts sont eux-aussi liés aux positions sociales dans le champ, à la socialisation, aux capitaux... Les différences de socialisation entre spécialistes du monde de l'art et acteurs profanes, au-delà de répondre à différents objectifs, correspondent à des disparités dans les exigences. De surcroît, si la défense de différents critères peut être due à des différences de socialisation et d'habitus, les préférences de chacun obéissent tout à la fois à une « configuration fortement personnalisée » (Heinich, 1997 : 113) : ainsi, les exigences peuvent être contradictoires aussi entre plusieurs acteurs d'un même groupe.

En un mot, les luttes de pouvoir, pouvant mener à des conflits, interviennent donc en partie du fait de l'enjeu de légitimation : il s'agit de justifier sa place, son statut, ses compétences, au regard des autres. Il est commun à « tout lieu rassemblant les parties prenantes d'une décision » (Urfalino et

Vilkas, 1995 : 76). Cet enjeu de légitimation est aussi propre au champ artistique et ceci sous de nombreuses formes dans le 1% où les oppositions prennent forme de manière très semblable : entre experts, entre experts et néophytes, entre artistes, entre l'artiste et l'architecte se jouent des luttes de pouvoir. Il est cependant nécessaire de noter que la tendance au conflit n'est pas générale. Les sociologues travaillant sur les FRAC ont par exemple pu parfois observer la présence d'une bonne entente et de consensus au sein des comités.

Le développement de la théorie de champ permet ainsi de comprendre les logiques qui se jouent dans les instances de décision artistiques et donc dans celle qu'est le comité du 1%. Si la présente recherche ne porte pas sur ces logiques, nous avons pu néanmoins expliciter pour quelles raisons les différents acteurs pouvaient avoir des intérêts différents, mais aussi que ces intérêts jouent dans les luttes de pouvoir qui prennent place au sein des comités. Ces luttes de pouvoir influent sur l'issue de la décision quant à l'œuvre d'art, et puisque l'artiste doit y faire face et y participe dans certaines configurations, celles-ci jouent forcément un rôle sur le processus de création qui lui est l'objet d'étude ici.

La place de l'artiste au sein des mondes de l'art

Si nous nous sommes efforcés d'identifier les acteurs évoluant dans le champ artistique ainsi que les logiques à l'œuvre dans les instances de décision publiques, afin de comprendre comment fonctionnent, du moins en partie, les mondes de l'art, il s'agit à présent de s'intéresser à un acteur central de l'art, l'artiste. Nous cherchons ainsi à établir la place qu'il occupe au sein de ce réseau complexe d'acteurs et de liens, de même que sa place au sein du processus de production de l'art contemporain, et plus particulièrement du processus d'intégration d'une œuvre dans un lieu précis. En effet, les conditions de création dans ce contexte peuvent être très différentes pour l'artiste relativement à un travail plus habituel en atelier (Déry, 1991).

L'identité de l'artiste contemporain

Dans un premier temps, il est essentiel de tenter de comprendre à quoi correspond l'identité de l'artiste contemporain. En effet, des luttes de pouvoir prennent aussi place au sein du champ autour de la profession artistique : « l'enjeu des luttes est de savoir qui est en droit de se dire artiste et de dire qui est artiste. » (Wagner, 2006 : 50). De même, l'identité de l'artiste est un enjeu

politique important car définir les artistes professionnels permet de définir les ayants droit des subventions accordées par l'État. Le « statut » d'un artiste lui, « englobe non seulement la dimension réelle des conditions matérielles d'exercice de l'activité, mais aussi la dimension imaginaire des représentations qui y sont associées, voire la dimension symbolique des significations que peut revêtir le mot « artiste » » (Heinich, 1996 : 9).

Dans l'art contemporain, la légitimité du créateur comme artiste et de l'objet comme œuvre d'art est remise en question : la définition de l'artiste est alors liée à celle de l'œuvre. En effet, l'objet est reconnu comme œuvre seulement si son créateur est reconnu en tant qu'artiste : comme le fait magique de Mauss, le fait artistique relève de la complémentarité entre représentation collective et reconnaissance du statut de l'auteur de l'acte (Heinich, 1998). Si « l'art n'est rien d'autre que ce que produit l'artiste », comme la magie le produit du magicien (Heinich, 1998 : 27), l'artiste comme le magicien ne sont reconnus non pas par l'efficacité de leurs actes, de leurs gestes, mais par leur capacité à doter l'objet de l'acte d'une essence magique/artistique symbolique de par leur statut. L'artiste est donc celui qui peut donner sa qualité d'œuvre d'art à un objet, grâce à son statut d'artiste.

D'autre part, l'artiste est, on le rappelle, l'acteur dans la chaîne de production de l'œuvre qui exerce les activités cardinales (Becker, 1982). L'idée de talent inhérent à la figure de l'artiste est en effet perçue comme nécessaire à la réalisation des activités plus valorisées socialement que sont les activités cardinales : « l'idéologie en vigueur postule une corrélation parfaite entre le fait de pratiquer l'activité cardinale d'un art et le fait d'être un artiste » (Becker, 1982 : 43). De plus, la valeur que l'on accorde à une activité artistique et à une œuvre, se renforçant réciproquement avec la réputation de l'artiste, amène à une valeur marchande (Becker, 1982).

Une autre dimension de l'identité d'artiste est celle de la profession artistique. Définir quels sont les artistes « professionnels » est aussi un enjeu important de la Politique puisque c'est le statut requis pour être admissible au fichier des artistes, et donc la condition pour participer à la sélection.

Eliot Freidson définit les métiers de l'art comme des professions libérales, dans le sens anglo-saxon du terme où ceux-ci se sont développés sans trop d'intervention de l'État mais tout en se constituant « comme des associations privées [et en construisant] eux-mêmes leurs définitions et leurs marchés tout en recourant à l'État pour protéger leurs positions économiques » (Freidson, 1986 : 433), de même qu'avec une légitimation par le rattachement à des institutions académiques. Si les

professions artistiques n'ont pas autant connu ce « processus de professionnalisation » bien qu'elles puissent être liées, dans une moindre mesure, à des théories et à des formations universitaires, « la formation des artistes est dans l'ensemble plus proche de celle des artisans » (Freidson, 1986 : 433). Si cette affirmation est historiquement vraie, elle est à remettre en question trente ans plus tard : de plus en plus d'écoles et institutions étatiques avec à la clef des diplômes reconnus semblent être à la source d'une professionnalisation des artistes. Cependant, la légitimité d'un artiste professionnel ne semble pas toujours reposer sur ces diplômes, contrairement aux autres professions libérales, puisque par exemple il n'est nulle part précisé que ceux-ci soient des critères d'admissibilité au Fichier des artistes de la Politique.

De plus, une difficulté de la définition des pratiques artistiques est de distinguer le travail du loisir. On peut définir le travail par une activité rémunérée, bien que cette définition ne soit ni la seule ni la plus exacte aux yeux de Freidson : dans ce cas, les professions académiques et artistiques ne rentrent pas toujours dans la définition du travail. Néanmoins, pour Raymonde Moulin, le critère essentiel de la professionnalité est généralement le revenu de l'artiste, tiré principalement de son activité de création (Moulin, 1992). La professionnalité des artistes se distingue par ailleurs, aux yeux de la Politique, par le fait d'avoir participé à plusieurs expositions, d'avoir été reconnu par ses pairs artistiques et par des récompenses ou prix, etc (MCC, 2017). Il faut préciser que si les formations et titres académiques ne sont pas indispensables ici, les récompenses et prix sont potentiellement une des autres formes du capital culturel qui permettent de légitimer sa place dans le champ artistique.

Finalement, plusieurs modèles existent quant à l'encadrement étatique des professions artistiques, comme aux États-Unis, « où il y a peu d'institutions nationales concentrant l'autorité culturelle et le pouvoir économique en matière artistique, et où l'organisation artistique obéit au modèle d'un marché libre. » (Freidson, 1986 : 432), ou, à l'inverse, dans l'ancienne Union soviétique où les professions artistiques pouvaient se définir de manière très cadrée par un processus étatique, à travers la sélection, la formation puis les carrières des artistes. Le Québec a, quant à lui, su trouver une réponse à cette question à travers la Loi sur le statut professionnel des artistes (MCC, 2017), et sur laquelle se basent les critères d'admissibilité au Fichier des artistes de la Politique du 1%.

Pour conclure, il faut souligner à nouveau que la légitimation de la profession artistique dépend pour beaucoup de l'État : « à chaque nouveau mot d'ordre de l'action publique correspond une figure particulière de l'artiste » (Menger, 2005 : 46). Les artistes sont eux-mêmes ambivalents par rapport à la notion de profession, puisque certains minimisent à la fois l'importance de ce statut professionnel et de leurs formations, se décrivant à l'écart des autres professions et s'identifiant à la « posture d'autocréation » (Menger, 2005 : 85). Cette posture est par ailleurs révélatrice de l'intégration de la figure du génie artistique et de l'artiste qui doit son succès à son talent (Bätschmann, 1997). Pourtant, se conformer à ces critères définis par l'État est un passage obligé pour ceux qui souhaitent bénéficier des programmes de soutien publics, et les artistes font donc tout le nécessaire pour rentrer dans les cadres normés et être reconnus comme faisant partie d'un groupe professionnel légal et légitime (Menger, 2005).

Les contraintes auxquelles fait face l'artiste

Au sein des mondes de l'art, l'artiste, au même titre que les autres acteurs, est soumis à des normes. En effet, le fonctionnement du champ artistique se fait selon un ordre établi appelé conventions artistiques, qui « portent sur toutes les décisions à prendre pour produire les œuvres » (Becker, 1982 : 53). Ainsi, celles-ci forment un système de contraintes liées entre elles, auxquelles l'artiste doit faire face. Ces contraintes ont plusieurs origines.

Tout d'abord, on peut distinguer des contraintes liées aux modèles de l'action publique à l'œuvre dans notre étude de cas : celui de la commande publique, et celui de l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement.

Dans un premier temps, les commandes artistiques au XXe siècle se font surtout pour l'État par voie de concours (Déry, 1991). La mise en œuvre de la politique fonctionne elle-même comme un « concours », la manière la plus commune étant de sélectionner des artistes potentiels parmi plusieurs dossiers du fichier d'artistes, la seconde, pour les plus gros projets, se faisant par appel public de candidatures, puis pour les deux cas en choisissant ensuite la meilleure proposition (MCC, 2017). La compétence des juges au sein de comités comme celui de la Politique, et relatifs à ce modèle de concours, à sélectionner les artistes et leurs œuvres, est remise en question (Déry, 1991). D'autre part, le modèle de la commande *publique*, pose, justement, le problème du public. Par exemple, l'objectif de démocratisation y étant inhérent peut, aux yeux de certains artistes, mener les jurys à faire des mauvais choix, par, encore une fois, un manque de compétence (Fortin,

2004). Mais surtout, l'objectif de démocratisation implique des contraintes à l'artiste qui doit, officiellement et dans une certaine mesure, rendre son œuvre intelligible et acceptable au grand public, assurer « la prévision de sa réception et de sa rencontre quotidienne avec le public » (Fortin, 2004 : 39). Or, il existe un « écart souvent incontournable [...] entre les exigences que se pose l'artiste en situation de création, et les attentes d'un public qui ne dispose pas toujours des outils nécessaires à la compréhension de la création. » (Déry, 1991 : 51).

Dans un second temps, c'est le modèle de l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement qui est source de contraintes. C'est en effet un contexte de création très particulier lié, notamment, à des « exigences de la monumentalité et de la conception [qui] prescrivent des attitudes de création et des compétences particulières » (Déry, 1991 : 11). Ces particularités créeraient pour l'artiste, de même que pour les autres intervenants de la politique, une situation d'inconfort (Déry, 1991), les contraintes conditionnant « trop fortement son geste créatif » (Déry, 1991 : 40).

Une contrainte importante pour l'artiste est par exemple la concordance des calendriers de construction et de réalisation de l'œuvre. Si l'exigence de monumentalité a une conséquence directe sur le travail de l'artiste qui doit produire une œuvre « monumentale », elle pose aussi le problème du temps de réalisation de l'œuvre auquel doit s'adapter l'artiste (Déry, 1991). Si nous avons vu qu'il existe des conflits au sein du comité, il en est de même pour les acteurs de la Politique en général. De même, nous avons noté que les facteurs déterminant de réussite d'un projet étaient la coordination des calendriers, ainsi que la bonne collaboration entre les acteurs. Or, les contraintes de temps entravent grandement cette bonne collaboration et entraîne donc des « répercussions non négligeables sur les modes de production de l'art intégré à l'architecture » (Déry, 1991 : 58). De plus, la bonne entente entre l'artiste et l'architecte a parfois pu être compliquée dans le 1%, les artistes cherchant une certaine autonomie (Déry, 1991), alors même que les architectes occupent une place et une opinion déterminantes dans le processus : ils sont en effet à l'origine des plans du bâtiment auquel doit venir s'intégrer l'œuvre d'art, sont responsables de proposer un programme d'intégration au bâtiment au comité de décision de même que de transmettre de nombreuses informations relatives à celui-ci aux artistes (MCC, 2017).

D'autre part, les différents acteurs, ayant différentes socialisations artistiques, chacune étant plus ou moins « complète », mobilisent, comme nous l'avons évoqué auparavant, différents critères et objectifs. Ainsi les exigences de ceux-ci et donc les contraintes pour l'artistes sont elles aussi

contradictaires. Il doit alors répondre, d'un côté, à des savoirs très spécifiques, impliquant des demandes non moins spécifiques et pointues, mais à la fois créer son œuvre par rapport à la réception de celle-ci par un public potentiellement dépourvu de ce type de savoir. Il doit, pour rester légitime, mobiliser ces savoirs particuliers (à travers la présentation d'un projet d'œuvre, puis la réalisation de celle-ci), répondant ainsi aux critères des experts de l'art, tout en créant une œuvre accessible cognitivement à son public. Cependant, les contraintes ne sont pas seulement contradictoires entre les types d'attentes des acteurs : elles peuvent aussi être contradictoires entre des objectifs formels et informels, qu'illustre parfaitement l'exemple de la démarche personnelle de l'artiste. En effet, l'un des six critères d'évaluation explicitement formulé pour le choix de la proposition d'œuvre d'art dans la politique est « *l'originalité de l'œuvre en lien avec la pratique personnelle de l'artiste* » (MCC, 2017 : 25). Cependant, les travaux de Louise Déry, puis ceux d'Érick Fortin, ont pu montrer que certains artistes, face aux « effets de censure » (Déry, 1991) ont tendance à se restreindre dans leur liberté de création pour éviter que leur projet soit refusé par le comité : « il est parfois plus sécurisant pour [l'artiste] de s'engager dans des formules types qui ont fait leurs preuves, que de risquer de perdre le combat avec un projet trop innovateur » (Déry, 1991 : 120). Pourtant, un des critères de l'art contemporain est l'importance de casser les cadres : « la transgression des cadres, des catégories habituelles de perception et de classement, fait partie des compétences fondamentales en art contemporain, sans laquelle il n'est guère de vraie réussite. » (Heinich, 1997 : 126)

La difficile liberté de l'artiste contemporain

Si nous avons évoqué l'association de l'art contemporain à une plus grande liberté, et le fait que cette liberté est par ailleurs relevée dans les études sur la Politique d'intégration des arts comme valeur importante soulevée par les artistes, avec par exemple une « quête d'autonomie et d'une liberté d'expression » (Déry, 1991 : 72), la liberté de l'artiste et plus particulièrement de l'artiste contemporain est néanmoins à nuancer. Dans un premier temps, le piège est de penser que ces artistes sont plus libres que pour les autres mouvements ou époques, puisque le principe de transgression est au cœur de l'art contemporain (Heinich, 1998). Ce n'est pas parce que les frontières de l'art semblent plus faciles à transgresser que les artistes ne sont pas soumis à des règles strictes : « la transgression des frontières ne se confond pas avec l'absence de norme : rien n'est plus normé, plus contraint que le travail de l'artiste qui cherche à franchir les limites sans être pour autant exclu, à modifier les règles du jeu sans être déclaré hors-jeu. » (Heinich, 1998 : 56).

D'ailleurs, la légitimation du statut d'artiste est d'importance conséquente puisque l'échec est non pas d'échouer à faire une « bonne » transgression mais de n'être même pas reconnu comme artiste. Si la norme est de transgresser les normes artistiques et être reconnu comme l'ayant bien fait, le risque le plus grand est d'être ignoré en « régime de singularité » : « L'échec typique de la modernité n'est plus l'accusation d'être un mauvais artiste : c'est celle de n'être pas un artiste – donc voué à n'être pas même rejeté. La vraie discréditation ne passe plus par la dépréciation, mais par le silence. » (Heinich, 1998 : 31).

Dans un second temps, la liberté de l'artiste est à nuancer car les artistes font preuve d'une grande dépendance, essentiellement financière. Or, les commandes publiques et notamment le 1% sont une source de financement importante, et l'on peut faire l'hypothèse que beaucoup d'artistes qui s'engagent dans la sélection puis sont éventuellement choisis pour exécuter une œuvre le font, au moins en partie, par besoin de subsistance. La dépendance financière des artistes implique ainsi une soumission aux acteurs qui assurent leur subsistance, et ils n'ont pas ou peu le choix que de s'adapter aux contraintes qui leur sont soumises. Leurs projets sont donc modelés par les contraintes imposées, mais aussi par la censure que peuvent exercer les diverses institutions artistiques, qui joue sur leur engagement dans ces projets. Le système de dépendance et de contraintes conditionne et resserre alors les possibilités de l'activité créatrice (Déry, 1991).

De plus, la liberté accordée à l'artiste est un problème propre à la question de la promotion de l'art par l'État, notamment avec les politiques ayant pour but de soutenir financièrement ceux-ci. Comment « soutenir sans influencer » et « influencer sans contraindre », comment « soutenir l'excellence artistique » alors même que le problème de l'accessibilité au public de l'art contemporain se pose (Moulin, 1992 : 88) ? Par ailleurs, « il n'existe sans doute aucun exemple historique d'une société qui soit parvenue à surmonter de façon parfaite l'antinomie de la liberté de la création et de la sécurité du créateur » (Moulin, 1992 : 87).

Ainsi, les éléments que nous venons d'énoncer conduiraient les artistes à une perte de libertés dans l'exercice de leur art, comme dans le 1%, où ils se soumettent à des contraintes qui leur sont imposées, de critères matériels, de budget, de dimensions, d'intégration, de démocratisation de l'art et bien d'autres.

L'ethos artiste

Cette recherche a pour but d'interroger la manière dont les artistes créent dans le cadre d'une commande publique telle que le 1%, à la lumière des enjeux de création que ce cadre implique, mais aussi en tenant compte de la façon dont ils articulent leurs valeurs, leurs convictions et leur démarche à ces enjeux. Dès lors, la constitution théorique préalable d'un ethos des artistes en arts visuels se révèle particulièrement utile à notre réflexion, posant les bases nécessaires pour comprendre comment les valeurs qui le constituent sont confrontées aux enjeux de la pratique que représente le 1%. Nous nous appuyons donc sur l'analyse de Pascale Bédard des valeurs qui agissent dans l'ethos artiste d'aujourd'hui, dans sa thèse de doctorat intitulée « L'art en pratique. *Éthos*, condition et statut social des artistes en arts visuels au Québec et en Belgique francophone » (Bédard, 2014).

La notion d'ethos en sociologie

Pour commencer, si nous ne reviendrons pas sur l'origine de la notion d'ethos, il s'agit tout de même d'explicitier brièvement celle-ci pour poser les bases d'une compréhension de ce qu'est l'ethos artistique. Chez Bourdieu notamment, l'habitus a plusieurs dimensions qui varient, comme nous l'avons vu, selon les classes sociales d'appartenance : entre autres, la dimension corporelle, l'*hexis*, qui fait référence aux manières de se comporter avec son corps dans l'espace social (les postures par exemple), et la dimension morale, l'ethos, qui est le rapport moral au monde qu'un individu peut avoir, les principes et valeurs intériorisées qui règlent la conduite quotidienne. Ce qui différencie l'ethos de l'éthique est que cette dernière correspond à une règle de conduite que les individus se donnent, sans forcément la suivre, tandis que l'ethos est une éthique *en pratique*. L'ethos est donc le « moment d'incarnation pratique des valeurs » (Bédard, 2014 : 221) : la constitution de ce que représente l'ethos artiste passe ainsi par la description des valeurs prépondérantes dans les choix opérés par les artistes, mais il faut aussi prendre en compte la manière dont elles sont intégrées dans les pratiques.

Les valeurs de l'ethos artistique

Une première valeur centrale de l'ethos artiste est le **savoir-faire**. Dans un processus historique, l'artiste s'est distingué de l'artisan, qui était spécialiste du savoir-faire, par des visées plus « intellectuelles » rattachées à l'art. Or, aujourd'hui, cette distinction est remise en question et plus

floue du fait de la valorisation d'une interdisciplinarité entre art et artisanat. Le savoir-faire est donc central à la pratique artistique, valorisé par exemple dans le rapport à l'atelier mais aussi aux matériaux (comme la volonté de travailler avec des outils et matériaux de qualité). Les tâches de l'artiste pourraient alors se confondre avec celle d'autres intervenants dans la production artistique comme les artisans, étant parfois interchangeables (l'artiste et l'artisan effectuant tous deux des activités cardinales et d'autres activités plus « prosaïques »). De plus, le savoir-faire n'est « pas seulement technique et esthétique [mais] aussi intellectuel (Bédard, 2014 : 247).

Dans un second temps, si nous avons pu brièvement évoquer la situation matérielle et économique des artistes, que nous développerons également par la suite, on peut voir que cette situation découle, en plus du manque de reconnaissance sociale de leur profession, de valeurs importantes de l'ethos artiste : le désintéressement et l'autonomie.

L'**autonomie** constitue ainsi une autre valeur prépondérante chez les artistes, dans sa dimension morale, indispensable au désir d'authenticité de leur œuvre et de leur démarche, mais aussi pratique : elle est « instituée en régime de vie » et liée à la liberté du « style de vie » : « activités peu routinières, pas de comptes à rendre à un supérieur, possibilité d'un horaire de travail souple, etc. » (Bédard, 2014 : 249). Cependant, celle-ci est relative car elle dépend de la perception de chaque artiste et de son « point de résistance à la concession. » (Bédard, 2014 : 248). De même, et c'est une dimension extrêmement importante du point de vue de notre étude de cas, car « la contrainte n'est pas nécessairement un problème, mais il y a alors adaptation pour que l'intégrité du processus de création soit maintenue, des détails techniques et matériels jusqu'aux enjeux de réputation, par exemple. » (Bédard, 2014 : 248).

La volonté d'autonomie d'autre part n'est pas étrangère à la valeur de **désintéressement** du profit pécuniaire « *par le biais* de la création artistique » (Bédard, 2014 : 252), caractéristique de l'idéal artistique. En effet, la recherche du profit pourrait entraver non seulement l'autonomie, puisque créant une dépendance, mais aussi l'authenticité puisque l'intérêt serait placé non plus dans la « valeur symbolique » de l'œuvre mais dans sa « valeur monétaire » (Bédard, 2014 : 251). Cependant, il s'agit d'apporter une nuance : le désintéressement en tant que valeur artistique n'est pas l'*absence* de recherche de tout profit, il concerne « le moment de la création, et non pas l'opération marchande à laquelle peut conduire la diffusion de l'œuvre » (Bédard, 2014 : 253). La

distinction se trouve aussi dans la finalité de l'action : ce que recherche l'artiste en créant son œuvre.

L'authenticité est aussi un élément auquel sont attachés les artistes, puisque celle-ci se trouve liée à l'autonomie, car renvoyant à l'« honnêteté », l'« originalité de la démarche » et de la « fidélité à soi-même » (Bédard, 2014 : 194), dans le geste créateur et la signification de ce geste. L'authenticité a aussi à voir avec la **singularité** : l'originalité est toujours recherchée et valorisée. Cette recherche de singularité est cependant caractérisée par une sécularisation : s'il fallait auparavant être « habité par l'inspiration divine », il s'agit maintenant « d'exposer une voix personnelle, d'avoir « quelque chose à dire » de singulier. » (Bédard, 2014 : 258).

Enfin, l'**élitisme spécifique** complète l'ethos artiste présenté par Bédard. Celui-ci renvoie au fait, pour les artistes, de considérer que « l'art doit être apprécié d'une certaine manière, c'est-à-dire qu'il existe un contexte pour appréhender les œuvres et particulièrement un contexte cognitif. » (Bédard, 2014 : 260) Ainsi, les artistes refusent généralement d'abaisser le « niveau » de cette dimension cognitive au profit d'un public non initié et désirent que ce contexte soit approprié à la réception de l'œuvre. L'incompréhension de l'art contemporain par le grand public n'est alors pas un problème pour les artistes, et l'argument démocratique est ainsi moins important en valeur que celui de l'authenticité du travail artistique. Cet élitisme de la part des artistes d'autre part n'est pas « généralisé » mais « concerne particulièrement le moment de la réception de l'œuvre d'art. » (Bédard, 2014 : 260).

Les grandes lignes du cadre théorique sont donc celles-ci : l'ethos artiste est constitué de plusieurs valeurs prépondérantes telles que le savoir-faire, l'autonomie et la liberté, le désintéressement, la singularité et l'originalité, et l'élitisme spécifique, qu'il sera pertinent de confronter à la position qu'adoptent les artistes dans le cadre du 1%. Par ailleurs, « la pratique de l'art apparaît comme une occupation à plusieurs dimensions » : une professionnelle, de « gestion de carrière, des ventes, de l'autopromotion », et une vocationnelle, concernant « le “plus”, qui fait que “c'est *plus* qu'un métier” et que toute la vie est englobée par cette façon de voir, une manière particulière de faire les choses » (Bédard, 2014 : 143).

Si nous n'avons pas développé les origines de l'ethos en tant qu'héritage d'une vision romantique du statut d'artiste, elles restent tout de même en partie constitutives de cet ethos, par exemple dans la recherche d'un idéal d'authenticité. Pourtant, Pascale Bédard relève le grand pragmatisme dont

font preuve les artistes : bien qu'il subsiste des traces du mythe ou idéal de l'artiste dans l'ethos artiste, celui-ci s'avère tout de même aujourd'hui très *sécularisé*. Si les artistes sont conscients que cet « univers d'explication » demeure présent dans leur rapport à l'art, ils cherchent tout de même à se distancer de celui-ci et de la figure mythique ou idéale de l'artiste (Bédard, 2014 : 293). Par ailleurs, l'héritage de cette vision romantique, cette manière d'appréhender dans l'espace social l'activité artistique, n'est pas anodine, car d'une part, elle participe à la mécompréhension de ce qu'est vraiment l'ethos artiste ou la réalité de ceux-ci, mais elle peut également participer au peu de reconnaissance, par exemple, de leur statut professionnel. Dès lors, pour effectuer une recherche sur les artistes, il est important de s'en détacher, ou du moins prendre du recul par rapport à celle-ci. Cet aspect développé par Bédard est donc important du point de vue de notre recherche notamment pour l'analyse du terrain d'enquête.

Méthodologie d'enquête

L'analyse de notre étude de cas s'appuie essentiellement sur des données qualitatives : ainsi, nous avons choisi de réaliser douze entrevues avec des artistes québécois en arts visuels impliqués dans la Politique du 1%, c'est-à-dire ayant été ou étant toujours inscrits au Fichier des artistes, afin d'accéder directement à la façon dont ceux-ci entrevoient le processus créatif dans le cadre de cette politique de commande publique.

terrain d'enquête

Pour la constitution de l'échantillon parmi l'ensemble de ces artistes, nous nous sommes limités à des artistes ayant réalisé des œuvres « récentes » ou étant impliqués dans la Politique dans un futur proche, puisque notre intérêt n'a pas été d'adopter une perspective historique. Nous avons ainsi choisi de limiter notre échantillon aux artistes ayant réalisé au moins une œuvre dans le cadre de la Politique depuis l'année 2000. Cette année a été choisie comme limite car elle correspond à « une modification du mode d'inscription des artistes [entraînant] un renouvellement complet du fichier » (Nadeau, 2004 : 15). En effet, pour rappel, la Politique s'organise à travers une « banque » ou « fichier » d'artistes découpé par régions. La classification des pratiques et des artistes se faisait avant 2000 selon la technique utilisée : peinture, sculpture, verre-vitrail, photographie-holographie, fibre et textile. Après cette date, les artistes sont regroupés principalement en trois catégories : 2D,

3D et relief. Cela a pour conséquence une modification dans l'inscription de ceux-ci au Fichier, mais aussi dans la sélection par les comités pour un projet d'intégration. De plus, 2000 voit aussi une « réédition importante » du Guide d'Application de la Politique (Nadeau, 2004 : 15). Nous utiliserons dès lors cette date afin de réduire l'échantillon à des artistes ayant réalisé des œuvres remontant au maximum à une vingtaine d'années. De plus, cet échantillon a été réduit principalement à des artistes ayant réalisé des œuvres dans la région administrative de Montréal. Ce choix est dû, d'une part, à la proximité physique du terrain, d'autre part au nombre d'artistes présents dans la région montréalaise, facilitant ainsi l'accès à ce terrain.

Puisque nous n'avons pu avoir accès au Fichier de la Politique, celui-ci étant confidentiel, nous avons choisi de nous appuyer sur plusieurs fichiers faisant l'inventaire des œuvres réalisées dans le cadre de la Politique, en isolant celles réalisées dans la région de Montréal. Ces fichiers sont par ailleurs disponibles sur le site du ministère de la Culture et des Communications et donc faciles d'accès. Nous avons ainsi effectué un premier tri, excluant les artistes n'ayant pas réalisé d'œuvre après l'année 2000. Les coordonnées de plusieurs artistes ont été facilement repérables grâce à leur site internet ou celui de leur galerie. Plus tard, nous avons pu également obtenir d'autres coordonnées grâce au bouche à oreille, à la suite des premières entrevues. Cette technique s'est par ailleurs révélée utile pour prendre contact avec des artistes, souvent plus jeunes, qui ne figuraient pas encore sur l'inventaire de la Politique, car sa dernière mise à jour date de 2017-2018. La prise de contact s'est ensuite faite par un courriel de sollicitation présentant l'objet de la recherche et proposant une entrevue avec la chercheuse.

Ces entrevues ont duré pour la grande majorité entre une heure et deux heures. Elles ont été réalisées, pour les sept premières, dans l'atelier de chaque artiste ; puis le contexte de pandémie nous a contraint à réaliser le reste par visioconférence. Celles-ci ont toutes été enregistrées et retranscrites, facilitant ainsi grandement l'analyse. Les noms de l'ensemble des enquêtés ont été « anonymisés » et codés selon l'ordre dans lequel ont été menés les entretiens, de « E1 » à « E12 ». Peu de modifications ont été apportées aux extraits de dialogue retranscrits dans ce mémoire, si ce n'est la suppression de tics de langage ou une adaptation du langage oral pour l'écrit, ainsi que le remplacement de noms d'artistes évoqués dans la conversation par « [nom d'artiste] » ou de même pour certaines institutions artistiques par exemple. Une attention a toutefois été portée à ne pas dénaturer les propos retranscrits.

Pour ce qui est du profil des artistes interrogés, l'échantillon présente la parité entre les hommes et les femmes, et nous avons cherché à interroger des artistes de tous âges, ayant aussi réalisé plus ou moins d'œuvres dans le contexte de la Politique, et possédant une notoriété plus ou moins grande sur la scène des arts visuels. L'échantillon est par ailleurs moins varié en termes d'origines ethnoculturelles puisque la plupart des artistes interrogés sont nés au Québec¹¹.

Le tableau suivant présente plusieurs caractéristiques des participants de l'enquête, qui ont été récoltées soit au cours des entrevues, soit à l'aide d'un formulaire de renseignements du participant. Les cases vides correspondent au manque d'information dû par exemple à un manque de temps pour poser la question pendant l'entretien.

¹¹ Les artistes pouvant participer à la Politique doivent avoir soit la citoyenneté canadienne, soit le statut de résident permanent, ou bien avoir leur résidence principale au Québec depuis au moins 12 mois (MCC, 2017).

Enquêtés	Année de naissance	Lieu de naissance	Autre emploi (en plus de la pratique artistique), passé ou présent	Niveau de diplôme	Discipline artistique	Catégorie de discipline dans le Fichier du 1% ¹²	Nombre d'œuvres réalisées (1%) *	Nombre d'œuvres réalisées dans la région administrative de Montréal (1%) *	Nombre de concours perdus *
E1	1951	France	Enseignement au Cégep	Doctorat	Installation	2D-3D	30	4	20
E2	1983		Muséologie	Baccalauréat	Photographie, arts d'impression, dessin, sculpture, peinture, installation		0	0	1
E3	1976	Alberta, Canada		Maîtrise	Sculpture, installation, photographie, vidéo	Sculpture	20	6	60
E4	1943	Québec, Canada	Enseignement à l'Université	Maîtrise		2D-3D	19	17	40
E5	1959	Québec, Canada	Animation d'ateliers artistiques	Maîtrise	Peinture, installation, multimédias	Peinture et multimédias	2	2	5
E6	1981	Québec, Canada	Muséologie, travail pour d'autres artistes du 1% (maquettes par ex.)	Maîtrise	Sculpture, installation et autres	Sculpture-relief	4	1	10
E7	1949	Québec, Canada		Baccalauréat	Peinture, installation	Peinture	4	4	15
E8	1944	Québec, Canada	Enseignement	Baccalauréat		3D-relief	30	18	100
E9	1983	Québec, Canada	Travail pour d'autres artistes du 1%	Maîtrise	Peinture		1	1	4
E10	1973	Québec, Canada		Maîtrise		2D-3D	12	3	7
E11	1977	Québec, Canada		Maîtrise		Sculpture, 2D-3D, relief	15	7	40
E12	1983	Québec, Canada		Maîtrise		2D-3D	4	2	12

Tableau 4. – Caractéristiques des participants

¹² Les artistes n'ont pas tous communiqué les mêmes catégories correspondant à celles du Fichier des artistes : il existe en effet les catégories 2D, 3D et relief, mais aussi des sous-catégories comme la peinture par exemple. Certains semblent alors avoir utilisé les catégories principales, d'autres les sous-catégories, ou bien parfois les deux.

*Ces chiffres sont une approximation ou un ordre d'idée obtenu en recoupant notamment les réponses des artistes au formulaire de renseignements, la liste des œuvres du MCC et parfois les curriculum vitae. La liste des œuvres n'est elle pas totalement exacte non plus car elle n'est pas forcément à jour, puisque datant de 2018.

Si la recherche s'est donc essentiellement faite à partir des entrevues réalisées, trois autres sources empiriques ont également pu étoffer les pistes d'analyse. Dans un premier temps, nous avons pu, avant de commencer ces entrevues, assister à une table ronde d'un centre d'artistes autogéré de Montréal, ayant eu lieu en novembre 2019. Environ cinq artistes et dix participants en tout ont pris part à cette discussion avec pour thème « entre art public et art de recherche, comment les artistes réussissent-ils à naviguer ? ». Plusieurs éléments abordés par les artistes lors de cette soirée apparaissent dans ce mémoire, ayant également été évoqués dans les entrevues. En second lieu, l'analyse a pu être nourrie par l'accès à un contenu discursif d'artistes intégrateurs à travers des balados audios mis à disposition par l'Université de Montréal pour expliciter les œuvres qu'elle possède, dont certaines sont issues de la Politique. Enfin, nous avons pu visionner certains documentaires sur l'art public au Québec de la réalisatrice Suzanne Guy, dans lesquels sont interrogés des artistes intégrateurs.

approche méthodologie des entrevues

Les entrevues ont été menées sous forme de discussions semi-dirigées et nous avons choisi la méthode de l'entretien compréhensif (Kaufmann, 1996). Les discussions sont ainsi cadrées par des questions de recherche et questions standardisées, avec pour support un guide d'entretien divisé en plusieurs thèmes comprenant ces questions¹³. Toutefois, la technique méthodologique a pour but de ne pas être trop présente et rigoureuse pour respecter l'ordre discursif de l'enquêté, la manière dont il choisit de s'exprimer, et donc laisser place à une parole plus fluide. De même, livrer ses propres ressentis en questionnant aussi l'enquêté par rapport à ceux-ci, nécessitant une implication personnelle de l'enquêteur dans l'entrevue plutôt que l'adoption d'une distance et tentative trop importante de « neutralité », permet de diminuer la présence d'un rapport hiérarchique entre enquêteur et enquêté et de créer un échange. Cependant, se détacher de la grille d'entretien s'est avéré difficile lors des premiers entretiens, sûrement par peur de manquer de temps et par volonté de poser toutes les questions, finalement par manque d'expérience. Nous avons néanmoins eu plus d'aisance au fur et à mesure à nous adapter à l'interlocuteur et à « rebondir » sur les propos des enquêtés, cela permettant de mieux fonctionner selon ce modèle de discussion et échange.

traitement des données

¹³ Le guide d'entretien est reproduit à l'annexe 1.

Le traitement des données s'est opéré de manière non séquentielle et non « figée », avec des allers-retours entre terrain, méthode d'enquête et analyse, et à l'aide de compte-rendu à différentes étapes du processus, à la manière du *Manuel d'analyse qualitative* (Lejeune, 2014). Nous avons ainsi procédé à l'enregistrement d'informations dès le début de l'enquête et avant même le début des entretiens : par exemple, la table ronde a permis de faire ressortir plusieurs premières idées et hypothèses et donc, a fortiori, d'aider à construire la grille d'entretien. De même, les premiers entretiens ont servi à mieux orienter les questions posées lors de ceux qui ont suivi : nous avons ainsi remanié la grille d'entretien, en voyant quelles questions s'avéraient finalement non pertinentes ou au contraire plus importantes pour notre sujet. Ces premiers entretiens ont aussi permis de se détacher de présupposés et d'orienter l'analyse vers de nouvelles pistes analytiques et théoriques, reflétant mieux la réalité des enquêtés.

Le codage s'est lui effectué de manière très « artisanale » : au fur et à mesure de la lecture de textes, de la transcription d'entretiens, ou bien de leur relecture, nous avons noté certaines idées à développer, soit des pistes d'analyse théorique dans un document à part, soit les thèmes qui ressortaient du discours, en marge des documents de transcription. Par la suite, nous avons regroupé sous forme de *brainstorming* les différents thèmes ou codes les plus importants : aspect financier ; responsabilités ; adaptabilité ; motivations ; visibilité et cote de l'artiste dans le 1% ; dialogue entre plusieurs types de pratique artistique ; stratégies adoptées pour faire face aux contraintes ; travail d'équipe ; etc, puis les avons reliés afin d'en ressortir une première ébauche d'un plan d'analyse. Nous avons ensuite, sur le plan obtenu, attribué chaque idée ou partie à une couleur, puis lors de la dernière phase du codage, nous avons relu les entretiens en surlignant chaque extrait qui correspondait à une partie de la couleur correspondante, avant de regrouper les extraits d'entretiens d'une même couleur dans un fichier pour construire chaque partie avant la rédaction. Le même fonctionnement par couleur a été appliqué pour les notes prises en parallèle des documentaires de Suzanne Guy, de la table ronde et des balados audios de l'UdeM, de même que pour la littérature qui pouvait appuyer notre analyse.

Chapitre 3 – L’IDENTITÉ DE L’ARTISTE INTÉGRATEUR

La pratique qu’est celle « d’intégration » est en de nombreux points un type particulier de création, en fort décalage avec la figure mythique de l’artiste. Les valeurs de l’ethos artiste, en partie héritées de représentations liées à cette figure mythique, sont-elles par ailleurs, dans les mêmes proportions que pour une pratique artistique plus classique, constitutives de l’ethos de l’artiste intégrateur ? Dans un premier temps, il s’agira de se pencher sur les motivations à l’engagement dans la pratique d’intégration de l’artiste, puisque cette pratique est souvent considérée comme secondaire ou parallèle à la pratique dite de recherche. De même, quelles sont les liens, dialogues, négociations qui se font entre les caractéristiques de cette pratique singulière et celles de la pratique de recherche ? Ensuite, nous verrons en quoi, dans le cadre de l’intégration des arts à l’architecture particulièrement, l’artiste devient presque un entrepreneur, puis enfin quelles logiques influencent sa cote dans ce monde de l’art spécifique qu’est le « 1% ».

Les différentes motivations à s’engager dans la pratique du 1%

Dans un premier temps, pour comprendre quels sont les artistes qui décident de s’engager dans la pratique d’art public sous les termes de la Politique d’intégration des arts à l’architecture, il s’agit de se pencher sur les raisons, les motivations de cet engagement. En effet, relever le défi de l’art public dans ce cadre de commande offre de nombreuses possibilités, opportunités et avantages pour les artistes, parmi lesquels se retrouvent des enjeux de visibilité ainsi que financiers, et où la question du parallèle avec la pratique de « recherche » est centrale.

La visibilité

Si les artistes sont bien conscients des conditions sociales qui peuvent faire le succès ou non d’une carrière (Bédard, 2014), ils suivent donc ou tentent de suivre les règles qui dictent entre autres l’enjeu énorme de se rendre visible sur la scène artistique. De même, s’ils ont peu de pouvoir sur beaucoup de composantes de leur succès potentiel, la visibilité est une de celles sur laquelle ils peuvent plus ou moins directement influencer. L’opportunité que peut offrir le 1% répond alors

parfaitement à cette injonction à la visibilité. En effet, si ce n'est directement le programme en lui-même et ses règles qui induisent une potentielle visibilité, c'est bien le modèle de l'art public qui offre une visibilité quasi *permanente* puisque les œuvres réalisées apparaissent dès lors dans l'espace public pour, à priori, la durée de vie de l'œuvre, « vingt, trente, quarante ans » (E5), la période pendant laquelle elle vivra en bon état, tandis que si les œuvres conservées dans les musées présentent l'avantage d'être très bien conservées, elles ne sont pour beaucoup que rarement montrées. De plus, si elles sont potentiellement exposées à la vue de tous, les œuvres publiques peuvent être vues par tous types de publics, y compris ceux qui ne fréquentent pas les musées, ce qui est par ailleurs apprécié par plusieurs artistes interrogés (E1, E2, E5, etc). Les œuvres sont aussi visibles par les intervenants du monde de l'art et permettent ainsi une visibilité sur le marché :

Réponse¹⁴ : Tout le monde demande tout le temps « où est-ce que je peux voir ton travail à part en galerie ? » [...] je trouve qu'en ayant des œuvres d'art public ça fait que ton art est toujours là, il est toujours accessible puis... c'est public.

Question : T'es plus visible.

Réponse : C'est ça. Moi je trouve que c'est vraiment un atout, puis les galeries elles en profitent au maximum là. Vraiment, ouais. (E2)

La visibilité donnée par l'art public peut donc être une occasion de faire avancer la carrière de l'artiste.

Par ailleurs, le système du Fichier des artistes propre au 1% peut, *a priori*, donner une chance à certains artistes encore peu visibles sur le marché, par exemple ceux en début de carrière ou du moins ayant peu de reconnaissance et peu ou pas de projet d'envergure réalisés, car il permet, lors de la phase de sélection, de visionner plusieurs dossiers d'artistes dont la démarche, la discipline ou autres correspondent aux critères du projet à venir : « au moins si ton travail est vu, t'as une chance » (E1).

La visibilité est aussi et surtout, très concrètement, permise par l'ampleur de certains projets. S'ils sont plus visibles techniquement par leur grande taille, la dimension de travail monumental est aussi une autre façon de travailler qui demande un certain nombre de compétences et qualifications pouvant soulever un intérêt envers l'artiste qui les possède : « ça fait que le monde est plus impressionné » (E2), « c'est sûr qu'une œuvre d'atelier a jamais le punch d'une intégration d'art à

¹⁴ Pour les extraits d'entrevues cités comportant des dialogues, nous marquerons la parole de la chercheuse par « Question » ou « Q », et celle des enquêtés par « Réponse » ou « R ».

l'architecture, les gens qui regardent une petite sculpture puis qui regardent une œuvre intégrée à l'architecture c'est pas du tout la même dynamique puis c'est pas la même émotion. » (E1).



Figure 1. – Exemple d'œuvre monumentale créée dans le cadre du 1%
située sur la façade des nouveaux bâtiments du Centre Hospitalier de l'Université de Montréal,
haute de 8 étages et visible depuis la rue Saint-Denis

La vie en montagne, estampe de Mathieu Doyon et Simon Rivest, 2610 m² (2015)

Centre Hospitalier de l'Université de Montréal (CHUM), QC – Politique d'intégration des arts à
l'architecture

L'envergure des projets n'est par ailleurs pas seulement source de motivation par la potentielle visibilité qu'elle peut donner, mais aussi car elle fait partie de la dimension de défi que représente l'art public. Les artistes se confrontent en effet à tout un nombre de nouvelles composantes ne faisant pas forcément partie de leur pratique quotidienne : c'est l'occasion de faire de l'art public, avec, comme nous l'avons évoqué, une confrontation à un nouveau type de public et un public plus large, mais aussi de faire des œuvres monumentales, si ce n'est vraiment *permanentes* en tout cas *pérennes*, mais qui dans le cadre du 1% impliquent aussi la dimension d'intégration à l'architecture et au lieu, tout en y apportant sa démarche personnelle et en s'appropriant le projet... tout un « exercice mental » (E3), un « exercice qui est intéressant à faire » (E7).

L'aspect financier

D'autre part, l'apport financier que peuvent impliquer les projets d'intégration à l'architecture est évoqué de manière constante dans les entretiens. Pour comprendre pourquoi cette dimension peut être une source de motivation chez les artistes à s'engager dans de tels projets, il faut d'abord revenir brièvement sur le contexte et les caractéristiques de la profession artistique.

Dans un premier temps, la pratique artistique, en l'occurrence pour les arts visuels au Québec, représente un investissement en temps et en argent qui est très peu rentable pour l'artiste puisque, entre autres, il n'est pas toujours payé pour exposer, et que les éventuels bénéfices qu'il en retirerait sont pour grande partie réinvestis dans cette pratique. La (non-) reconnaissance sociale du statut d'artiste peut aussi influencer sur la précarité de la profession puisqu'il y a par exemple, comme nous l'avons évoqué, peu de dispositions particulières au Canada pour la protection sociale des artistes ou pour la sécurité sociale. De plus, les artistes incarneraient aussi une position ou « figure » d'« équilibriste » de par la dimension d'incertitude inhérente à leur pratique, puisqu'il est difficile de prédire la réussite de tel élément ou telle carrière. Il s'agit alors « de garder l'équilibre, d'éviter la chute (la faillite financière, l'échec professionnel, etc.) » (Bédard, 2014 : 229) et de persévérer, mais aussi de savoir équilibrer les ressources financières entre production et vie quotidienne, raison pour laquelle la plupart des artistes mènent une vie modeste. La précarité est alors une dimension centrale de la pratique artistique, touchant la grande majorité des artistes car ceux parvenant à une notoriété leur permettant de vivre de leur art sont en réalité très peu nombreux. Cette précarité est donc directement en lien avec la recherche de moyens d'assurer par de nombreuses possibilités différentes d'autres sources de revenus, problématique à laquelle répond très bien le système du 1%.

J'ai deux enfants, puis financièrement, je suis comme quasiment toujours ... au niveau des arbres, soit à la perte ou - t'es toujours en train de trouver des solutions pour être capable de... mettons j'ai réussi à vivre de mon art quand j'ai fait des projets d'intégration à l'architecture, mais sinon, c'est quasiment toujours à la perte, j'aurais beaucoup plus à revendre si j'arrêtais de faire de l'art. (E9)

En effet, le programme d'intégration de l'art à l'architecture, dont le Guide d'Application formule expressément dans les objectifs la volonté d'« appuyer la création » (MCC, 2017 : 5), agit comme une bourse ou un cachet pour les artistes en échange de l'élaboration et de la production d'une œuvre. Il permet donc, entre autres, d'aider les artistes financièrement et est ainsi un « bon gagne-pain » (E11, E3), surtout pour ceux qui obtiennent la réalisation de l'œuvre à l'issue de la

présentation du projet, ou autrement dit ceux qui gagnent le « concours ». Si tous les projets n'ont pas la même ampleur, certains mobilisent de grosses sommes : « c'est un gros budget, ça c'était ... trois cent cinquante mille. [...] C'est des bons montants. » (E3). L'enjeu financier est donc considérable pour beaucoup d'artistes du point de vue des conditions de vie : « c'était ça qui [me] faisait vivre. », « tu ronges ton frein comme ça se peut pas là. T'es stressé, t'es stressé puis t'essaies de faire de l'autogestion de toi-même, tu te dis « ok c'est fait, c'est fait, c'est fini on n'en parle plus ». *Parce que ça change une année financière, assez radicalement pour des artistes là.* » (E3), mais il est aussi d'importance du point de vue du financement du reste de la pratique artistique puisqu'il garantit l'apport financier qui peut être réinvesti dans celle-ci. De même, les budgets alloués, de par leur ampleur, permettent à l'artiste de bonnes opportunités du point de vue de la pratique artistique : l'aspect financier n'est donc pas seulement un intérêt pour « vivre » mais offre aussi la possibilité d'investir dans son art, de le développer, d'expérimenter de nouvelles choses, « d'aller plus loin dans [sa] recherche » (E9), ce que les artistes ont parfois difficilement l'occasion de faire sans ce budget.

Si l'apport financier s'est clairement montré être un facteur de motivation dans l'engagement dans une pratique de 1%, il est intéressant de le confronter à la valeur de désintéressement mobilisée par Bédard. En effet, cet apport financier observé comme motivation ne signifie pas qu'il est la finalité première d'une participation à la Politique, mais bien qu'il peut être l'*une* des finalités, plus ou moins importante selon chaque artiste. Cependant, si la finalité monétaire d'une pratique artistique pourrait sembler difficile à discerner dans le discours, on peut du moins mettre aussi en avant la multitude d'autres motivations invoquées par les artistes intégrateurs ou du moins les intérêts envers les caractéristiques de cette pratique particulière qu'ils démontrent tout au long des entretiens. De même, si cet apport financier est grandement recherché, il est apparu dans de nombreux entretiens, comme nous l'avons évoqué, qu'il avait pour principale finalité le financement de la pratique de recherche, ce que nous développerons davantage plus loin :

Q : Et du coup qu'est-ce qui a fait que vous vous êtes inscrit au Fichier des artistes du 1%?

R : Oh, comment je dirais ben ça là... Heu, pour aller chercher des sous pour produire en atelier. C'est aussi simple que ça là. (E7)

Q : Ouais c'est vraiment intéressant, ça permet de faire des choses.

R : Oui, parce que t'as de l'argent. L'argent aide à faire du développement c'est ça aussi l'autre truc là. (E3)

La valeur de désintéressement peut par contre être plus clairement observée quand un projet, source potentielle de revenus mais jugé peu intéressant artistiquement, entraîne un refus de s'engager dans le concours : « si le projet t'intéresse pas, tu participes pas. Moi y'a des projets où j'étais invité puis c'était réellement pas pour moi, j'ai dit non » (E7). Il s'agit aussi de noter que le désintéressement fait bien partie de l'*idéal* artistique, qui ne représente aujourd'hui plus forcément la réalité des conditions de vie et de pratique ou de l'ethos des artistes, ce qui rejoint l'idée du pragmatisme dont font preuve ceux-ci et sur lequel Pascale Bédard insiste à de nombreuses reprises (Bédard, 2014).

Par ailleurs, il apparaît que la gestion du budget de la Politique et même de l'argent de l'artiste peut être utilisé de manière assez différente selon les uns et les autres mais aussi selon les différentes situations pour un même artiste, quoi que l'on y trouve des régularités : comment certains artistes, grâce à la Politique, peuvent gagner de l'argent, comment parfois ils n'en gagnent ni n'en perdent vraiment, mais aussi comment parfois ils en perdent, quitte à gagner sur d'autres plans. Il y a par exemple une différence « situationnelle » entre l'élaboration de l'œuvre et la maquette et le fait de gagner un concours. Il semble en effet que dans la grande majorité des cas, l'élaboration du projet comprenant la réalisation de la maquette, même si elle est payée, ne rapporte pas d'argent, notamment car plusieurs tâches sont déléguées à d'autres personnes que l'artiste qu'il doit évidemment payer : « moi j'ai quasiment toujours perdu de l'argent avec la maquette » (E9). Si le budget accordé à la réalisation de l'œuvre finale permet généralement, au contraire de la maquette, de pouvoir se payer, voire de réinvestir dans d'autres dimensions de la pratique artistique, les artistes ne sont cependant pas tous égaux devant ce revenu qui, s'il est bien sûr relatif au budget de base alloué au projet, dépend aussi parfois beaucoup, entre autres, de leur capacité à pouvoir réaliser l'œuvre eux-mêmes. Or, beaucoup n'ont ni les outils nécessaires (par ailleurs coûteux), ni l'espace pour les stocker, ni les compétences requises pour les utiliser.

De surcroît, si l'apport financier potentiel de la Politique est une motivation essentielle des artistes intégrateurs, c'est qu'il est lui-même motivé par un autre objectif inhérent à la pratique artistique, celui de pouvoir vivre uniquement ou principalement de son art. En effet, beaucoup d'artistes du corpus ont eux-mêmes eu ou ont toujours au moment des entretiens, en parallèle de leur pratique de recherche et/ou de leur pratique d'intégration, un « emploi-abri » : enseignement au Cégep ou à

l'Université pour trois d'entre eux, muséologie et/ou travail pour d'autres artistes du 1% pour trois autres, animation d'ateliers d'art pour un, technicien dans un atelier pour un, et quatre autres dont cette donnée n'est pas connue. L'objectif de pouvoir vivre de son art et en parallèle la possibilité de remplir cet objectif grâce au 1% ressort ainsi à de nombreuses reprises dans les entretiens : « J'ai arrêté d'avoir un emploi en 2015 pour me consacrer à ça à temps plein [...] j'ai tout lâché puis je me suis dit je vais essayer de vivre que de ça [*le 1%*] »¹⁵ (E6).

Tu vends des trucs dans des galeries, tu fais des expos, tu fais de l'art public, je fais juste ça de l'art. T'arrives à en vivre, peu importe la manière dont t'en vis, *c'est quand même respectable que tu fasses ça à temps plein dans le fond. [...] l'art public pour moi c'est un gagne-pain, sauf que c'est de la création puis c'est des œuvres de [nom de l'artiste qui parle] qui sont les gagne-pains finalement.* (E11)

Développer sa pratique de recherche

Ainsi vient le questionnement de la position de la pratique d'intégration : si elle ne correspond pas tout à fait ou pas toujours à la notion d'emploi-abri, elle est également à la frontière de la « pratique de recherche » de l'artiste. En effet, si la notion d'emploi-abri de Pierre-Michel Menger « indique la présence d'un second emploi à l'abri de l'incertitude caractéristique des professions artistiques » (Bédard, 2014 : 175), elle a souvent un lien avec le domaine de l'art.

[...] il refusait, tout à coup il a commencé à faire [du 1%], puis il y a pris goût, puis il a trouvé que c'était intéressant, parce que *monétairement aussi là, financièrement, ça permet de faire des sous. Puis d'avoir une certaine sécurité.* Quand on enseigne pas, qu'est-ce qu'on fait ? Parce que souvent le débouché pour les artistes, il est pas ouvert, en enseignement y'en a pas tant que ça, c'est assez limité. (E4)

Cependant, comme nous l'avons vu et comme nous le développerons davantage par la suite, la pratique d'intégration n'est pour la majorité pas seulement motivée par une volonté de sécurité financière. Elle permet, pour certains, de créer de manière aussi satisfaisante que dans le cadre de la pratique de recherche, tout en étant payé. Il semblerait dès lors que la position de la pratique d'intégration en dehors ou à l'intérieur de la catégorie d'emploi-abri dépende de la manière d'appréhender celle-ci en tant que partie intégrante de la pratique de recherche, ou bien en tant que pratique parallèle, même si parfois elle peut être les deux à la fois.

¹⁵ Il est à noter que cette artiste poursuit par ailleurs une pratique d'exposition, ce qui n'implique pas par ailleurs que cela lui rapporte un revenu assez conséquent et régulier pour le considérer comme tel.

La pratique de recherche, ici, peut s'apparenter à ce que Bédard décrit comme le réseau « de pointe » des arts visuels, en opposition à un art plus « commercial » ou « touristique » : « généralement supporté par les fonds publics, encouragé par une armée de spécialistes universitaires, attirant tous les honneurs et les paillettes, mais évoluant dans l'ensemble sous l'indifférence du grand public. » (Bédard, 2014 : 75). On peut d'ailleurs noter que l'ensemble des artistes de notre corpus sont diplômés en art, au minimum d'un baccalauréat universitaire (trois), majoritairement d'une maîtrise (huit) et plus rarement d'un doctorat (une).

Il apparaît que pour une grande part du corpus, la motivation à s'inscrire au Fichier de la Politique afin d'y participer venait en grande partie du rapport étroit entre les critères demandés par la pratique du 1% et leur pratique de recherche, plus précisément les intérêts déjà présents dans leur démarche qui étaient également des éléments à mobiliser pour l'intégration d'une œuvre d'art à l'architecture. Par exemple, beaucoup pratiquaient l'installation, une forme d'art visuel requérant entre autres un lien fort avec son lieu d'ancrage puisque créée expressément pour celui-ci¹⁶ : « quand t'as des œuvres publiques c'est comme des mini-installations, parce que je sais pas si tu connais le terme « installation », alors pour lui, c'était le lieu parfait, parce qu'il avait un espace, il investissait son espace » (E5). De manière plus générale et sans forcément de lien fait avec ce type d'œuvre, les artistes portaient déjà un fort intérêt pour la dimension d'intégration d'une œuvre à un lieu. Elle faisait partie prenante de leur façon de voir les choses, de leur démarche artistique : « mon travail s'inscrivait surtout dans l'espace in situ, puis ça a commencé un peu comme ça. » (E3). Pour d'autres, l'écho avec leur pratique initiale se retrouve dans la similarité des matériaux utilisés : « je travaillais le verre et donc c'est un matériau qui est facilement applicable, intégrable dans des bâtiments. Tous les bâtiments ont des fenêtres. Donc c'est comme ça que j'ai été sollicitée pour faire des œuvres du 1% » (E4). Enfin, cet intérêt pour une composante déjà présente dans la démarche de l'artiste peut se retrouver dans l'appréciation de l'architecture et de son dialogue avec les arts visuels, fortement présente par exemple chez les enquêtés E9 et E10. Notons que dans les intérêts énumérés ici, plusieurs pouvaient être présents à la fois dans la démarche de certains artistes.

¹⁶ « The term installation art is used to describe large-scale, mixed-media constructions, often designed for a specific place or for a temporary period of time » (Tate. "Installation art", *Art term*, <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>>)

Ainsi, puisque la Politique fait appel à plusieurs dimensions similaires à la démarche artistique générale de l'artiste, pour plusieurs, les deux types de pratiques se ressemblent beaucoup. Le même type de gestes et de réflexion peuvent par exemple être mobilisés : « au niveau de l'inspiration, de l'imaginaire, c'est le même procédé que quand c'est pour une installation, le processus est le même. » (E1), « [...] je vais prendre le même genre de démarche, en galerie ou dans un bâtiment du 1%, je vais toujours aller voir le lieu, je fais des croquis, c'est le même genre de période de gestation, de réflexion, de contemplation » (E10). Les deux types de pratique finissent dès lors par se mélanger pour établir un *dialogue*. D'autre part, la pratique d'intégration mène très souvent à développer de nouvelles techniques qui vont ensuite se retrouver dans la pratique de recherche et ainsi la nourrir, comme évoqué par plusieurs enquêtés (E3, E5, E6, E9), par exemple :

c'est comme si finalement ça m'ouvrait cette réflexion-là pour dire « ce que j'étais pas capable de faire, ou ce que t'es capable de faire à petite échelle sur des tableaux, ben faut que tu le solutionnes autrement sur des grands tableaux mais les solutions que tu fais pour arriver à faire du grand format comme ça, finalement ça peut te servir dans ta pratique à petite échelle aussi, en tout cas dans mon cas, j'ai commencé à utiliser une imprimante qui superpose l'impression sur mes tableaux, parce que ce que je voulais faire, ça aurait été trop long, puis ça aurait été absurde de le faire comme en peinture. Mais finalement, [...] je suis encore en train de travailler avec cette imprimante-là pour mon travail personnel. (E9)

La pratique d'intégration devient alors une autre forme à part entière de la pratique de recherche.

Au contraire, si la pratique de recherche pour l'intégration et la pratique de recherche initiale peuvent être deux « vases communicants », on sent que pour la majorité des artistes, les deux restent séparées, bien qu'il n'y ait « pas de rupture d'un côté ou de l'autre » (E1) : « la recherche que tu vas faire en pratique d'atelier, c'est pas la même recherche que tu vas faire en art public. » (E3). Elle peut même, pour certains artistes, être considérée comme très différente de leur pratique de recherche et s'établissent alors comme un « pied à côté » (E3, E7), « en parallèle » de leur pratique d'atelier » (E7, E11). La production d'œuvres du 1% ou du moins le temps passé sur les projets est ainsi très souvent relatif au temps passé sur la « production autonome », ou autrement dit la pratique de recherche. En dehors de la pratique d'intégration, le travail est aussi essentiellement partagé entre la recherche en atelier, l'exposition en galeries ou musées, les demandes de bourse voire d'autres types de commande publique.

Les différences entre pratique d'intégration et pratique de recherche sont alors notamment expliquées en termes de contraintes propres aux exigences de l'art public et de la commande

publique : « les 1%, ça a un caractère permanent, on peut pas faire des œuvres « installatives » et éphémères. Et on peut pas – il faut répondre à certains critères, il faut que cette œuvre-là vive aussi longtemps que le bâtiment » (E4), « c'est pas le même travail [...]. Parce que tu peux pas faire en galerie ce que tu peux faire dans l'espace public. C'est pas possible. » (E3). Par ailleurs, pour un artiste du corpus, la liberté de création est beaucoup plus grande dans la pratique de recherche, bien qu'il apprécie grandement les deux :

J'ai beaucoup aimé ça puis je trouve ça un peu frustrant parce que là je reviens au travail d'atelier, c'est vraiment très agréable aussi, parce que là t'as une liberté de création beaucoup plus grande, mais je t'avoue que j'aurais bien aimé avoir au moins un ou deux projets pendant chaque deux ans là, ça aurait été vraiment bien. (E5)

La manière des artistes de qualifier la pratique d'intégration et la pratique de recherche amène donc à plusieurs observations. Pour la plupart, on voit que de nombreux parallèles peuvent être faits entre ces deux types de pratique car la pratique d'intégration s'apparente en plusieurs points, comme nous l'avons vu, à la pratique de recherche. De même, la pratique du 1%, si elle ne s'inscrit pas totalement dans la pratique de recherche, s'inscrit tout de même bien comme une *forme* de recherche artistique, en parallèle de la pratique initiale.

Cette distinction se retrouve par ailleurs dans les termes employés par les artistes pour désigner la pratique de recherche par rapport à celle du 1% : si la première est tantôt désignée par « pratique de recherche », elle peut aussi être la « pratique d'atelier », « travail d'atelier », « œuvres d'atelier » (sûrement car pour le 1%, du fait de la monumentalité des œuvres, beaucoup de pièces ne peuvent se construire ou s'entreposer dans l'atelier de l'artiste), mais aussi « ma pratique personnelle en atelier », « une pratique plus personnelle », « ta recherche personnelle », ce qui démontre aussi non seulement cette forme plus initiale, traditionnelle de l'activité de l'artiste à laquelle s'*ajoute* celle du 1%, mais aussi la valeur « personnelle » de la première en opposition à la seconde où l'artiste n'est plus le seul à intervenir dans sa création, ou en tout cas beaucoup plus d'acteurs y interviennent.

Le 1% peut finalement s'établir en tant qu'une catégorie « entre-deux ». En effet, s'il ne peut être entièrement considéré comme un emploi-abri puisque similaire en plusieurs points à une pratique de recherche, il ne peut peut-être pas non plus être totalement assimilé à la pratique de recherche initiale.

Assurément, les questions concernant les liens entre les deux types de pratique ainsi que la comparaison entre les deux interviendront tout au long du développement de cette analyse puisqu'elles s'inscrivent pleinement dans la question de recherche de ce mémoire : la question de la place laissée à la démarche intime et la « marge de manœuvre » dans une politique telle que le 1% se fait en effet dans un rapprochement avec, justement, les habitudes et dimensions de cette pratique plus « traditionnelle » exercée par les artistes. Ces interrogations sont par ailleurs pleinement présentes dans le milieu artistique puisque rejoignent le thème de la discussion à laquelle nous avons pu assister au centre d'artistes autogéré de Montréal¹⁷. Un élément de réponse évoqué était par exemple le fait que la recherche trouvait sa place et avait son importance dans les deux types de pratique.

Ainsi, pour ce qui est des motivations de l'artiste à s'engager dans la pratique d'intégration à l'architecture, elles sont finalement multiples : si la dimension financière est sans aucun doute un avantage considérable pour eux, d'autres intérêts les poussent à s'inscrire au Fichier des artistes et à poursuivre cette pratique, parmi lesquels le défi et les opportunités que cela présente pour pouvoir réaliser des œuvres monumentales, de même que la potentielle visibilité qui est un outil indispensable pour poursuivre leur carrière, mais aussi la possibilité de faire dialoguer leur art avec un lieu, sa vocation et son architecture.

L'artiste entrepreneur

Après avoir évoqué plusieurs caractéristiques de l'artiste intégrateur liées aux motifs d'engagements dans la pratique, on note que se dégage une autre dimension de son identité : celle de l'artiste entrepreneur. Celle-ci peut être rapprochée de la « figure de l'entrepreneur », développée par Bédard, qu'incarne l'artiste dans plusieurs dimensions de la pratique artistique, puisque la situation professionnelle des artistes en arts visuels s'apparente de plus en plus à celle de l'entrepreneuriat : par exemple, comme nous l'avons déjà évoqué, très souvent, une grande partie des ressources monétaires est réinvestie dans la pratique afin de la développer ou du moins de la maintenir (Bédard, 2014).

¹⁷ Pour rappel, le thème était le suivant : « entre art public et art de recherche, comment les artistes réussissent-ils à naviguer ? »

Si cette dimension est donc présente de manière générale pour les artistes en arts visuels, elle semble ressortir encore davantage pour les artistes intégrateurs : « En tant qu'artiste on est tous des entrepreneurs, et quand tu fais des projets 1% c'est évident, je veux dire c'est peut-être le projet que tu vas faire où tu vas être le plus lié avec cet aspect-là de... côté entrepreneur » (E9). Les enquêtés évoquent en effet tantôt une situation où ils endossent un rôle d'« entrepreneur » (E5), ou de « gestionnaire » (E4), ou encore d'« entrepreneuriat » (E5), d'une manière de produire ou de fonctionner qui s'apparente à une réelle « entreprise » (E2, E3), ou bien à une « PME » (E4). Si Bédard avait choisi d'utiliser le terme « entreprenant » plutôt que celui d'« entrepreneur » surtout pour des questions de différences de valeur et d'ethos entre les artistes et les entrepreneurs, nous avons pour notre part choisi de le laisser tel qu'il apparaissait dans les entretiens.

En plus de l'utilisation du champ lexical de l'entrepreneuriat par les artistes interrogés, nous avons relevé la présence de cette « figure » par plusieurs dimensions de la pratique s'y rapportant. Dans un premier temps, il s'agit de revenir sur la notion évoquée d'*investissement* fait par les artistes : dans la même logique que pour l'ensemble de la pratique artistique, l'artiste intégrateur réinvestit une grande part de ses revenus, non seulement dans sa pratique de recherche, mais aussi pour certains dans des projets d'intégration du 1%, quitte à perdre plus d'argent qu'ils n'en gagnent, bien qu'il est à noter que ce dernier cas semble loin d'être une pratique généralisée, puisque la plupart des artistes intégrateurs réalisent l'œuvre à l'aide du budget qui y est expressément alloué. Cette situation est ainsi apparue au cours de deux entretiens, pour l'un désignant la pratique d'un autre artiste que celui interrogé, connu pour ses œuvres d'art public et d'intégration (« il me disait qu'il mettait tout le budget sur la réalisation, parce que pour lui c'était très important », « il mettait [*ne se versait*] pratiquement pas de salaire » (E5)), l'autre faisant cette fois référence à sa propre pratique et à ses propres habitudes (E8). Bien sûr entrent en jeu les caractéristiques de notoriété et de prospérité de l'artiste : les artistes évoqués sont fort visibles sur le marché de l'art et de l'art public au niveau national et international et ils ont aussi un plus fort capital économique. N'importe quel artiste ne pourrait pas se permettre d'investir dans ce type de projet qu'est le 1%, n'en ayant tout simplement pas la capacité financière : « j'étais assez privilégié, j'ai vendu des œuvres dans les musées, j'ai fait beaucoup d'argent. Donc, j'admets que je suis dans une situation privilégiée » (E8).

L'investissement dans la pratique est dès lors intéressant à analyser sous sa dimension éthique : pour l'artiste, on voit une vraie volonté de produire le meilleur projet possible, l'élevant au niveau de ses priorités : « c'est le projet qui prime » (E8). Cette donnée rejoint une observation du même ordre chez Bédard sur la nécessité de la qualité (matérielle, conceptuelle) des œuvres produites, préoccupation majeure chez les artistes interrogés, notamment pour une question de légitimité de leur savoir-faire. La meilleure qualité matérielle requiert ainsi de plus gros investissements, que les artistes plus aisés financièrement n'hésitent pas à investir quitte à perdre de l'argent dans un premier temps, entraînant néanmoins un potentiel gain sur de nombreux plans comme le développement de la carrière ou celui donc de la légitimité, ou encore sur des dimensions importantes de leur pratique, constitutives de leur ethos, comme l'apport à un patrimoine artistique dans la lignée d'autres artistes reconnus par exemple (Bédard, 2014).

D'autre part, l'artiste est aussi « entrepreneur » puisque son fonctionnement ici se calque pour une grande partie à des enjeux de gestion du projet : il s'occupe « de tout », comme l'évoquent trois artistes (E4, E10, E11). En effet, l'artiste ne s'occupe pas simplement de réfléchir à l'œuvre et de la créer ensuite : il doit s'occuper des questions de gestion de budget, d'assurances, de paiement de ses collaborateurs, de synchronisation avec le calendrier de construction du bâtiment, d'installation de l'œuvre, etc... tout une pluralité de tâches que ne demandent pas nécessairement le reste de la pratique comme l'exposition en galerie, bien que celle-ci comporte ses propres aspects gestionnaires.

La dimension entrepreneuriale du 1% se retrouve aussi parfois dans les similarités avec la vente, surtout dans ce qui a trait pour l'artiste à la présentation du projet devant le comité *ad hoc* : celui-ci se retrouve dans une position de « vente » avec la volonté de se faire choisir pour pouvoir la réaliser ensuite, bien que cette position ne soit pas forcément consciente puisque pas toujours mise en exergue dans le discours. La dimension mercantile ressort alors par l'utilisation du vocabulaire correspondant lorsque les artistes décrivent cette présentation de leur projet au comité : « et cette présentation en général c'est à peu près vingt minutes avec maquette et puis bon, tu fais ton discours et puis t'essaies de *vendre* ton projet le mieux possible. » (E1), « j'explique le concept, je présente la maquette, puis l'idée derrière, puis ensuite je réponds aux questions, puis j'essaie de vendre mon idée pour le projet » (E10). Pour d'autres, elle est plus consciente et soulignée avec

sarcasme : « tout le monde est assis autour d'une table là fait qu'ils sont à peu près une dizaine, puis là tu fais ton pitch comme si t'étais un vendeur de char » (E2) : il faut convaincre le jury.

Cette dimension se retrouve également dans les bénéfices ou la potentialité lucrative de la pratique d'intégration, puisque s'est développé une sorte de marché secondaire ou parallèle à la Politique. Ce marché parallèle apparaîtrait notamment grâce à une délégation des tâches surtout dues à la difficulté de gérer certains projets¹⁸, mais donnerait aussi la possibilité aux artistes qui remportent beaucoup de projets (« une dizaine par année » (E8)) de pouvoir les mener tous à bien, appréhendant ainsi le 1%, aux yeux de leurs pairs, « comme une business » (E3). Ce marché ne profiterait donc pas seulement aux artistes remportant les projets mais également à un deuxième réseau d'artistes les aidant à exécuter ou gérer ces projets. Ces artistes sont d'ailleurs souvent eux-mêmes, avant d'être des « sous-contractants », des artistes intégrateurs inscrits en leur nom au Fichier de la Politique. Plusieurs artistes interrogés ont d'ailleurs indiqué avoir travaillé sur des projets de 1% pour d'autres artistes, par exemple pour l'exécution de la maquette.

Ainsi, l'image de l'artiste seul dans son atelier à travailler sur son œuvre est en fait très éloignée de la réalité des artistes intégrateurs. La collaboration nécessaire avec une équipe plus ou moins grande selon les artistes et les projets rejoint elle aussi la figure de l'entrepreneur ou de l'artiste entrepreneur. Cette notion de collaboration ou encore chaîne de coopération rejoint bien ce qu'a développé Howard Becker dans *Les mondes de l'art* et que nous avons évoqué au chapitre 2 : si celle-ci est caractéristique de la pratique artistique, le 1% en est aussi un exemple par excellence. De plus, si l'auteur évoque plutôt des activités, dans cette même chaîne de coopération, en « périphérie » de la création, on ajoutera ici un exemple de division du travail dans les arts visuels, cette fois au cœur du moment de la production de l'œuvre : celui des tâches parfois déléguées aux assistants, comme les couches de peinture préliminaires de l'œuvre à appliquer, qui n'ont pas besoin de « touche » particulière, c'est-à-dire un mouvement, une manière de peindre qui différencierait un artiste d'un autre :

Q : Puis vous vous faites tout ça tout seul ?

R : Heu, non, non. Pour les 1% non.

Q : C'est quoi que vous faites faire ?

¹⁸ Ce que nous abordons un peu plus loin.

R : [...] quand on a amené les différents éléments au [lieu d'intégration de l'œuvre], pour installer ça, j'avais une équipe de trois personnes. [...] Pour monter les panneaux, fixer ça ; j'avais un étudiant qui s'est occupé de faire les couches de fond [...]... t'sais c'est juste des traits de peinture, ça fait qu'il était capable de suivre le processus, puis ça avait aucune différence que ça soit moi ou lui[...] je faisais certaines parties de l'œuvre, lui il faisait d'autres parties, je repassais, puis... je faisais la couche finale, juste pour régler certains problèmes. (E7)

En outre, rappelons que Becker place l'artiste au cœur de la chaîne de coopération et que l'activité cardinale est aussi intrinsèquement liée à la définition de l'artiste lui-même. Pour reprendre notre exemple, une des activités cardinales de la production d'une peinture serait l'application des dernières couches de peinture nécessitant cette touche particulière et propre à l'artiste. Ainsi, certains artistes refusent de déléguer certaines tâches à d'autres, révélant l'importance de celles-ci dans leur ethos, comme ici, le moment de réflexion lié à la pratique et à la démarche personnelle :

je n'ai jamais accepté que quelqu'un écrive un texte de présentation à ma place, ce que beaucoup d'artistes font, ils font faire les textes, [...] les devis, et cætera, et moi j'ai toujours écrit les textes, parce que je me suis toujours dit que c'est un moment chouette pour pouvoir réfléchir. Et être capable de mettre les idées par écrit, j'ai toujours trouvé que c'était important. (E8)

L'importance de la réflexion attachée au geste de l'artiste est par ailleurs à rapprocher de l'idéal d'authenticité, qui ne concerne pas « l'attribution du geste à l'artiste, mais plutôt la *vérité* de ce que l'œuvre a à dire à transmettre au regardeur » (Bédard, 2014 : 195) : la délégation serait alors envisageable pour l'artiste du moment qu'elle ne vient pas dénaturer la réflexion et le sens qu'il voudrait attacher à sa création.

Enfin, l'artiste devient davantage entrepreneur dans la pratique du 1% car celui-ci doit donc dans la plupart des cas faire appel à une équipe qu'il doit gérer. Elle est en premier lieu et pour la majorité des projets constituée des exécutants chargés de la réalisation des ou de la pièce. La délégation de tâches peut aussi être nécessaire lorsque l'artiste n'a pas lui-même toutes les compétences ou les outils requis pour l'ensemble des tâches nécessaires à exécuter, comme la réalisation des maquettes, les vues 3D sur ordinateur de l'œuvre qu'il aura aussi à présenter au jury, la lecture des plans d'architecte... Cependant, puisque l'artiste peut voir son budget se réduire drastiquement en employant d'autres personnes, celui-ci doit trouver un équilibre entre réaliser les tâches lui-même et les déléguer afin d'obtenir la meilleure qualité possible pour son projet ce qui, comme nous l'avons vu, est une dimension primordiale pour les artistes : « moi ce qui me tire, c'est que je fais plus d'argent quand je fabrique moi-même. Mais je suis limitée. » (E6).

Ainsi, l'artiste, dans le cadre de la Politique d'intégration des arts, devient et doit devenir en partie entrepreneur. S'il endosse ce rôle, c'est à la fois pour des questions inhérentes au déroulement du projet, comme la gestion de celui-ci comprenant parfois l'obligation de déléguer certaines parties de la réalisation de son œuvre, mais aussi en lien avec des questions d'éthique personnelle ou d'ethos, avec par exemple l'investissement financier dans la pratique et dans le projet. La Politique en elle-même comporte ces notions de « *business* » puisque comme nous l'avons vu, une véritable chaîne de coopération se met en place mais également un « marché » secondaire dû en partie à cette division du travail. Cependant, il existe des limites à la délégation, puisqu'il est important pour l'artiste de garder le contrôle sur sa création artistique, en lien avec les valeurs de singularité et d'authenticité par exemple.

La cote de l'artiste au sein du 1%

Si les artistes interrogés perçoivent qu'ils ont une « cote » dans le monde artistique des arts visuels québécois et sur le marché de l'art, variant selon leur production, leur âge mais aussi leur notoriété ainsi qu'une multitude de facteurs, il semblerait que le système du 1% ait également son propre système d'influence et de popularité. Celui-ci influe sur le choix des comités d'un artiste pour, d'une part, la proposition d'un projet, d'autre part, pour la réalisation de celui-ci. Bien sûr, cette cote du 1% est marquée par des facteurs inhérents à la Politique, cependant, elle n'est pas autonome et est sans aucun doute influencée par les logiques du monde de l'art et/ou du marché. Dans un premier temps, dans la cote d'un artiste au sein du programme d'intégration des arts intervient la question de son âge ; d'autre part, on peut voir que la cote artistique « d'intégration » semble extrêmement variable et enfin, il s'agit d'observer l'influence de la notoriété plus générale d'un artiste sur sa cote dans le cadre du 1%.

L'âge de l'artiste

Tout d'abord, la cote d'un artiste dans la Politique d'intégration est inévitablement liée à l'âge de ce dernier. Ce principe général à la carrière d'artiste fait résonance avec les différentes épreuves du parcours professionnel artistique relevées par Bédard, plus précisément l'« épreuve du temps » :

C'est sans doute l'épreuve la plus incertaine, la plus indépendante du contrôle de l'artiste. L'âge est souvent gage d'expérience, de compétence et de lucidité, mais il s'agit aussi de conserver une place dans un univers où les nouveaux arrivants affluent, où les

nouvelles technologies se développent de plus en plus vite, où le réseau continue d'encourager les carrières naissantes [...]. (Bédard, 2014 : 242)

L'épreuve du temps traduit bien, dans la situation particulière de la Politique d'intégration des arts, ce qu'implique le fonctionnement de cette dernière, puisque celui-ci encadre la tranche d'âge où il est possible, ou plus aisé, de participer au 1% pour un artiste. Dans un premier temps, les critères de professionnalisme y étant attachés sont en cause : ils résultent en effet en une exclusion d'une certaine partie de la population artiste de la possibilité de participer à la Politique, et cela au moins durant quelques années. Les plus jeunes artistes par exemple, en début de carrière, ont rarement obtenu de marques de reconnaissance professionnelle ou ont peu fait face aux épreuves du parcours professionnel d'artiste (Bédard, 2014), telles que l'épreuve de la reconnaissance des pairs, l'épreuve de l'exposition solo, incontournable pour avancer car moment où l'artiste commence à être pris plus au sérieux par les membres du monde de l'art, ou encore l'épreuve de la reconnaissance officielle par l'institution ou le marché. La reconnaissance institutionnelle passe ainsi par exemple par une bourse, une invitation dans un lieu institutionnel ou public comme les centres d'artistes au Québec, les prix ou les distinctions. C'est justement ce que demandent les critères d'admissibilité de la Politique. C'est aussi un des facteurs qui explique que la pratique d'intégration ou d'art public ne commence seulement qu'à « mi-carrière » (E3). Au-delà de la reconnaissance institutionnelle requise, la dimension « monumentale » de la pratique ainsi que toutes les responsabilités liées au 1% impliquent qu'il est plus facile pour un comité de faire confiance à un artiste ayant déjà prouvé sa capacité à remplir toutes ces conditions et à réaliser ce genre de projet. De plus, cette capacité à prouver tout cela se démontre par les projets déjà réalisés apparaissant notamment dans le dossier de l'artiste au Fichier de la Politique, or, il faut auparavant avoir eu, entre autres, un financement bien plus important que pour la réalisation d'œuvres plus petites, ce que les artistes en début de carrière ont forcément moins de chance de posséder :

Mais l'art public, ça prend du *temps* avant qu'on soit appelé. Mes premiers projets sont en 2012. Vois-tu, j'ai fait mon bac en 99, puis ma maîtrise je l'ai complétée en 2002-2003, fait que pendant tout ce temps-là, j'ai fait ma pratique de terrain, tu sais des expos et tout, mais curieusement c'est ça, l'art public arrive d'ailleurs, [...] *c'est vraiment plus mi-carrière, que ça commence.* [...]

l'art public commence plus tard à mi-carrière, parce que là les artistes ont fait leur chemin, ont *fait leurs preuves*, puis là c'est là qu'ils commencent à être appelés. (E3)

Cet élément semble d'ailleurs n'être pas propre seulement à la Politique : « quand t'es un jeune artiste t'essaies d'exposer en centre d'artiste ici, parce que c'est la voie la plus facile, une galerie

commerciale nous considère pas, on est trop jeune, trop instable pour eux. » (E6). Il s'agit alors pour les artistes voulant s'inscrire au Fichier de penser « stratégiquement » pour « se faire valoir », trouver des moyens afin de prouver qu'ils ont été capables auparavant de réaliser des œuvres dans des conditions semblables à celle du 1% : par exemple, trouver des formes de création semblables ou proches du 1% et s'en servir pour les présenter dans le dossier (E6).

Par ailleurs, l'âge semble pouvoir être un frein non seulement pour les plus jeunes artistes, en début de carrière, mais aussi pour les plus âgés. Dans un premier temps, en effet, il y a une compétition inéluctable des plus vieilles générations d'artistes avec de plus jeunes artistes, dont l'âge et donc la cote, justement, sont encore dans la bonne « tranche ». Ces derniers semblent ainsi davantage sollicités au détriment d'artistes plus vieux, eux-mêmes très conscients de ce mécanisme : « je perds les concours, souvent, au moins une fois sur deux, ou maintenant c'est sûrement deux fois sur trois, *on rajeunit pas [rires] ! La concurrence est jeune et active !* » (E8)

... je suis arrivée à la conclusion que j'étais plus, comme on dit en anglais, je faisais partie des *has been*. Toute génération arrive à cette limite-là aussi, puis... j'ai pas considéré pour autant que c'était fini. [...]

Mais, le reproche là c'était comme si on me disait « t'es pas de ta génération ». Puis c'était vrai aussi ! Quand vous aurez mon âge, vous verrez que l'écart s'agrandit plus vite encore [rires]. Puis en même temps, c'est vieux comme le monde ça. *Une génération en déloge une autre* (E4)

L'épreuve du temps entraîne donc aussi, notamment du fait des règles de la Politique, une marginalisation des artistes plus âgés du 1%, ces règles faisant écho elles-mêmes à une forte injonction à la nouveauté et au renouvellement. Dans la même logique que pour le monde de l'art en général en effet, le système de la Politique oblige les artistes à rester actifs puisqu'oblige à la mise à jour régulière du dossier, et que les conditions d'admissibilité stipulent que « l'artiste doit démontrer qu'au cours des 8 dernières années » il a soit « tenu au moins une exposition individuelle dans un lieu de diffusion reconnu par le Ministère » ou qu'il a « produit une œuvre d'art public dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement » mais également rempli au moins deux conditions parmi les suivantes : « avoir tenu une autre exposition individuelle », « avoir participé à une exposition collective », « avoir produit une autre œuvre d'art public [...] », « avoir obtenu une bourse du Conseil des arts et des lettres du Québec dans les volets suivants : recherche et création, carrière, studios et ateliers-résidences ». Par ailleurs, « pour s'inscrire, l'artiste doit [entre autres,] présenter un dossier visuel qui contient 10 images

numériques ou extraits d'œuvres audio ou vidéo d'au moins 6 œuvres différentes ayant été réalisées il y a moins de 8 ans. »¹⁹. Cette injonction à la nouveauté a donc une double conséquence, cercle vicieux pour les artistes les plus âgés : d'une part, les jeunes sont plus sollicités car plus « au goût du jour », d'autre part, cette moindre sollicitation de leurs aînés implique que la production de ces derniers soit moins renouvelée et donc ne réponde plus aux critères du Fichier, les invisibilisant ainsi davantage. Par exemple, cette marginalisation peut faire qu'en huit ans ils ne soient pas appelés ou choisis pour produire une œuvre, ce qui rien que dans le cadre de la Politique leur enlève une possibilité énoncée comme l'une des conditions requises. S'ils peuvent présenter une œuvre extérieure à la Politique d'intégration dans leur dossier, les œuvres du 1% restent « plus convaincantes pour le jury » (E4). Pour une artiste, cela privilégie bien les artistes plus jeunes :

et donc cette contrainte-là fait en sorte que d'après moi ils privilégient les gens de trente-cinq – cinquante puis les gens qui sont plus de cinquante ans-soixante ans, qui ont tendance à être un petit peu plus marginalisés, ben eux s'ils sont pas sélectionnés pendant huit ans, ben ils ont presque plus d'œuvre intéressante à montrer, même si ils en ont fait une vingtaine, une trentaine là. Donc c'est juste ceux qui ont récemment eu beaucoup d'intégration à l'architecture qui vont être les plus intéressants visuellement, forcément. (E1)

Si la Politique était dans un premier temps un bon moyen de se *visibiliser* pour les artistes dans le monde de l'art, certains ont évoqué aussi une *visibilisation* au sein même du système du 1% : au fil des années et de l'avancement de leur carrière et de leurs réalisations d'intégration d'œuvres, ceux-ci sont devenus plus connus des jurys, plus visibles, et leur cote a donc augmenté. La marginalisation des artistes les plus âgés et le cercle vicieux évoqué plus haut participeraient, au contraire, à une « dé-visibilisation », également associée pour certains à des changements de génération opérés dans les comités de la Politique aussi bien qu'ils l'étaient chez les artistes. Les plus jeunes membres du comité remplacent en effet peu à peu les plus anciens, apportant alors leurs propres connaissances, appréciations de la scène des arts visuels québécoise et donc leur propre « répertoire » d'artistes :

Oui, le jury est déterminant, parce que... c'est une affaire de génération aussi peut-être, [...] puis y'a aussi les agents, *les fonctionnaires qui ont changé, ceux qui étaient là dans les années quatre-vingt, quatre-vingt-dix, ben c'était plus de ma génération, je les connaissais puis les nouveaux ils me connaissent moins, ils connaissent mieux les jeunes artistes* fait que là y'a comme toute une nouvelle garde aussi, et comme je fais moins d'exposition, je fais moins de bruit, ce qui fait que je suis peut-être marginalisé là par

¹⁹ MCC. *Modalités d'inscription au Fichier des artistes et de mise à jour du dossier*, Gouvernement du Québec, 2020, <<https://inscription.mcc.gouv.qc.ca/FichierDesArtistes/modalisates-dinscription/>>

rapport..., ben c'est normal. Quand je suis arrivé dans le milieu, j'ai pris la place, j'ai pris de la visibilité, puis les artistes établis ils se sont mis à être identifiés à une certaine époque, puis après moi j'ai fait mon époque, après ça y'a d'autres qui arrivent... fait que là... y'a quelque chose d'un peu logique et puis en même temps un peu décevant. (E5)

Ainsi, la dé-visibilisation agirait à l'opposé du capital de visibilité de Heinich : si celui-ci était un système ou cercle vertueux puisque « constitutivement circulaire, autoconstituant » (Heinich, 2012 : 49), la cote et la visibilité des artistes âgés semble être soumis à un effet boule de neige, chaque étape de dévisibilisation entraînant une autre ou du moins rendant difficile une « remontée » de la pente pour contrer ce phénomène.

On a donc montré que l'âge a une forte incidence sur la cote de l'artiste. Ainsi, on pourrait imaginer, dans un but de généralisation, que la cote des artistes évolue en partie, au sein du 1%, selon l'âge de l'artiste, lui-même lié à l'évolution de la carrière et le passage des épreuves, avec, dès lors, un pic et un plateau de popularité à la mi-carrière, qui semble redescendre ensuite quand l'artiste devient plus âgé. Cela correspond notamment aux propos de l'enquêtée E1 qui indiquait une tranche d'âge privilégiée dans le 1% allant de trente-cinq à une cinquantaine d'années. Cependant, nous n'excluons pas, malgré cette généralisation, la présence de nombreuses exceptions et variations à ce schéma exploré ci-dessus.

La variabilité de la cote

En effet, dans un second temps, nous avons pu observer à travers les propos recueillis dans les entretiens que la cote d'un artiste au sein du 1% semble extrêmement variable et assez imprévisible. Les artistes décrivent ainsi plusieurs élans de sollicitation ou de désintérêt par « vagues » ou « cycles » : « et on sait que les artistes ont des cycles, de temps en temps on est sollicité, puis après ça on tombe dans l'oubli, puis après ça on revient, puis donc y'a vraiment des vas et des viens constants » (E1), « je le vois que *c'est des vagues là*, puis tu peux faire ben des concours puis en perdre pas mal aussi. J'en ai comme perdu douze de suite à un moment donné là. Puis là ça devient un peu démotivant (*rires*). » (E3). Ces périodes peuvent aller de quelques mois à plusieurs années, autant dans un sens que dans l'autre : par « période intensive » (E4), trois, quatre projets ou plus peuvent par exemple être réalisés dans la même année, tandis que pendant plusieurs années l'artiste peut ne pas être sollicité du tout. Même lorsque l'artiste pense avoir une opportunité lui donnant plus de visibilité, l'attente peut être très longue :

Depuis le dernier concours ça fait quatre ans, j'ai pas eu d'appel ni de ... c'est ça. Aucun appel, fait que c'est bête, parce que le plus gros projet que j'aie eu, c'est mon dernier, puis ... après ça je pensais que ça allait être bon parce que y'a comme quelque chose qui fait que quand t'es capable de faire des gros projets, des moyens projets, ben... dans ta banque de donnée ça paraît là, que t'es capable de faire des choses d'envergure, ce qui fait que ça sécurise le jury puis les gens. Mais je pensais que ça allait être bon, mais finalement... ils m'ont pas rappelé. Je sais pas pourquoi. (E5)

Une des hypothèses par rapport à la variabilité de la cote des artistes est le lien entre la pratique de celui-ci et les critères au « goût du jour », les éléments actuels appréciés dans les projets et donc recherchés par les comités. Deux artistes parlent par exemple de l'envie des jurys de valoriser de plus en plus les installations lumineuses dans les œuvres d'art, quand un au contraire souligne le désintérêt pour les œuvres cinétiques : « aujourd'hui, là ils demandent de plus en plus une œuvre, avec de la lumière. Puis les œuvres avec la lumière là moi... (*rires*) » (E3), « Et puis là ils se sont mis beaucoup dans les projections led et puis numériques, puis des trucs comme ça, [...] le chargé de projet me dit "ben là, c'est parce que tu fais du mouvement et les gens veulent plus de mouvement, *et caetera et caetera*" » (E1).



Figure 2. – Exemple d'œuvre illuminée créée dans le cadre du 1%

Je suis là, sculpture en aluminium, laiton et granite de Michel Saulnier, 12,5m (2014)

Nouvel hôpital de Montréal pour enfants du Centre Universitaire de Santé McGill, Montréal, QC
– Politique d'intégration des arts à l'architecture



Figure 3. – Exemple d’œuvre cinétique créée dans le cadre du 1%

Éolienne V, sculpture en granit et acier émaillé et inoxydable de Charles Daudelin, 5 colonnes de 3,6 m, 5 baguettes de 6 m, base de 9,83 m de diamètre et 0,28 m de hauteur (1983)

Palais des congrès de Montréal, QC – Politique d’intégration des arts à l’architecture

Influence de la notoriété sur la cote

Qu’en est-il de l’influence de la notoriété d’un artiste dans le monde de l’art sur la cote au sein du 1% ? Évidemment, comme nous l’avons mentionné, le facteur de visibilité, en lien avec la notoriété, donne sûrement plus de chances au dossier d’un artiste d’être visionné lors des phases de pré-sélection ou de sélection par les comités : « en dix ans, t’es très populaire parce que ton nom circule dans les journaux, tu fais des expositions musées, dans des galeries, t’as des revues dans plein de journaux et tout ça, fait que... ces gens-là sont susceptibles de sortir beaucoup plus

rapidement. » (E5). Une artiste parle notamment de la potentielle sensibilité des jurys à ce facteur, influant ainsi par exemple sur le choix du gagnant d'un concours :

Y'a des fois on est en compétition avec quelqu'un qu'on connaît bien, quelqu'un qui a une notoriété, et, ça c'est mon jugement à moi là, puis je ferai jamais d'enquête là-dessus : mais dont le projet a été accepté parce que la personne arrive avec une reconnaissance le précédent. Alors, il a une cote beaucoup plus grande que moi puis, je pensais que j'avais une bonne idée, que j'avais une bonne intention, mais je l'ai pas eu. (E4)

L'avis d'un artiste concerné par cette notoriété est par ailleurs le suivant : bien qu'il reconnaisse à de nombreuses reprises au cours de l'entretien son statut de privilégié, la notoriété est pour lui un « couteau à double tranchant » :

Non, je pense que les deux jouent... face à un comité, si tu es très connu, et que tu as fait beaucoup d'œuvres, le comité pourrait penser que t'en as assez fait, et que c'est le tour de quelqu'un d'autre, et d'autres pourraient penser que oui, c'est tout un honneur de pouvoir recevoir ça. Donc, ça joue, quelques fois pour, quelques fois contre. (E8)

Sans établir de corrélation entre sa notoriété et le nombre de projets réalisés car ça n'est pas l'objet d'étude ici, nous pouvons tout de même remarquer que c'est l'un des artistes du corpus qui déclare le plus de concours (une centaine de participations sans compter celles victorieuses) et de réalisations d'œuvres d'intégration (une trentaine) à son actif. Il a par ailleurs été évoqué par deux artistes du corpus la possibilité que quelques programmes d'intégration et donc concours soient pensés pour un artiste en particulier, même s'il n'est pas le seul à participer à ce concours : « on a comme l'impression que dans le choix du comité, ils savent déjà qui ils veulent, [...] que c'était juste ça qu'ils voulaient, ils voulaient déjà un [nom d'artiste] » (E12), « [...] y'a des concours où tu te retrouves avec deux autres artistes, et tu sais que le lieu a été choisi pour un des deux autres artistes. "Ah oui ça, ok ça c'est pour... [nom d'artiste] ! Ça je le sais, parce que [nom d'artiste] aime beaucoup faire ça, il a toujours ça dans sa pratique !" » (E8).

Somme toute, il est clair que les artistes ayant plus de notoriété, de reconnaissance sur le marché de l'art mais parfois aussi de meilleurs moyens financiers sont privilégiés tant sur le marché de l'art que pour cette Politique, créant ainsi une sorte d'inégalité ou de déséquilibre avec les autres artistes moins visibilisés. En ce qui concerne le capital économique, comme nous l'avons évoqué précédemment, les premiers ont tendance à investir de plus grosses sommes dans leurs œuvres afin d'obtenir la meilleure qualité de réalisation possible, tout en se souciant moins de l'apport de la Politique comme source de financement. Si cela ne veut pas dire que l'idée ou le concept de l'œuvre

sera la meilleure, une meilleure qualité matérielle par exemple est tout de même un facteur qui mettra dès le départ plus de chances de leur côté aux yeux d'un comité, au détriment d'un artiste avec moins de ressources et donc ayant proposé ou créé une œuvre avec un budget moindre.

des fois, on voit des œuvres publiques fortes, mais en même temps on n'a pas le budget non plus pour faire des œuvres publiques où t'as comme une qualité des matériaux, t'as une conception, puis c'est... Des fois les demandes sont irréalisables. Y'a des artistes qui se sont retirés des lieux justement parce qu'ils trouvaient qu'il y avait pas assez de budget pour ce qu'ils demandaient. [...]

Ce qui fait qu'il en a eu beaucoup, parce que c'était un bon artiste c'est sûr, mais aussi c'est que matériellement, l'usager, les personnes en avaient pour leur argent. Des gens, ils ont un salaire, mais ils vont mettre peut-être des matériaux moins nobles, ou ils vont faire ça plus petit – tandis que lui, écoute, il se payait la traite là. Il mettait son maximum. Ce qui fait qu'il avait beaucoup de concours. Il était très apprécié, parce qu'il partait avec – c'est dommage pour les autres, parce que les autres qui devaient vivre ... ben lui, il avait un avantage certain là. (E5)

Une volonté de mettre en place un processus démocratique

Malgré la présence de ces facteurs qui influencent inévitablement les mécanismes du comité *ad hoc*, la Politique semble tout de même démontrer une envie de la part de ses intervenants et décideurs d'offrir un processus le plus *démocratique* possible. En effet, plusieurs artistes, malgré, par exemple, leur récente inscription au Fichier ou le fait de n'avoir jamais réalisé d'œuvre auparavant, ont évoqué la possibilité de gagner un concours face à un plus « gros artiste » que soi, c'est-à-dire avec une cote plus élevée. De même, la sélection et le choix d'artistes amenés à proposer une œuvre tendrait souvent vers une parité de même qu'un équilibre dans les âges et les cotes, entre les artistes invités pour le concours. De même, l'artiste interrogée endossant aussi le rôle d'experte régionale sur les comités de la Politique confirme cette volonté de pouvoir soutenir n'importe quel type d'artiste pourvu qu'il ait les qualités requises pour le projet : « si tu le sais qu'il y en a qui l'ont jamais fait, faut pas que ça nous rende frileux à la chose. Puis même là au contraire, tu veux quasiment encourager cette personne-là qui l'a jamais faite pour lui donner une chance. » (E2).

Le Fichier est donc la plupart du temps reconnu comme un moyen démocratique de sélectionner les artistes amenés à proposer une œuvre, contrairement à d'autres programmes d'art public qui se baseraient plus sur la notoriété de certains artistes ou bien les relations d'interconnaissance :

Et ça a été vraiment une idée excellente, ça a permis vraiment d'avoir une certaine démocratisation, c'est-à-dire que c'est pas parce qu'on connaît un tel et qu'on connaît sa production qu'on doit le sélectionner mais c'est parce qu'on voit une panoplie de travaux [...] et là ça donnait une chance à plus d'artistes d'être sortis pour ce genre de concours que, par exemple l'art public, ici à Montréal²⁰, où c'est uniquement sur invitation, donc ils invitent un peu, des personnes bien en vue du milieu, les gens qu'ils connaissent, alors si par hasard toi t'es pas connu, ben tu fais pas partie de l'équipe. (E1)

Q : Ça donne la chance à tout le monde ?

R : Ben oui ! [...] je suis en concours pour une école à Gatineau, moi je suis plus l'artiste en art contemporain, puis y'en a une c'est plus une artisane, [...] puis y'a une autre madame beaucoup plus âgée [...] elle a soixante et onze ans, soixante-douze ans. Moi, à cet âge-là j'aimerais aussi encore être invité sur les concours d'art public. Si tu prends la formule [d'un autre programme de commande publique que le 1%] ils te prendront pas. *Parce que t'es pas la saveur du mois, t'es pas le blue chip du mois*, puis c'est la même chose pour les concours sur invitation : les gens la plupart du temps, ils essaient de reproduire le modèle du musée. "Ah on va inviter Janet Werner, parce qu'elle est présentement au Musée d'Art Contemporain !". Fait que c'est ça qu'il faut justement éviter, mais je dis pas qu'une formule est mieux que l'autre, mais *faut avoir la multiplicité des voix*. (E3)

En définitive, l'épreuve du temps appliquée au 1% agit comme un « filtre » général dans la sélection des dossiers : les artistes avec une meilleure cote et ainsi de meilleures chances de se faire inviter pour proposer une œuvre ne seraient donc idéalement ni trop jeunes et inexpérimentés, ni trop vieux et dévisibilisés, semblant répondre par ailleurs à des lois plus générales du monde de l'art et du marché artistique. Malgré cela, la cote 1% d'un artiste semble aussi pouvoir varier tout au long de sa carrière « d'intégration » mais aussi, des efforts semblent être faits pour justement contrer cette épreuve, rendant possible pour un artiste inexpérimenté ou au contraire un artiste plus âgé de se faire inviter et de remporter des concours, ce qui semble plus difficile dans d'autres modèles de commande publique.

Ainsi, plusieurs caractéristiques et valeurs constitutives de l'identité de l'artiste intégrateur apparaissent dans le corpus d'entretiens. Dans un premier temps, l'analyse des motivations de ces artistes à participer à la Politique du 1% a permis de déceler plusieurs de ces caractéristiques mais aussi des logiques d'action auxquelles ceux-ci étaient soumis : si la motivation financière est clairement évoquée par la majorité des enquêtés, cela répond bien à une caractéristique de précarité

²⁰ le programme d'art public mis en place par la Ville de Montréal

plus générale de la profession. De même, cette motivation financière ne semble pas être source de honte, alors même que la figure mythique de l'artiste, notamment à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, prônait une « authenticité » inséparable du désintéressement. Cette représentation est en effet celle de l'artiste exerçant par pure vocation, mais aussi allant jusqu'à la figure du martyr : ayant renoncé à la reconnaissance pour ne pas entraver à sa liberté, il est victime d'une inévitable pauvreté (Bätschmann, 1997). Pourtant, la valeur de désintéressement n'a pas tout à fait disparu de l'éthos artistique pour les artistes intégrateurs, bien qu'elle ne semble pas être un « pilier » majeur de celui-ci. De même, la motivation financière correspond à une autre valeur de cet éthos puisqu'elle répond en fait, au moins en partie, à la volonté de réinvestir dans sa pratique personnelle ou d'intégration, afin de maintenir ou élever la qualité de celle-ci. Cette notion d'investissement a aussi permis de faire le lien, entre autres, avec la dimension entrepreneuriale de la pratique d'intégration, elle aussi assez révélatrice des différences entre une figure mythique d'artiste seul dans son atelier et consacré à des tâches presque exclusivement de création. D'autre part, les artistes intégrateurs font face, particulièrement dans le système du 1%, à une injonction à la visibilité et au renouvellement, ce qui privilégierait les artistes en milieu de carrière ou en tout cas ceux ayant obtenu des formes de reconnaissance les légitimant, jusqu'à ce qu'ils deviennent marginalisés et de moins en moins actifs. Contre cela, on a vu que la notoriété dans le monde de l'art en général pouvait être un facteur aidant, de même que sont privilégiés les artistes qui peuvent investir financièrement dans les projets d'intégration et proposer ainsi des œuvres plus grandes ou de plus grande qualité matérielle par exemple. Si des petites « stratégies » peuvent être adoptées face aux règles du Fichier, chez les plus jeunes artistes comme les plus âgés, ceux-ci ont, dans le 1% comme pour le reste de leur pratique, très peu de pouvoir direct sur l'évolution de leur carrière ou de leur succès. La pratique d'intégration est donc caractérisée tout autant que pour l'ensemble de la pratique en arts visuels et des professions artistiques en général, par une certaine imprévisibilité et incertitude. Une autre question d'importance pour ce mémoire soulevée ici par l'identité de l'artiste intégrateur est le lien fait entre la pratique d'atelier et la pratique d'intégration : que l'artiste, dans sa démarche personnelle, trouve un fort lien entre les deux ou non, on a pu observer à travers les entretiens qu'un dialogue se formait très souvent entre ces deux types de pratique artistique, mais surtout que la pratique d'intégration pouvait s'inscrire comme une autre forme de recherche artistique, bien que presque toujours en parallèle de cette pratique initiale d'atelier. La pratique d'intégration s'est finalement établie comme une catégorie d'entre-deux :

entre emploi-abri et manière de vivre de son art, assimilable à la pratique de recherche sans l'être totalement pour tous. Enfin, si les valeurs d'autonomie et de liberté ont été peu abordées dans ce chapitre, cette question sera davantage abordée plus loin dans notre développement.

Chapitre 4 – LE RAPPORT DE L’ARTISTE AU MONDE ARTISTIQUE DANS LA PERSPECTIVE DU 1%

Si la question de l’identité de l’artiste intégrateur a déjà été abordée, il s’agira ici de s’intéresser au rapport de cet artiste au monde de l’art dans le système du 1%. Dans le cadre de la Politique d’intégration des arts à l’architecture s’établissent en effet des relations par l’artiste avec toutes sortes d’acteurs. Comme nous l’avons abordé en lien avec la notion de chaîne de coopération spécifique à un monde de l’art théorisée par Becker (2010 [1982]), chacun d’eux a un rôle particulier ainsi que des fonctions à remplir, y compris l’artiste, afin que le processus aboutisse à la production de l’œuvre d’intégration. La Politique d’intégration de l’art à l’architecture, comme tout monde artistique, correspond alors à une « structure d’activité collective » à part entière (Becker, 2010 [1982]). L’analyse d’un monde de l’art pour l’auteur se fait à travers l’identification des différentes catégories de travailleurs. De même, pour comprendre ici le contexte de création dans lequel se trouve l’artiste intégrateur, il s’agit de repérer ses différents interlocuteurs puisque celui-ci doit répondre aux attentes de chacun.

L’artiste Richard Purdy résume ainsi parfaitement, dans un balado audio d’Art pour tous²¹, les conditions nécessaires à la réussite de l’intégration de l’œuvre : « il y a cinq voies pour réussir une œuvre d’art public : il y a cinq personnes à [qui] plaire, donc l’artiste doit se diviser en cinq morceaux ». La première personne correspond au **propriétaire** : « il va payer pour cette affaire-là, donc lui il a besoin d’avoir de la valeur pour son argent, des matériaux de qualité, une œuvre qui va durer et pas être un problème d’entretien ou de *displacement*, et il veut aussi être respecté, il veut que vous preniez ses propres goûts en considération », la deuxième est **l’architecte** : celui-ci ne « veut pas que vous lui voliez la vedette. Il veut être sûr que son projet architectural va être mis en valeur par votre objet, et que le monde ne parle pas juste de la sculpture mais qu’il parle aussi de l’édifice », « il faut être conscient et sensible à cette personne-là ». **L’artiste** doit aussi lui-même répondre à ses propres besoins et envies : « il faut que vous fassiez un petit profit et que vous ayez du plaisir à réaliser votre œuvre » ; il faut aussi satisfaire les **critiques** d’art : « une grande œuvre qui coûte cher, il y a beaucoup de critiques d’art qui vont essayer de voir que votre projet c’est

²¹ Art pour tous est le projet de présentation d’œuvres publiques de l’Université de Montréal.

simplement une décoration, tu vas être *slamé* par les critiques, donc il faut que tu fasses une vraie et sérieuse œuvre d'art qui peut passer le test d'une œuvre d'art. Si tu fais une décoration, tu as raté cette quatrième personne » et enfin l'**usager** : « la personne qui va manger son lunch à côté de cet objet-là : il faut que son goût soit respecté »²².

Pour des questions analytiques, nous avons regroupé les acteurs en trois catégories, dont nous expliciterons le découpage plus loin. Nous avons notamment repris les catégories utilisées par Fortin et évoquées auparavant d'initiés (pour les spécialistes et les experts du comité) et de néophytes (pour le représentant des usagers et le représentant du propriétaire), tandis que l'architecte pourra être plus difficile à catégoriser. Par ailleurs, si Purdy utilise le terme de critiques d'art, cela peut faire référence aux spécialistes et experts du comité aussi bien qu'aux critiques d'art du monde de l'art en général. Ce dernier cas n'a pour notre part pas été évoqué dans les entrevues, raison pour laquelle il n'apparaîtra pas dans l'analyse.

Ce chapitre a donc pour objectif de mieux comprendre comment les artistes intégrateurs appréhendent les attentes des autres intervenants de la Politique, et ainsi de voir quels moyens ils mettent en place pour répondre à ces attentes. Il s'agit donc de se pencher sur le contexte de création dans lequel ces artistes se trouvent quand ils sont impliqués dans le 1% relativement aux autres acteurs. De même, qu'en est-il de l'inconfort en partie lié à ces relations que décrit Louise Déry (Déry, 1991) ? Comment l'artiste gère-t-il les différentes envies, intérêts des acteurs, qui créent des rapports parfois conflictuels, et les frustrations en découlant ?

L'artiste qui s'engage dans la Politique d'intégration des arts a affaire à plusieurs interlocuteurs y participant tout au long du processus, dont il identifie notamment les intérêts et les alliances. Dans un premier temps, nous verrons comment les artistes se représentent les logiques d'action se jouant au sein du comité *ad hoc* et comment ils se positionnent eux-mêmes face à celles-ci. D'autre part, on verra que les rapports entre certains intervenants du comité et l'artiste peuvent représenter des lieux de tension face aux enjeux liés à la réalisation de l'œuvre, notamment quant au représentant du propriétaire mais aussi et surtout à l'architecte. Face à ces acteurs, l'artiste doit aussi trouver sa place au sein du processus, difficulté supplémentaire qui aura notamment comme répercussion la

²² Art pour tous, « Le jardin des Hespérides. Richard Purdy » [capsule audio], Centre d'exposition de l'Université de Montréal, <<http://www.artpourtous.umontreal.ca/promener/parcours/sciences.html#balado-hesperides>>

naissance de frustrations. Enfin, relativement aux enjeux de réception de l'œuvre, nous verrons comment l'artiste envisage sa création face à la question du public.

Représentations des logiques d'action au sein du comité

Les artistes participant à la Politique d'intégration des arts possèdent leurs propres représentations des logiques d'action et d'interaction au sein des comités : quelles sont leurs attentes, ce qu'ils veulent de l'artiste, comment ils fonctionnent, qui sont les acteurs « alliés » de celui-ci ou les personnes avec qui il peut être plus difficile d'établir une relation de bonne entente. Si ces dimensions peuvent être propres à chaque acteur, à son caractère, sa bonne volonté, quelques grandes lignes liées à leur position ressortent tout de même.

Les artistes sont ainsi accompagnés par un chargé de projet travaillant pour le Ministère de la culture et responsable du bon déroulement du processus, pouvant occuper un rôle de « repère » : « on est vraiment bien encadré, on a le chargé de projet qui prend soin de nous, à qui on peut écrire », « il va faire le parcours avec les artistes, qu'il parraine d'une certaine manière, ça devient quasiment un mentor là, ils suivent les artistes du début à la fin. » (E2). De même, lors des présentations, les spécialistes en arts visuels peuvent être un appui à l'artiste face à d'autres intervenants comme le représentant des usagers ou du propriétaire, soit les néophytes, qui comme nous l'avons vu n'ont pas forcément beaucoup de connaissances en arts ou la même compréhension de ce domaine que les professionnels du milieu, dont l'artiste. Par exemple, lors de la période de questions posées à l'artiste par les différents membres du comité concernant son projet, les initiés peuvent aider à éclairer une dimension du projet que d'autres auraient peut-être moins compris pour le mettre plus en valeur :

Souvent les intervenants de l'art vont te poser une question, sachant qu'ils pensent que les autres qui ne sont pas des gens du milieu ont peut-être pas compris. Donc ils te demandent en forme de question, d'une certaine manière, d'éclaircir, quelque chose qui est peut-être ambigu, ou qui a pas été clair. (E1)

On peut présenter un autre exemple plus concret, du point de vue de l'experte régionale interrogée. Cette fois, il concerne le moment du visionnement des dossiers en vue de la sélection des artistes qui seront amenés à proposer un projet, mais s'inscrit dans la même logique que ce que nous voulons montrer pour la présentation de projet par les artistes :

Notre rôle des fois c'est, pas les convaincre mais comme les amener à comprendre quelque chose qui serait peut-être pas aussi facile à comprendre. Admettons tu vois... je sais pas, des cubes blancs, qui sortent partout dans l'espace. Ben nous on va avoir fait "ah oui, pour ce lieu-là ça va être génial" eux-autres comprendront pas nécessairement parce que c'est comme peut-être un peu abstrait, ils voient pas nécessairement en quoi ça pourrait être pertinent, fait que notre rôle c'est aussi de les faire voir que "oh là-dedans y'a beaucoup de jeux de lumière, y'a quelque chose qui est intéressant, comme les dimensions, fait que ça va bien habiter l'espace" » (E2)

Par ailleurs, si plusieurs auteurs ont démontré que l'art est un jeu d'experts et que s'exerce non seulement une domination symbolique des initiés sur les néophytes (Heinich, 1998, Fortin, 2005), mais aussi une délégation aux experts (Vilkas et Urfalino, 1995), certains artistes appréhendent ou se représentent les luttes de pouvoir au sein du comité d'une autre manière. Il est important de rappeler que les artistes n'assistent pas aux délibérations du comité. Dès lors, il s'agit de leurs propres impressions et représentations des jeux de pouvoir à l'intérieur des comités. Celles-ci, de même que leurs ressentis, tirés par exemple de l'orientation de telle ou telle question de tel ou tel intervenant leur ayant été posée, ont tout de même un sens, une signification révélatrice notamment de la manière dont ils appréhendent leur travail et leur rôle, puisqu'ils se positionnent eux-mêmes parmi toutes ces logiques mais aussi positionnent leur pratique par rapport aux enjeux posés. Ainsi, par exemple, c'est la plupart du temps « celui qui est responsable de la gestion du bâtiment [*représentant du propriétaire*], qui a plus de pouvoir, [qui] est plus influent que le représentant des usagers » (E4), ou encore « le propriétaire qui a le dernier mot » (E3), et l'architecte peut, sous l'influence du contrat et de la relation « client-consultant », se rallier à ses désirs : « parce que la boîte d'architecte veut pas se mettre à dos [nom d'institution agissant comme propriétaire] » (E3) Pour d'autres, « c'est toujours l'utilisateur qui a le dernier mot » cependant, pour beaucoup d'artistes, le propriétaire a lui-même pour intérêt de servir les souhaits de l'utilisateur : « ah mais c'est le même, quand je parle du représentant des usagers là c'est le propriétaire » (E7). Le « dernier mot » reviendrait alors globalement aux néophytes selon les artistes. De la même manière, un artiste perçoit que des alliances peuvent se former entre les différents membres au sein du comité, notamment entre le représentant du propriétaire et l'architecte (E3). Une alliance pourrait alors être formée de buts et d'intérêts communs, par le regroupement de ces représentations, des trois figures que sont le propriétaire, l'utilisateur et l'architecte.

En outre, de manière plus générale, les artistes interrogés notent l'issue assez aléatoire des concours. Malgré un recours aux experts dans le comité et à leur savoir légitime, la logique de décision ne reposerait alors pas uniquement sur le modèle du « jeu d'experts » et de délégation de

ces décisions aux initiés, et ne serait donc pas toujours aussi rationnelle. En effet, les artistes désignent la grande différence de chaque projet d'intégration : « chaque présentation est différente [...] Il y a pas un [concours] qui se ressemble, comme toutes les présentations, tous les jurys sont très différents. » (E10) Trois artistes pointent aussi la grande subjectivité des jurys (E1, E3, E4). Si le goût de chacun est forcément subjectif, le choix final dépendrait aussi d'innombrables composantes sur lesquelles les artistes n'ont pas nécessairement de pouvoir, comme la qualité des autres œuvres proposées, l'attachement plus fort à tel ou tel élément du programme par les jurys, la connaissance, appréciation, respect du jury envers tel artiste, la renommée de celui-ci, etc. :

Mais c'est toujours un concours de circonstances hein. Y'a, des fois des artistes qui sont moins inspirés, donc la concurrence est moins forte, y'en a qui sont très inspirés, donc la concurrence est plus forte, puis y'a le jury aussi, la sensibilité du jury, fait qu'il y a plusieurs facteurs qui jouent là-dessus là. (E5)

Enfin, notre analyse nous amène à prendre une distance par rapport à la caractérisation des deux groupes d'initiés et néophytes de Fortin (2004, 2005). Si pour lui, le premier groupe était composé de l'architecte et des spécialistes de l'art tandis que le second correspond au représentant des usagers et du représentant du propriétaire, nous y apportons ici une modification, notamment appuyée par les représentations des artistes intégrateurs de ce que sont les logiques d'action au sein du comité. Ainsi, les initiés sont les spécialistes de l'art (y compris l'expert régional), et les néophytes toujours le propriétaire et l'utilisateur, tandis que l'architecte, à part, se rapproche par certains points du premier groupe, pour ses connaissances artistiques notamment, et par d'autres du second groupe, pour des questions d'alliance, comme nous l'avons vu, mais aussi parfois d'intérêts contraires à l'artiste ou pouvant venir contrer ses propres envies.

Lieux de tension entre intervenants du comité et l'artiste

Au-delà des logiques d'influence, de légitimité et de décision qui sont à l'œuvre dans les comités, la question du rapport de l'artiste aux intervenants de la Politique et de son influence sur le résultat de son œuvre se pose dans le moment même de la création, soit du développement du projet d'œuvre. Ainsi, si les demandes des « initiés », ont été peu abordées durant les entretiens²³, celles des néophytes et de l'architecte semblent plus préoccupantes pour lui. Nous verrons en quoi

²³ Et cela peut-être parce qu'elles semblent légitimes et allant de soi aux artistes, puisque ceux-ci partagent les mêmes savoirs et capitaux culturels et donc ont des intérêts proches, contrairement aux néophytes.

deux acteurs en particulier peuvent représenter des obstacles pour l'artiste : le propriétaire, d'une part, et l'architecte d'autre part²⁴.

Préoccupations et intérêts du propriétaire

Concernant d'abord les propriétaires, l'un des problèmes décrits par les artistes est que certains n'ont pas envie d'avoir à mettre une œuvre dans leur bâtiment, surtout pour des questions de budget – cependant, certains entretiens avec des artistes plus âgés du corpus signalent que ce type de situation semble avoir changé avec l'acceptation progressive de l'art public. Ensuite vient la question de l'entretien de l'œuvre, qui semble être une préoccupation majeure chez le propriétaire. En effet, après l'installation de l'œuvre, c'est lui qui est responsable de respecter le devis d'entretien de l'œuvre donné par l'artiste, pour son nettoyage, ses éventuelles « retouches » ou plus rarement réparations, de manière plus générale, sa conservation, puisque « toute négligence à l'égard de l'entretien et de la conservation de l'œuvre d'art menant à son altération peut être considérée comme une atteinte à l'intégrité de l'œuvre de l'artiste et être passible d'une réclamation en justice. » (MCC, 2017 : 29). Dans les faits, la situation est différente. Dans un premier temps, il semble qu'un des intérêts et soucis majeurs de certains propriétaires lorsqu'ils se trouvent face au choix de la future œuvre est le degré, ou la difficulté future d'entretien de celle-ci, ainsi que le montant dépensé pour cet entretien :

une personne qui faisait partie de ce jury pose une question, fait un commentaire plutôt, il dit « ça va être tellement compliqué à nettoyer ça », j'ai su que je l'avais pas. Parce que eux là ils travaillent à l'interne. Et puis j'ai dit « oh. Ça vient de basculer là. » Parce qu'eux-autres ils voulaient pas être bâdrés avec ça. (E4)

Aussi, malgré un inventaire entrepris en 2006 par le Ministère de la Culture de « toutes les œuvres réalisées dans le cadre de la Politique [...] répertoriées et décrites de façon détaillée, y compris leur état de conservation » (MCC, 2017 : 29) et cette possible poursuite judiciaire, beaucoup d'œuvres, d'après les artistes, sont mal voire pas entretenues : « nous en tant qu'artistes on donne un protocole d'entretien, et ils le suivent la plupart du temps pas, il s'en foutent comme de l'an quarante [...] [parfois], ils sont même pas au courant qu'il y a [une œuvre] dans leur édifice. » (E1).

²⁴ Il a surtout été fait mention des représentants du propriétaire et de l'architecte et moins de l'utilisateur, possiblement car celui-ci, comme on l'a vu plus haut, peut être associé au propriétaire. De plus, le représentant des usagers n'est pas toujours présent sur les comités mais seulement lorsque le projet de construction (et non l'œuvre) présente un budget de 2 millions de \$ et plus.

Face à cela, les artistes semblent avoir peu de moyens de lutter ou faire respecter leurs droits et par ailleurs, il ne leur est pas non plus toujours aisé d'aller vérifier l'état et le bon entretien de certaines œuvres qui sont intégrées dans des lieux loin de Montréal. C'est en partie la raison pour laquelle les artistes qui en ont le choix peuvent choisir de s'occuper eux-mêmes de l'entretien, c'est-à-dire ceux surtout qui en ont les moyens financiers. Cependant, cette situation n'est pas non plus une généralité puisque certains propriétaires sont soucieux de préserver leurs œuvres : « y'en a qui sont fiers, qui s'en occupent [...] la directrice, enthousiaste, elle était contente d'avoir le projet » (E4).

Enfin, un problème beaucoup plus récurrent dans les entretiens et qui semble imputable au propriétaire mais aussi à l'architecte est le lieu, l'emplacement de l'œuvre au sein de l'environnement où elle a pour but d'être intégrée. Les artistes décrivent ainsi pour certains des lieux peu propices à l'intégration ou à la mise en valeur de leur œuvre, souvent reclus des lieux de passage des usagers ou du public, presque oubliés. Cela peut par exemple être attribuable à une mauvaise acceptation de l'intégration d'une œuvre au bâtiment (E2, E4, E7,...).

Néanmoins, certains artistes se montrent heureux des choix de lieux, notamment les plus jeunes, marquant d'éventuels changements ou améliorations, par exemple :

je trouve que généralement c'est des choix judicieux. Bon, à quelques reprises, on est peut-être un peu tassé dans le coin pour être pas trop visible là mais, sinon en général je trouve que c'est des choix judicieux qui sont vraiment pertinents. (E11)

R : [...] j'ai déjà vu des œuvres qui sont pas placées à des places comme, moi je pense comme stratégiques mais je pense que maintenant c'est beaucoup mieux adapté là [...]

Q : Tu penses que des aspects ont été plus retravaillés ?

R : Moi je pense [...] que ça c'était beaucoup avant mais j'ai l'impression qu'il y a eu une grosse démocratisation des œuvres d'art maintenant, fait que maintenant c'est vraiment mis de l'avant. (E2)

Rapports entre l'artiste et l'architecte intégrateurs : lutte symbolique ou alliance affinitaire

Somme toute, on découvre dans l'ensemble du corpus deux types d'attitudes ou deux types de figures auxquelles sont confrontées l'artiste. Ces figures, adoptées par les néophytes mais relevées surtout chez l'architecte, sont à deux extrémités opposées, bien qu'il y ait d'autres positions qui puissent se trouver plus mesurées entre celles-ci. Ainsi, certains architectes sont réellement heureux

d'accueillir une œuvre à l'intérieur de leur bâtiment, se montrent intéressés à l'art, collaborent parfaitement avec les artistes jusqu'à leur faire une place de choix au sein de ce bâtiment, tandis qu'à l'opposé se trouvent les architectes peu satisfaits, comme certains propriétaires, d'avoir à recevoir l'artiste et son œuvre :

y'a même des architectes qui en veulent pas des œuvres. C'est comme si on allait abîmer leur affaire, ou va leur voler leur vedette, leur architecture c'est l'œuvre, fait que là on en amène une autre, c'est comme « non », pour eux-autres le bâtiment là c'est tout intégré puis y'en a qui aiment pas ça du tout. [...] – j'ai eu des concours où les architectes étaient super contents, super bien vu, puis y'en a d'autres qui étaient vraiment pas contents là. (E5)

Face à cette figure de l'architecte réticent à l'intégration d'une œuvre, le problème du lieu est parfois directement mis en lien avec celui-ci, bien que pour d'autres raisons que le propriétaire, plus attachées pour l'architecte à sa position. Ainsi, le lieu choisi peut être pour les artistes un indicateur montrant l'intérêt plus ou moins grand que les architectes, entre autres, ont pour leur projet ou du moins pour l'accueil d'une œuvre dans leur architecture : « tu le vois, quand tu rentres dans une place où tu dis “bon, ça serait bien d'avoir l'œuvre là”, puis là t'es relégué dans la deuxième salle, ou dans un couloir, là tu te dis “bon, ok, c'est pas...” » (E5). Parfois, des négociations compliquées peuvent ainsi être entreprises par l'artiste pour tenter d'obtenir un lieu qui mettra plus en valeur son œuvre :

une fois j'ai réussi à lui faire changer l'œuvre de place. Donc ça c'était majeur, je pense qu'il l'a jamais apprécié parce que j'ai eu d'autres compétitions avec lui puis j'ai jamais gagné. Mais, ça ça avait été quand même assez majeur, parce qu'il voulait la mettre vraiment très très loin dans un double édifice et tout ça, [...] Fait que je lui ai dit « pourquoi pas la mettre en avant » puis là il voulait pas, j'ai négocié enfin le plus doucement possible, puis il a fini par céder. [...] il était pas content de l'avoir fait. (E1)

Souvent, les réticences d'un architecte sont attribuées par les artistes à la compétition qui peut se créer entre l'œuvre d'art et l'architecture, car l'architecture est un art en soi : « on joue dans ses platebandes ! Et puis il a une formation en art aussi. Puis il a une perception de l'espace qui est différente ! Mais il voudrait que tout le bâtiment porte sa signature » (E4). Ainsi, l'architecte serait au moins en partie un artiste et le bâtiment son œuvre, à laquelle on viendrait ajouter une autre œuvre. Par ailleurs, plusieurs artistes sont conscients ou reconnaissent qu'eux-mêmes ne seraient pas à l'aise dans cette situation du fait de l'« ambiguïté » de la position de l'architecte dans le contexte du 1%, d'où la nécessité pour ces artistes d'être conciliants.

un architecte c'est un artiste, puis souvent tu sens que peut-être il voulait pas vraiment que t'aies une œuvre d'art, puis que lui c'est son œuvre d'art, puis comme tu viens juste – tu deviens la tache sur sa création. [...] Fait que... c'est donnant-donnant. [...] fait que faut que t'en prennes puis t'en laisses là (E2)

je dirais que très-très souvent, les architectes ont fait un projet, ils ont ajouté quelque chose de très-très personnel dans leur projet, et que ça ça a fait sauter le budget, et qu'ils ont été obligé de l'enlever, et là qu'un artiste arrive et vient imposer quelque chose à leur projet, c'est souvent très difficile pour l'architecte. L'architecte créatif aime pas trop-trop qu'on vienne ajouter quelque chose à son projet, et je pense que, moi j'aimerais pas qu'on vienne ajouter quelque chose dans mon projet (E8)

En effet, l'identité de l'architecte est indissociable pour certains d'une dimension artistique (Champy, 2001). L'architecte est par exemple « un "artiste" dans la mesure où, maîtrisant parfaitement sa technique, il est capable de la transcender et de créer une œuvre d'art » (Blanc, 2010 : 140). Les réticences de l'architecte pourraient bien alors provenir d'une concurrence avec l'artiste induite par un processus historique de spécialisation disciplinaire qui avait relayé l'art à une place « décorative » et ainsi moins illustre que l'architecture, mais aussi placée cette dernière « à cheval » entre les domaines de l'ingénierie et de l'art (Déry, 1991). Ainsi, l'architecte occupe une place peu aisée dans le contexte de l'intégration à l'architecture, qui peut résulter en des luttes de pouvoir avec l'artiste. En effet, il s'agit de lutter pour la légitimité au sein du champ artistique, dans lequel les deux disciplines sont concurrentes : qui est le plus légitime en tant qu'artiste, et quelle est la réelle œuvre entre l'architecture du bâtiment et le projet intégré ?

Les artistes, de même, occupent une place délicate : s'ils doivent répondre aux attentes des architectes puisque ceux-ci sont décisionnaires de l'œuvre choisie, ils doivent aussi défendre leur place face à ceux-ci. Ainsi, par exemple, il semble y avoir parfois une difficulté pour certains artistes à faire en sorte que l'œuvre soit conçue comme une réelle intégration et non pas comme une décoration, et cela pouvant être au profit de l'architecte réticent : « souvent il y a un danger de chercher trop une œuvre qui répond à leur vision du bâtiment. Parce que tu sais l'architecture c'est une forme d'art aussi. [...] pour moi, [ce qui est nécessaire] c'est vraiment d'insérer des œuvres » (E9)

Là je vais dire de quoi de vraiment méchant. Pour certains, « intégré » ça veut dire... que l'œuvre une fois dans le bâtiment elle disparaît. Tu la vois pas. Puis y'a des artistes, c'est ça. Une fois que l'œuvre est faite, tu fais « elle est où ... ah ouais, elle est là, ok ! ».

[...] Puis ça ça fait l'affaire de certains architectes. Parce que finalement, ça compromet rien, architecturalement. (E3)

Pour les artistes justement, les architectes essayent parfois de récupérer l'intégration de l'art à leur profit, justement pour embellir le bâtiment mais tout en faisant passer ça comme faisant partie de ce dernier et non d'une œuvre intégrée par la suite. Ce serait pour cette raison, par exemple, que l'utilisation de façades en verre pour le lieu d'intégration serait beaucoup prisée afin d'« habiller le building » et ainsi de « récupérer le budget des arts pour leur architecture » (E5).

A l'opposé, les architectes impliqués reçoivent très bien les projets d'intégration et sont même enclins à faciliter le travail des artistes, par exemple en aménageant spécialement le lieu pour qu'il soit adapté à la future œuvre : « y'a des architectes que tu sens vraiment qu'ils sont super partant, ils t'ont fait une place, tout est bien fait pour recevoir ton art. » (E2). De même, une entente forte entre les deux individus peut parfois s'établir notamment par une admiration et un respect communs : « mais y'en a qui sont très-très-très ouverts. Comme je vous ai dit tout à l'heure, les deux derniers que j'ai faits, comme les deux doigts de la main. Ça c'est le bonheur » (E4), alors même que l'artiste peut appréhender la lutte symbolique qui va peut-être se jouer avec l'architecte du projet :

les architectes c'était mes amis. C'était vraiment eux qui m'aidaient beaucoup, puis au début j'étais comme - pas que j'avais peur d'eux mais je me disais « oh, ils vont prendre des choix pour en tirer profit », j'étais sur mes gardes, mais, avec ceux avec lesquels je travaillais, j'ai réalisé assez rapidement que non, ils étaient de mon côté, puis les solutions qu'ils prenaient c'était vraiment pour mettre le projet de l'avant, puis *je réalisais qu'on avait le même chapeau*. [...] dans tous les cas, on réalise que souvent y'a beaucoup de dialogues intéressants à créer entre les deux. (E9)

On peut noter, enfin, qu'il semble que la proximité des deux disciplines soit à l'origine tantôt du conflit et de la lutte de pouvoir, tantôt de la bonne entente par les intérêts communs.

La place de l'artiste dans l'univers du 1%

Ajouté aux potentielles difficultés rencontrées dans les relations avec certains intervenants de la Politique que nous venons d'évoquer, mais aussi en lien avec elles se trouve la question de la nouvelle place à trouver pour l'artiste. En effet, celui-ci ne se sent pas toujours considéré comme une voix à part entière dans un contexte où beaucoup de décisions se prennent sans lui : une autre lutte symbolique naît donc encore pour faire entendre sa voix et trouver sa place au sein de cette configuration, parmi les différents intervenants. L'artiste peut en effet se sentir, dans certaines situations, « comme un élément qui dérange » (E4) ou mis à part, tout cela aboutissant à une situation « très inconfortable » (E6) pour lui.

De même, en lien avec les luttes de pouvoir et de domination que nous avons évoquées face à l'architecte, certains sentent que la position qui leur est attribuée est, pour certaines dimensions du moins, inférieure à ce dernier. Par exemple, si l'artiste considère sa discipline de même valeur que celle de l'architecte, les pouvoirs décisionnels de celui-ci dans le cadre de la Politique lui confèrent tout de même une certaine autorité : « comment je vois mon rôle par rapport à l'architecte ? Comme un demandeur (*rires*) “S’il vous plaît, pourriez-vous s’il vous plaît” » (E3).

Ben *c'est lui le boss*, hein, on se comprend là-dessus. C'est quelqu'un qui est décisionnel, donc ça c'est quand même quelqu'un d'important à ce niveau-là, et c'est aussi quelqu'un qui peut mettre des bâtons dans les roues lors de l'exécution, c'est pas le but d'être en conflit avec. Y'a ce volet-là, mais je pense que hormis ça, en général, l'architecte et l'artiste sont assez sur le même pied. Il est le boss là on se comprend, mais sur le côté différenciation des disciplines, on est équivalents. Donc y'a comme une équivalence à un certain niveau, et puis une autorité à un autre. (E1)

Ainsi, l'œuvre peut être reléguée en second plan par rapport au bâtiment si jamais des modifications doivent être faites. Il est important de rappeler que l'artiste crée son œuvre en fonction du programme préalablement adopté par le comité *ad hoc*, en fonction du lieu qu'on lui attribue et donc des éléments environnants dont l'architecture avec laquelle il doit dialoguer, puisque c'est là même le principe d'intégration. Le comité vote ensuite pour un projet d'œuvre qui aura été normalement pensé entièrement pour que ne reste ensuite que la réalisation de celle-ci, ce qui implique que si le bâtiment est modulé après ces étapes, il est parfois trop tard et trop compliqué de modifier l'œuvre, qui n'est plus tout à fait voire plus du tout adaptée à l'architecture. C'est donc dans ce cas-ci l'architecte qui a préséance et prend le dessus dans la lutte de pouvoir :

là l'architecte manquait d'espace, [...] il a baissé le plafond. [...] On entre, puis on voit qu'une partie de l'œuvre, parce que le plafond a été baissé. Et puis quand j'ai vu ça – bon, évidemment, je pouvais pas le faire changer d'idée, lui il faut qu'il livre, il respecte son contrat, puis il faut qu'il compose avec l'espace qu'il y a. Bon je sais pas si il a fait un mauvais calcul mais bref, pour la voir en intégralité, faut être pratiquement collé dessus. Donc, ça ça m'a déçue, mais... *c'est comme David contre Goliath là*. (E4)

Dès lors, de nombreuses frustrations émergent entre l'artiste et les autres intervenants de la Politique. Elles sont notamment liées pour l'artiste à des problèmes rencontrés qui sont en plus perçus comme étant traités de manière inégalitaire par rapport à son œuvre et d'autres versants du projet. Dans un premier temps, celui-ci est assez dépendant de nombreux autres acteurs de la Politique, par exemple ses fournisseurs, ou l'ingénieur chargé de l'accrochage de l'œuvre, si nécessaire. Il doit ainsi s'adapter au retard des uns et des autres, et parfois engendré par la construction, ce qui peut lui causer, entre autres, de frais d'entreposage de l'œuvre puisqu'il ne

peut toujours la stocker dans son atelier²⁵, tandis que dans le cas où il est lui-même en retard, il peut s'exposer à de fortes réactions voire sanctions financières : « la personne m'a même menacé de pas me payer une fois le projet réalisé. Parce que c'était en retard. » (E3). De plus, si les modalités de versement du budget à l'artiste sont normalement réglementées par la Politique, certains propriétaires adoptent leur propre fonctionnement : « y'a certains clients qui font "on va fragmenter les paiements, pour être certain que l'œuvre avance." [...] Ils avaient déjà versé le premier versement, puis là le deuxième versement a jamais eu lieu, fait qu'ils l'ont fragmenté en six versements, ils me donnaient des *peanuts* à chaque fois. » (E3). Des inégalités sont également perçues dans la gestion de budget. En effet, si des dépassements ne sont pas rares dans la construction, ils sont en général tolérés. En parallèle, les dépassements que peuvent rencontrer l'artiste ne sont pas toujours ni bien prévus, malgré le dix pour cent du budget du dernier versement, ni tolérés, par exemple pour cet artiste qui s'est retrouvé face à des problèmes d'accrochage de son œuvre : « puis ça peut être des gouffres... mon troisième projet d'art public ça m'a coûté comme vingt-mille dollars de changements de structure, où au final j'avais même pas d'argent dans l'œuvre d'art ! » (E3), ou encore :

Moi quand j'ai gagné là, mon budget je peux pas le dépasser, j'ai pas le droit. C'est moi qui vais faire faillite si il faut. Tandis que... en construction, y'a des tolérances pour ça, alors *me faire surveiller* comme ça quand moi je fais tout déjà au pas, c'est tellement dérangeant (E6)

D'autre part, les artistes ont parfois du mal d'une part à se faire payer par le propriétaire mais aussi à rejoindre tous les intervenants, ce que soit le propriétaire, l'architecte, ou les autres : « en général c'est souvent le propriétaire qui doit donner l'argent, et y'a beaucoup de lenteur à ce niveau-là. Ça c'est un peu triste [...] on risque d'être obligé d'harcéler beaucoup, pour pouvoir bien fonctionner. » (E1), « faut que tu coures après ce monde-là [...], fait que j'ai développé des techniques pour courir après le monde » (E3).

L'analyse de l'experte régionale a pu apporter un point de vue opposé, en montrant que cette frustration pouvait aussi être ressentie par d'autres intervenants de la Politique que l'artiste face à certains comportements de celui-ci, par exemple quand il change des éléments dans l'œuvre par rapport au projet qui avait été adopté initialement.

²⁵ Ces frais supplémentaires en particulier sont cependant normalement pris en charge par la Politique.

En définitive, si les relations avec une partie des intervenants de la Politique teintent énormément l'expérience totale de l'artiste, puisqu'elle est par exemple « moins bien vécue » (E4) quand le lien avec l'architecte est moins étroit et cordial, c'est surtout en raison d'intérêts parfois divergents. Les néophytes, comme le propriétaire, s'inquiètent par exemple plus de questions budgétaires que de l'intérêt ou la pertinence de l'œuvre sur le plan artistique et sont parfois peu préoccupés par celle-ci. L'architecte pour sa part, dans l'attitude adoptée face au comité, peut se retrouver dans une position d'initié ou d'expert : il peut en effet vouloir asseoir son pouvoir et sa légitimité, surtout dans sa relation avec le domaine artistique, auquel cas il est identifiable au groupe des initiés. D'un autre côté, il ne partage pas toujours les mêmes intérêts, contrairement aux spécialistes et experts, que l'artiste lui-même, raison pour laquelle il peut se rallier aux néophytes. Il peut en effet « mettre des bâtons dans les roues » et donc apporter des difficultés dans la création du projet, pour des questions de lutte pour la légitimité dans le domaine artistique. L'architecte se trouverait alors par plusieurs aspects à la fois dans les deux groupes identifiés. D'autre part, le choix de lieu est un excellent exemple des problèmes que l'artiste peut rencontrer face aux néophytes, puisqu'il fait à la fois écho à la place qu'on peut vouloir lui donner au sein du processus (l'œuvre cachée dans un coin du bâtiment comme l'artiste pas admis à la « table » des décisionnaires), mais aussi à la lutte avec l'architecte qui veut que *l'œuvre* soit la sienne. En outre, l'artiste peut donc se retrouver dans une situation délicate puisqu'à la fois doit prendre place dans cette lutte symbolique s'il veut pouvoir faire entendre et valoir ses intérêts, mais aussi est tenu de plaire aux mêmes personnes contre lesquelles il doit « lutter » s'il veut voir son projet adopté de même qu'un bon déroulement du processus s'ensuivant.

Par ailleurs, nous pourrions mieux voir dans la suite du développement comment les différents acteurs identifiables comme les néophytes, tel que le propriétaire, l'utilisateur, voire l'architecte, peuvent poser, au-delà des problèmes potentiels dans les relations, des contraintes ayant un impact direct sur la manière de créer de l'artiste. En effet, leur présence inévitable dans le contexte de l'intégration à l'architecture et d'art public amène des enjeux particuliers pour la création artistique.

L'importance de la réception de l'œuvre par le grand public

La dimension de réception de l'œuvre est essentielle dans le contexte de commande d'art public. Cependant, elle aussi est très différente de la réception de la pratique de recherche d'un artiste : si

la réception par les pairs du monde artistique ou du marché peut être cruciale pour une carrière, il est intéressant de se pencher sur l'importance qu'accordent les artistes à celle du « grand public » ou d'un public plus large en général lié à l'art public. De plus, si prendre en compte le public peut être crucial pour une partie du comité *ad hoc* comme le représentant des usagers et le représentant du propriétaire et que le lien à ce public est souvent mis en avant par les artistes dans la présentation d'un projet, il s'agit ici de voir quel poids a réellement cette dimension pour lui, et quel rôle celle-ci joue dans sa manière de créer dans le cadre d'un projet d'intégration.

Dans un premier temps, nous verrons qu'en regard de l'élitisme spécifique des artistes, le public peut être appréhendé, par l'intermédiaire des néophytes servant ses intérêts au comité *ad hoc*, comme un obstacle à la réalisation d'une œuvre de qualité. Puis, nous montrerons comment les artistes privilégient une piste de *réflexion* autour de l'œuvre ainsi que son *appropriation* comme moyens de prendre néanmoins en compte le public dans leur démarche créative.

Élitisme spécifique des artistes intégrateurs

Tel que nous l'avons vu au chapitre 2, les artistes peuvent démontrer un certain élitisme par rapport à des publics non-initiés à l'art. Ainsi, chez les artistes intégrateurs, l'élitisme spécifique joue un rôle surtout pour une question de légitimité des savoirs, semblable aux logiques qui se jouent dans les comités décisionnaires en art contemporain. Dès lors, pendant la présentation, l'artiste et les initiés lutteraient face aux néophytes pour faire reconnaître leur savoir spécifique et donc asseoir cette légitimité.

En effet, dans la hiérarchisation des savoirs, le savoir légitime correspond à la « bonne culture » (Fortin, 2004 et Moulin, 1992), qui comme nous l'avons vu est surtout distribuée par et pour les populations les plus éduquées et possédant le plus de capital culturel, et que remet en cause le principe de démocratie culturelle. L'enjeu pour les initiés et l'artiste intégrateur, qui détiennent ce savoir légitime, est ainsi de tenter de faire comprendre aux néophytes leur langage principalement pour faire accepter une proposition d'œuvre, puisque les critères appréciés par le néophyte sont potentiellement en contradiction complète avec cette forme d'art légitime :

Parce que c'est sûr que les [représentants des] usagers des fois eux-mêmes sont... j'ai eu des concours où ils savent pas ce que c'est puis, ils vont pas dans les musées, ils *savent pas*... puis *ils vont selon leurs critères*, mais ça peut être très..., [...] la peinture sur velours là, *quelque chose de très laid*, de *kitsch*, *ils aiment le kitsch*, puis là ils doivent prendre une responsabilité pour une œuvre d'art dans un édifice, fait que, là tu te

dis « ben il faut quand même qu'il y ait un équilibre », il faut que les gens formés puis les gens moins formés trouvent un terrain d'entente. (E5)

En effet, les artistes sont bien conscients que le niveau d'éducation ou d'acculturation à l'art actuel ou contemporain joue sur ces mécanismes : « moi j'ai l'impression que malheureusement, les gens comme ils ne sont pas assez éduqués en art contemporain, ils vont plus être à l'aise à comprendre une œuvre figurative qu'une œuvre abstraite. » (E6). Le représentant des usagers, surtout, peut alors souvent être perçu comme une personne n'ayant pas la même compréhension de l'art qu'eux, ce qui implique également des attentes différentes de la part de celui-ci envers l'œuvre, car il ne possède pas les connaissances nécessaires pour cela. Il faut donc l'« amener à comprendre », faire « de l'enseignement », non pas avec une volonté de « convaincre » (en fait si, d'une certaine manière :) mais pour l'amener à adopter la même compréhension et ainsi le même point de vue que les spécialistes de l'art ou l'artiste. Ici, l'experte régionale :

Des représentants des usagers souvent c'est des gens qui connaissent pas nécessairement le milieu artistique, fait que nous notre rôle des fois c'est, pas les convaincre mais comme les amener à comprendre quelque chose qui serait peut-être pas aussi facile à comprendre là. [Amener] l'idée que c'est quelque chose que tu peux t'approprier fait que... *on essaie pas de les convaincre mais y'a un peu de l'enseignement à faire là.*

[...]

Fait que, *c'est pas convaincre, c'est juste... éduquer.* (E2)

Par rapport à l'importance de la réception du public, il est crucial de comprendre ce regard porté sur les néophytes intervenant sur les comités, puisque le même regard est par extension porté sur les usagers ou le grand public en général, et sa non-légitimité à faire des choix (du moins seul) concernant l'art peut poser certains problèmes, par exemple lorsqu'il a pour rôle de choisir lui-même une œuvre d'art dans un concours ou un programme d'art public. Cela peut de même poser des problèmes, pour les initiés, au niveau de la qualité artistique de l'œuvre qui sera choisie mais plus globalement, les critères mis de l'avant pour prendre la décision ne sont pas les mêmes et les intérêts ne sont donc pas satisfaits de la même manière. C'est aussi pour cette raison que les artistes sont très attachés à la présence d'« initiés » sur les comités *ad hoc* : « je pense qu'il y a des gens sur les comités qui sont mieux placés pour expliquer aux gens que même si c'est une œuvre un peu plus difficile, avec le temps elle va mieux vivre. Moi j'aime bien quand sur le jury il y a un artiste mais qu'il y a aussi un théoricien de l'art » (E8).

Par ailleurs, si la présence unique d'initiés sur un jury ne suffit pas à garantir la qualité du projet choisi, les différences d'intérêts des divers acteurs siégeant au jury viennent compromettre cette qualité pour les initiés puisque les délibérations aboutissent souvent à des compromis, inhérents à la commande publique (Déry, 1991), et qui posent souvent problème pour les artistes : « Moi j'aime pas tout ce qui se présente au 1%. Des fois je trouve que ça sent trop le compromis, puis y'en a qui aiment beaucoup ça. Y'a des gens qui me disent "ah, t'as-tu vu telle affaire c'est tellement super !" ben moi je suis là "non, pas vraiment" » (E5).

D'autre part, on peut retrouver cette valeur d'élitisme en lien avec la manière d'appréhender l'enjeu de démocratisation de l'art. Pour rappel, la démocratisation de la culture ou de l'art désigne un procédé qui vise à donner un meilleur accès à ces domaines à une plus grande partie de la population, mais surtout à un public plus large et diversifié en termes d'origines socioéconomiques, et on retrouve ce modèle dans la Politique : bien qu'il ne soit pas mentionné comme « critère » dans le Guide d'Application sous le terme de « démocratisation », il figure cependant en d'autres termes comme un des trois objectifs principaux de la Politique : « 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. » (MCC, 2017 : 5). Cet enjeu a ainsi, peut-être pour cette raison, très peu été abordé par les artistes sous le même terme de démocratisation dans les entrevues. Un artiste a notamment relevé le fait que pour lui, cet enjeu ne faisait pas partie des critères de la Politique.

Si les artistes intégrateurs montrent un certain élitisme, ils reconnaissent aussi que les enjeux de l'art public doivent prendre en compte la multitude de personnes impliquées et donc à satisfaire. De plus, ils sont conscients que c'est l'utilisateur qui va devoir « vivre avec » l'œuvre chaque jour. Finalement, la diversité de points de vue, si elle amène un défi, peut être intéressante non seulement pour le choix de l'œuvre mais aussi à relever pour l'artiste :

le jury, ce qui est intéressant c'est qu'il est diversifié, t'as à la fois ceux qui vont vivre avec ton œuvre, les usagers, des personnes qui les représentent, y'a des architectes, eux ils ont construit tout ce contexte-là, fait qu'ils ont une vision globale de l'édifice du bâtiment, puis y'a les artistes qui eux sont capables de plus interroger l'œuvre, peut-être dans un rapport historique, mais aussi sur la question de si l'œuvre va bien vieillir, si c'est une proposition artistique qui va gagner avec le temps, fait qu'ils amènent ce rapport-là, ils sont pas liés avec la contrainte d'avoir à vivre avec l'œuvre, puis ils sont pas liés avec la contrainte que c'est une œuvre qui s'insère dans le bâtiment. (E9)

Ainsi, en ce qui a trait à l'importance du public, de manière paradoxale par rapport à ce que nous venons de démontrer, les artistes interrogés ont exprimé de manière quasi unanime leur *appréciation* d'une bonne réception par le public. Sans cette réception, il n'y aurait pas d'art : « je pense que les artistes, on crée pas juste parce qu'on a un besoin de créer, on crée parce qu'on a un message à envoyer aussi au monde » (E2), « si y'avait pas de public je ferais pas ça » (E11). Toutefois, la question de la réception n'est pas prioritaire dans leur démarche de création et dans leur pratique en général ou autrement dit, ce n'est pas un critère qui va forcément peser pendant l'élaboration d'une œuvre, bien que cela varie tout de même entre une œuvre d'atelier et une œuvre d'art public. Une bonne réception par le public est même souvent décrite comme n'étant pas recherchée, et la création est vue comme répondant plutôt à une envie ou un besoin personnel, sans que la réception soit un moteur de celle-ci. Ultimement, et idéalement, l'artiste devrait aborder sa création comme quelque chose qui doit venir de lui sans trop se soucier de l'opinion ou de la réception, même bonne. En effet, l'influence de cette opinion sur les futures créations pourrait entraver le besoin et la valeur d'autonomie. L'artiste doit en quelque sorte penser, dans une certaine mesure, d'abord à lui, plutôt que de s'attacher à comprendre la cause d'une bonne ou mauvaise réception : « il doit juste tenter d'approfondir ce qu'il est en train de faire, et faut pas qu'il regarde si la réception est bonne, ou si elle est pas bonne, je sais pas quoi, *c'est pas son rôle.* » (E8). La réception est ainsi réellement importante et gratifiante pour l'artiste, mais elle ne doit pas venir entraver l'autonomie de celui-ci.

Privilégier la réflexion et l'appropriation de l'œuvre plutôt que sa compréhension

D'autre part, si dans les facteurs de démocratisation sont compris des questions de compréhension cognitive de l'œuvre, cette dimension n'est pas vraiment recherchée par les artistes :

Q : Quelle est l'importance pour vous de la réception du grand public de vos œuvres ?

R : Ah moi c'est super important. Oui-oui-oui.

Q : La réception puis la compréhension ?

R : Oui. Heu, la compréhension c'est une chose, mais heu... la réception c'est au cœur, souvent de notre travail. (E3)

Ceux-ci privilégient plutôt la possibilité d'y trouver plusieurs lectures, mais surtout la réflexion apportée par l'artiste, valeur incontournable de leur pratique et surtout de leur mode de création et

de leur démarche : « les gens sont libres de voir l'œuvre de la façon qu'ils le veulent, y'a plusieurs façons qu'elle peut être lue, fait que dans le fond, dès qu'il y a une *réflexion* c'est super. [...] c'est d'amener la personne à voir autrement. » (E12). Cet enjeu de réflexivité est par ailleurs important dans la mesure où l'art et les œuvres serviraient ainsi à porter et véhiculer une réflexion sur le monde, inscrivant cette réflexion dans le rôle social de l'artiste d'être une « conscience » de la société (Bédard, 2014). Cette notion de rôle social de l'artiste est alors particulièrement sollicitée dans le contexte de l'art public : « je pense qu'on a un devoir d'amener une réflexion plus grande, ou en tout cas quelque chose qui peut évoluer dans le temps. » (E11). La réflexion, si elle est alors véritablement pour l'artiste une manière d'ancrer son art dans l'espace social, est par ailleurs aussi un moyen de s'inscrire dans l'histoire, la culture et le patrimoine, à laquelle s'ajoute la valeur importante de singularité, inhérente à l'ethos artiste :

Moi je suis pas quelqu'un qui pense que l'art doit être juste une trace très-très personnelle, je pense que ça doit être quelque chose qui fait partie d'une culture, qui appartient à tout le monde, ça devient de la culture après, donc il faut s'assurer qu'on innove, pendant qu'on le fait, parce que sinon on fait juste ajouter de la banalité à la banalité, et ça ça m'intéresse pas. (E8)

Ainsi, « se situer dans l'histoire de l'art et dans l'actualité s'avère une des manières dont l'ethos artiste, dans lequel les valeurs de singularité et d'originalité jouent un rôle capital, se déploie dans la réalité pratique. » (Bédard, 2014 : 260).

Il semble aussi que la réflexion soit un vecteur privilégié que l'artiste choisit pour établir un contact avec le public et elle est donc un moyen de communication avec le monde qui les entoure. Enfin, si ce ne sont pour la plupart pas des questions de démocratisation ou même de compréhension qui sont privilégiées, les artistes sont en revanche attachés à l'idée d'*appropriation* de l'œuvre par les usagers ou le public ou la création d'un « sentiment d'appartenance » (E11), par ailleurs facteur de démocratisation cognitif (Fortin, 2005). L'art mais surtout l'art public doit pouvoir « séduire », « interpeller », « éveiller », « rejoindre » le public, « amener de la joie », « faire réfléchir » ...

Fait que c'est ça le succès, c'est quand t'arrives à rejoindre. Parce que le but, c'est d'amener de la joie. [...] l'œuvre d'art c'est un peu ça, on veut donner un scintillement, la personne elle passe dans un lieu public, puis l'œuvre c'est comme un coucher de soleil – le but c'est de créer un moment, un moment d'attention, et de réflexion. (E6)

Le « défi » serait alors de réussir à faire de l'art légitime, mais qu'à la fois cet art touche le mieux possible le public, alors même que les clefs d'une bonne réception de l'œuvre par celui-ci sont parfois difficiles à trouver.

Ainsi, la valeur d'élitisme spécifique semble décisive dans la manière de prendre en compte le public dans la création d'un projet d'intégration. Premièrement, l'artiste intégrateur est conscient que les néophytes qui représentent le public n'ont pas les mêmes critères d'appréciation d'une œuvre que lui-même et les initiés : le public peut alors être appréhendé comme peu légitime à faire un choix concernant l'œuvre d'art et l'enjeu pour l'artiste est de tenter de faire « comprendre » son langage afin de défendre ses intérêts. En outre, pour l'artiste, c'est le fait que le public doive être pris en compte qui aboutit parfois à des compromis qui mettent en péril la qualité de l'œuvre. De plus, si les artistes intégrateurs sont attachés à une bonne réception du public, celle-ci n'entre pas dans les critères recherchés ou en tout cas priorisés lors de la création d'une œuvre. Enfin, le facteur de démocratisation que représente la compréhension d'une œuvre est peu privilégié par les artistes. Ceux-ci démontrent alors une envie de prendre en compte le public dans leur démarche plutôt par la réflexion que peut susciter l'œuvre d'intégration, mais aussi par l'appropriation de celle-ci par les usagers du lieu. Malgré cela, le principe d'élitisme spécifique qui voudrait que les artistes ne modifient pas leur pratique pour l'adapter à un public moins connaisseur ne se vérifie pas toujours dans la pratique pour les artistes intégrateurs. Ainsi, nous verrons que beaucoup d'entre eux peuvent être amenés à *adapter* celle-ci pour la faire coïncider avec ce qui est parfois recherché pour trouver un compromis qui satisfait plus le propriétaire ou les usagers. En effet, ces derniers soutiennent, en partie du fait de leur position et des intérêts qui y sont liés, comme on l'a vu, des critères d'intégration tournés vers le public.

Ainsi, les acteurs en présence comme le propriétaire, l'architecte et le public peuvent complexifier les différentes phases de la création pour l'artiste dans le cadre du 1%. En effet, celui-ci peut se retrouver dans une position délicate, notamment du fait des demandes parfois contradictoires auxquelles il doit répondre à la fois, puisque ces acteurs n'ont pas tous les mêmes intérêts et qu'ils luttent pour faire entendre leurs arguments et leur légitimité, mais aussi du fait des luttes symboliques qu'il doit mener sur plusieurs fronts. Par exemple, si l'artiste de par sa position peut retrouver les mêmes intérêts que les initiés, intervenants qui doivent mobiliser un savoir spécifique

et savant par rapport aux néophytes, il doit aussi répondre aux attentes de ces derniers sans pour autant perdre sa légitimité aux yeux des premiers. De même, il doit plaire à l'architecte puisque celui-ci est un des décisionnaires du comité et qu'il pourrait provoquer des difficultés à l'artiste au niveau du processus d'intégration, alors même qu'il doit aussi lutter symboliquement avec lui sur le plan artistique pour déterminer quelle « œuvre » est la plus légitime à ce niveau.

On voit donc bien que la Politique peut, comme l'avait montré Louise Déry, créer un inconfort non seulement pour l'artiste mais bien pour tous les intervenants, qui essayent chacun de faire entendre leur voix (Déry, 1991). Ainsi, si les « défis humains » sont parfois plus redoutés que les « défis techniques » (E6), ceux-ci découlent en partie de la nécessité pour l'œuvre d'être consensuelle. L'artiste doit en effet non seulement s'adapter à chacun des acteurs en présence, aux différentes envies, intérêts et personnalités, mais aussi essayer de satisfaire tout le monde à la fois, et l'œuvre d'art résulte ainsi des compromis qui sont trouvés, plus ou moins aisément, entre tous ces acteurs.

Nous verrons par ailleurs que la manière de répondre à ces enjeux est étroitement liée pour l'artiste non seulement à sa démarche personnelle mais aussi à ses valeurs et convictions, bien que « les artistes qui s'adaptent aux possibilités offertes par les institutions habituelles restent les plus nombreux. En ajustant leurs projets aux conditions existantes, ils acceptent les contraintes du réseau de coopération déjà en place. » (Becker, 2010 : 53).

Chapitre 5 – L'ADAPTATION DE LA DÉMARCHE ARTISTIQUE

Si nous avons évoqué le fait que la pratique d'intégration était souvent appréhendée par l'artiste comme une pratique secondaire ou parallèle à la pratique de recherche, bien qu'elle représente parfois une part centrale dans son emploi du temps, et qu'il était dans le contexte du 1% confronté à certains acteurs aux intérêts parfois divergents, il s'agit maintenant d'explicitier davantage les contraintes auxquelles il fait face afin de voir *en quoi* elles modifient concrètement sa pratique.

L'une des particularités centrales du programme d'intégration de l'art est en effet l'*adaptation* dont fait l'objet la pratique ou la démarche de l'artiste. Rappelons que l'objet de la recherche était ainsi de voir dans quelle mesure les artistes sont amenés à modifier, adapter, ajuster leur pratique initiale pour concorder avec les obligations de la Politique et donc quelle place cela laisse, face à ces variations, à leur démarche de recherche ... au final, comment ou en quoi les artistes sont contraints dans leur pratique par cette politique. Ce chapitre aura donc pour but de se pencher sur la dimension d'adaptation exigée par la Politique.

Il est dès lors important de revenir sur notre utilisation du terme de « contrainte » : si objectivement, la Politique comporte en effet son lot de règles, d'indications ou encore d'exigences, on verra que la notion est appréhendée par les artistes comme des obligations ou nécessités inhérentes au fonctionnement du 1% auxquelles ils peuvent, dans une certaine mesure, choisir de se plier ou non. Dans un premier temps, nous verrons quelles nouvelles configurations sont appliquées à la pratique et la démarche de l'artiste, puis comment celui-ci fait face aux contraintes, à travers un « spectre » d'adaptabilité.

De nouvelles configurations

Dans le contexte du programme d'intégration à l'architecture, nous avons vu que les artistes font face à une quantité de nouvelles configurations qui n'ont, pour la plupart, jamais été rencontrées dans ces proportions dans le cadre de la pratique de recherche. Ces nouvelles configurations sont causées dans un premier temps par de nouvelles contraintes que rencontrent les artistes dans le

processus de création. De même, elles entraînent une renégociation de la démarche et du rôle de l'artiste par rapport à sa pratique initiale. Enfin, on pourra voir que l'expérience est indispensable à l'artiste pour réussir à faire face à ces nouvelles configurations.

De nouvelles contraintes

Au-delà des relations à de nouveaux acteurs et de la position complexe que l'artiste peut avoir à adopter, il est apparu dans les entretiens que celui-ci pouvait faire face à quatre types de contraintes : techniques, budgétaires, conceptuelles ou idéologiques. Par contrainte « technique », on désigne les détails relatifs au bâtiment, aux dimensions, les matériaux utilisés, etc... Les contraintes budgétaires font simplement référence aux exigences et potentiels problèmes concernant le budget. D'autres contraintes peuvent être plus « conceptuelles », relatives au « concept » de l'œuvre adopté par le comité dans le programme d'intégration, comme par exemple sa nature, son thème ou son emplacement. Enfin, les contraintes « idéologiques » se rapportent aux possibilités ou non qu'a l'artiste de véhiculer certaines idées à travers son œuvre.

contraintes techniques

Une première contrainte technique est celle de la pérennité, définie par la Politique : « on entend par pérennité d'une œuvre d'art public la durée de vie à laquelle on peut normalement s'attendre de cette dernière » (MCC, 2014 : 11). Par ailleurs, le Cahier de bonnes pratiques pour la pérennité des œuvres de la Politique indique que cette pérennité est relative à plusieurs éléments comme les « techniques et les matériaux employés », et donc que sa durée de vie attendue est décidée lors de l'adoption par le comité du programme d'intégration. D'abord, la pérennité demande une exigence supplémentaire à l'artiste dans la création du projet et la réalisation de celui-ci, notamment pour les œuvres extérieures qui doivent être pensées pour faire face au climat et aux intempéries. Elle peut parfois aussi poser problème à l'artiste notamment quand sont demandés par le comité l'utilisation de certains matériaux ou disciplines :

R : [*par rapport à l'éclairage*] : moi j'ai de la misère avec la pérennité, par rapport à ça. Parce que ça a une durée de vie de dix ans-

Q : Oui, je sais plus où j'ai vu ça, je me suis dit la même chose, c'était une station de métro, je pense que c'est Namur, y'a comme une grande sculpture puis c'est avec des néons, puis y'en a plein qui sont éteints.

R : Ah, oui, Namur c'est une vieille sculpture des années 60 ... C'est Pierre Granche je pense. Mais c'est ça, tu te dis que tous les néons sont brûlés. (E3)



Figure 4. – *Système*, sculpture en aluminium poli de Pierre Granche
support de 28 unités modulaires et modules de 3,3m de diamètre (1984)

Station de métro Namur à Montréal, QC – Politique d'intégration des arts à l'architecture

La pérennité implique par ailleurs une réflexion préalable de l'artiste sur la manière dont l'œuvre va être entretenue notamment en vue de sa conservation. Dans certains contextes et en fonction du support, des matériaux utilisés ainsi que du lieu d'intégration, des mécanismes assez élaborés doivent être pensés pour faciliter cet entretien et l'ajout de ceux-ci sont un élément de plus à prendre en compte dans le budget, alors même que, comme nous l'avons vu, le protocole donné par l'artiste n'est pas toujours respecté par le propriétaire. Les protections ajoutées à l'œuvre peuvent aussi venir altérer des dimensions de l'œuvre ou de la démarche : « la peinture à l'huile tu peux pas présenter ça si y'a pas une protection dans un lieu public, faut que tu mettes un verre, donc comme ça sépare un peu [...] c'est une distance, [...] c'est très contraignant » (E5). Enfin, la pérennité mais plus généralement l'art public pose le problème de la permanence de la visibilité, puisque l'œuvre, dépendamment de son lien d'intégration, est théoriquement accessible quasiment tout le

temps et pour tous. Or, certaines œuvres peuvent être regrettées mais, contrairement à une œuvre d'atelier, il est plus difficile pour l'artiste de la faire disparaître.

La contrainte de sécurité est aussi très importante dans le cadre de l'art public. Les comités s'assurent que l'œuvre proposée expose les usagers aux moins de risques possibles, raison pour laquelle pour les œuvres suspendues notamment, comme les sculptures, un ingénieur doit vérifier les normes de la structure à laquelle sera accrochée l'œuvre. Pourtant, ce sont plutôt les œuvres accessibles physiquement par le public qui peuvent être redoutées car les contraintes de sécurité y sont plus fortes et l'artiste doit y prêter plus d'attention lors de l'élaboration de l'œuvre : « j'adore avoir des œuvres suspendues, personne va y toucher, ça me permet de faire beaucoup de détails, beaucoup de raffinement... je trouve que c'est avantageux, à l'intérieur. Je trouve qu'il y a plus de libertés justement, y'a pas de peur ou contraintes de "il faut pas grimper" » (E6).

Ces contraintes peuvent par ailleurs amener l'artiste à repenser l'utilisation de matériaux habituellement utilisés dans sa pratique de recherche, mais le forcent aussi à choisir minutieusement celui-ci selon l'endroit où il est installé, pour des contraintes d'intempéries, de poids, d'impression, de lumière, etc... : « le rapport à la pratique est différent, comme ces temps-ci, j'ai une envie de faire une expo, j'ai une envie de travailler avec des matières, des matériaux qui nécessairement je sais qu'ils iront jamais dans l'espace public. » (E3)

Les contraintes techniques peuvent enfin impliquer de nombreuses démarches parfois à l'opposé de la dimension artistique ou créative de leur projet, comme des autorisations, des formations relatives à la construction, ce qui prend plus de temps mais cause aussi plus de stress à l'artiste.

contraintes budgétaires

En plus de la lourde responsabilité de l'artiste inhérente aux contraintes techniques comme la sécurité, vient s'ajouter la responsabilité de son budget. Il doit premièrement savoir présenter un budget réaliste et détaillé pour son projet s'il veut que celui-ci soit accepté, mais il doit aussi le respecter puisque s'il ne l'a pas bien calculé ou qu'un imprévu arrive, il encourt de gros risques, raison pour laquelle le jury est extrêmement précautionneux par rapport au budget :

y'a toute la question du budget aussi. Parce que moi je connais des artistes qui ont du ré-hypothéquer leur maison pour finir leur projet. [...] C'est beaucoup de risques, un budget à trois cent mille, si je manque mon coup, heu... ça veut dire que théoriquement si je fais faillite ils saisissent ma maison. (E3)

Pourtant, les artistes ne sont pas toujours responsables eux-mêmes des éventuels dépassements de budget : ils doivent par exemple pour la présentation préparer ceux-ci et anticiper les coûts de leurs fournisseurs, qui sont garantis un certain temps, mais qui peuvent changer si la construction prend du retard et dépasse cette période. L'artiste doit aussi s'occuper de contrats et des assurances, et ces dernières prennent par ailleurs une part du budget que celui-ci n'est pas toujours prêts à céder :

Là vois-tu j'en ai gagné un, j'attends que le client me le demande avant de prendre des assurances. Parce que ces assurances-là je trouve que c'est un peu... Surtout que si mon œuvre est produite entièrement à l'Atelier du bronze, si il arrive quoi que ce soit on s'est toujours dit « ben on le répare nous-même et on réclame jamais les assurances » [...]. Fait que *finalement c'est tout l'argent qu'on met un peu dans le feu*, [...] on paye trop d'assurances aujourd'hui, fait qu'il y a ça que faut pas que t'oublies. (E3)

contraintes conceptuelles

Les artistes font également face à des contraintes « conceptuelles », cette fois rapportées aux concepts qu'ils doivent prendre en compte, comme simplement l'intégration au lieu. Tout d'abord, ils doivent en général respecter un programme d'intégration très précis qui indique par exemple souvent des pistes, un thème qu'ils peuvent suivre ou au contraire éviter. De même, avant l'élaboration du concept de l'œuvre et de la maquette, l'artiste a l'occasion de savoir parfois très précisément ce que le propriétaire ou l'architecte en particulier voudraient ou ne voudraient pas quant à la future œuvre d'art : « ils te disent ce qu'ils veulent pas, “on veut pas d'arrête tranchante, on veut pas de verre, on veut pas de fontaine.” » (E1), « on rencontre pendant ce temps-là les propriétaires de l'édifice, fait que t'as une idée de ce qu'ils veulent. Admettons le propriétaire de l'édifice peut dire genre “moi j'aime vraiment pas les poneys, me fais pas de poney”, des affaires comme ça. » (E2).

Il semble par ailleurs qu'il est en général risqué pour l'artiste de ne pas suivre les suggestions du programme puisque certains jurys sont très attachés à son respect, ce que l'artiste ne peut savoir à l'avance : « ils te donnent aussi un thème, que les usagers aimeraient que tu exploites. Donc y'a ce thème-là que tu dois explorer, en tout cas tu peux l'ignorer, mais en général c'est mieux vu si tu vas dans le sens du jury que dans le sens contraire. » (E5), « ils s'attendent à ce que ce que tu proposes corresponde le plus possible à la demande » (E7). Sur ce point, il est possible que les demandes du propriétaire et/ou de l'architecte, formulées par exemple lors de la première rencontre suite à l'acceptation du projet, ne soient pas tout à fait les mêmes que ce qui est indiqué dans le

programme d'intégration, rejoignant ainsi la notion de demandes contradictoires et donc de la position difficile de l'artiste. Pourtant, cette volonté est à prendre en compte puisque ces acteurs seront aussi décisionnaires de l'issue du concours et donc de la proposition choisie. Néanmoins, elle peut aussi compromettre l'issue de la présentation :

y'avait un projet où ça disait de créer une œuvre sculpturale sur le plancher, mais quand on a rencontré l'architecte puis le représentant du propriétaire, ils ont dit l'opposé, "on peut le faire sur le mur du bâtiment". Donc à ma présentation j'avais présenté quelque chose au mur, parce que le public pouvait mieux le voir, contrairement à la plateforme, et pour moi un projet d'art public c'est évidemment pour montrer aux gens. Puis durant la présentation, j'étais presque éliminée du concours parce que j'avais pas respecté le compte-rendu [*le programme d'intégration*] même si l'architecte puis le représentant du propriétaire nous avaient clairement dit qu'on avait le choix de faire les deux, mais étant donné que c'était pas sur le papier [...] le chargé de projet était pas content que j'aie pas respecté le compte-rendu [...] donc le compte-rendu du Ministère c'est vraiment important. C'est ça que j'ai appris cette journée-là. (E10)

D'autre part, la contrainte conceptuelle majeure de la Politique d'intégration des arts à l'architecture est, comme son nom l'indique, l'*intégration*. Celle-ci comporte deux volets. Dans un premier temps, la dimension la plus explicite est celle d'intégration à l'architecture : intégration à des lignes, des couleurs, des formes, intégration de jeux de lumière, etc... soit des composantes de l'architecture du bâtiment. Telle que nous l'avons évoquée, celle-ci implique un réel dialogue avec l'architecture, et non pas un effet « décoratif » comme l'impliquait la première version du programme de 1961, la Politique d'embellissement des édifices publics. L'intégration peut être expliquée par certains comme impliquant que l'œuvre ne puisse exister que dans le lieu pour lequel elle a été pensée et réalisée, voire que le lieu ne soit plus complet si jamais l'œuvre venait à en être retirée. C'est également un argument qui doit être mobilisé au cours de la présentation :

il s'agit de prendre le temps puis d'expliquer aux gens comment cette œuvre-là a été faite pour leur lieu, et que normalement, l'œuvre ne pourra pas bien vivre ailleurs, et que le lieu ne peut plus vivre sans l'œuvre. Ça c'est vraiment important, c'est-à-dire, tu arrives quelque part, et si tu as enlevé l'œuvre, il manque quelque chose. C'était pas obligatoire d'en mettre une avant, mais une fois que tu l'as mise, tu peux plus l'enlever. (E8)

Dans un second temps, la dimension intégration est relative non plus seulement à l'architecture mais au *lieu*, à « l'environnement des bâtiments », c'est-à-dire à sa vocation mais aussi à son histoire. De même, l'intégration au lieu revient en fait à faire un lien avec les usagers de ce même lieu. L'intégration est ainsi un critère important pesant sur les décisions des comités, à tel point que parfois, la volonté du propriétaire de faire un lien avec le lieu peut être perçue comme excessive :

« souvent, dans les projets d'art public [...] les propriétaires ils veulent *comme des logos*, quelque chose qui “représente les lieux, et qui parle du lieu” » (E3),

à un moment donné j'ai travaillé sur un projet, un concours, puis c'était pour une école avec une spécialisation où ils donnaient des cours [d'une certaine discipline]. [...] quand ils ont ouvert le concours, ils demandaient « ben faut que ça soit en relation avec la [discipline]. Mais on est prêt à accepter autre chose. » Ce qui était pas réellement vrai, parce que fallait que t'aies une [référence explicite à la discipline] à quelque part là. (E7)

La particularité de la contrainte d'intégration est que, bien que comme les autres elle oblige l'artiste à adapter son œuvre à des critères adoptés par le comité, celle-ci est une dimension particulièrement importante pour les artistes interrogés. Ainsi, à la question « généralement, lors de l'élaboration du projet d'œuvre, quels critères privilégiez-vous ? », de nombreux artistes du corpus ont répondu par le critère d'intégration. Si ça n'était pas toujours relativement à cette question, l'importance de la dimension d'intégration revenait cependant ailleurs dans la discussion. Les artistes démontrent par exemple un réel travail de recherche préalable à l'élaboration de la maquette : « je vais lire le programme, et là je vais faire des petites recherches sur la ville, ou le lieu ou le quartier où c'est. Je vais regarder des fois c'est quoi les grandes industries, qu'est-ce qu'il y a au niveau naturel » (E6), « j'essaie de me concentrer sur le lieu, me renseigner aussi sur l'histoire, enfin l'histoire du bâtiment, savoir qui vit là, quelle est la vocation, donc j'essaie de lire au départ, pour m'inspirer » (E1), ... Si elle est donc objectivement une contrainte pour les artistes, puisqu'ils doivent réfléchir davantage à l'élaboration de l'œuvre, il semble que ceux-ci soient peu enclins à la critiquer ou à la remettre en question. Comme nous l'avons déjà évoqué, ce peu de réticences à cette contrainte particulière est peut-être en partie, du moins pour certains artistes, lié au fait que des dimensions de leur pratique de recherche, comme l'installation, incluaient déjà cette notion de devoir tenir compte du lieu accueillant l'œuvre :

c'est comme intuitif là, je pense je l'ai jamais fait nécessairement consciemment mais, quand j'arrive puis j'essaie de penser à mon œuvre, en voyant toutes les choses, je regarde beaucoup le bâtiment, les différentes séquences que le bâtiment crée, parce qu'il y a toujours du visuel dans l'architecture, fait que t'essaies toujours de voir, si y'a un motif qui peut être intéressant à utiliser pour le projet, ou de... de vraiment partir du bâtiment. Puis ça peut être vraiment par une forme, qui reprend le motif du carrelage, ou une séquence que le bâtiment a créé à travers les lignes ou peu importe, *y'a ce rapport-là qui est comme extrêmement important*, la fonction du bâtiment aussi, ça c'est sûr, mais je te dirais que tous ces éléments-là sont super importants, puis quand tu commences à élaborer un projet, ça prend beaucoup de place. (E9)

De même, si les contraintes conceptuelles guident beaucoup l'artiste sur le thème de l'œuvre abordé, entre autres, et donc restreint ses possibilités, l'experte régionale trouve quand même qu'une part est laissée à la liberté de création de l'artiste :

Mais y'a quand même beaucoup de liberté de création, ils vont pas dire genre « ben nous on veut vraiment que tu fasses une œuvre comme ça, comme celle que t'as déjà faite » ils ont pas le droit. Puis faut que ça soit comme vraiment ouvert, fait que les artistes ont des pistes générales, comme plus des thèmes genre « inspire la joie », « te rapproche à la nature », fait que ça laisse plus de place. Puis ils vont avoir des lignes directrices qui disent « fais pas ça ». (E2)

contraintes idéologiques

D'autre part, des contraintes idéologiques se posent aux artistes, relatives aux idées véhiculées par l'œuvre et impliquant une réflexion quant à la manière dont les publics reçoivent celle-ci dans le présent, mais aussi dans le futur. Se pose par exemple la question de la possibilité de faire de l'art engagé dans le cadre du 1%. De manière générale, certains thèmes semblent moins appropriés à l'art public et avoir un discours politique affirmé dans ce contexte est compliqué : « je trouve qu'il y a une ligne qui est plus fragile à respecter... » (E9). S'il peut donc y avoir des restrictions dans les idées ou thèmes possiblement mobilisables, il semble qu'il soit possible de faire passer un message dans son art. Cependant, celui-ci se doit d'être « subtil » : « je pense que y'a peut-être moyen de le faire, mais faut que tu aies une manière... détournée de le faire peut-être ? » (E6),

Q : est-ce que vous pensez que c'est possible de proposer des œuvres engagées dans la Politique ?

R : Heu, c'est possible. Mais... il y a quand même des limites à ça. Tu vas pas ... parce que le jury laissera pas passer ça. Il y a une censure c'est sûr [...] à moins que l'artiste soit assez subtil pour pas que ça paraisse (E5)

En effet, la restriction dans les possibilités quant aux idées diffusées par l'œuvre peut s'apparenter à une forme de censure, que l'on retrouve avec Becker dans l'intervention de l'État dans l'art (Becker, 1982). Celui-ci a en effet, comme on peut le voir ici, un rôle à jouer dans la production artistique puisqu'il a le pouvoir de resserrer les possibilités de l'activité créatrice, à l'image des autres contraintes. Ainsi, le message ne doit pas être en contradiction avec les valeurs généralement véhiculées mais plutôt en accord avec celles communément admises, par exemple sur des préoccupations écologistes : « proposer quelque chose qui nous sensibilise davantage à l'état du monde actuel, [...] sans basculer dans l'éco-angoisse » (E4), (à propos d'une œuvre incluant ce

thème :) « et là, ben ça passait quand même, parce que c'était une œuvre joyeuse, c'était une œuvre qui était très consensuelle. » (E5). L'artiste intégrateur doit aussi se poser la question de la *pertinence* de faire une œuvre politique dans l'espace public, car si elle doit être pérenne, le sens d'un message politique pourrait au bout de quelques années être désuet et ne plus avoir la même pertinence. Il est aussi question du public, car comme nous l'avons vu, certains artistes se préoccupent passablement du fait que celui-ci va devoir vivre avec l'œuvre, la côtoyer tous les jours. En ce sens, il est plus délicat de faire un travail provocateur dans l'espace public qu'en galerie. Créer une œuvre politique enfin pourrait être difficile face à la contrainte pour celle-ci d'être suffisamment consensuelle.

Tous les artistes ne mesurent pas, au premier abord, l'ampleur que représente le fait de développer et mener un projet d'intégration et la préparation qui y est nécessaire. Gagner un concours est alors souvent une « période euphorique », suivie par un retour à la réalité : « là on est dans la galère. C'est pas toujours compliqué, mais des fois y'en a ... ça coule pas de source là. » (E4), « on est toujours un peu cinglés là les artistes, on en met toujours plus, plus gros, puis là des fois tu gagnes les concours comme [projet d'art public], quand je l'ai gagné j'étais super content puis le lendemain je me suis levé puis je me suis fait "oh, non, il faut que je le fasse"... (rires) ». (E3).

En fin de compte, la multitude de choses à gérer génère beaucoup de stress chez les artistes intégrateurs : « c'est le fun des fois y'a des artistes qui m'appellent ils savent que je l'ai fait [...] fait que je me sens en mesure de pouvoir les encourager, les déstresser un peu face à ça, parce que *c'est beaucoup à porter un projet d'art public* là. » (E2) ;

y'en a qui ont même fait des dépressions par rapport à l'engagement, si ils ont fait des œuvres publiques puis ils se sont dit « ben là, ça coûte cher, puis si y'a des graffitis, si il arrive ci, il arrive ça, l'œuvre est pas protégée, puis il faut que je garantisse ça » puis c'est compliqué, puis là ... Quand c'est des gros-gros budgets, ben y'a une anxiété des fois. (E5)

Ainsi, à chaque contrainte qui diffère de la pratique habituelle répond une adaptation de la part de l'artiste, et chaque projet étant différent, il nécessite une adaptation différente également.

La renégociation de la démarche de l'artiste

Les nouvelles configurations amenées par le contexte de la Politique suscitent dans un second temps une renégociation de la démarche de l'artiste. Ainsi, notre analyse suggère que deux dimensions de la « démarche » initiale ou de recherche sont modifiées : la démarche dans le sens

des gestes portés par l'artiste, et de ses décisions personnelles quant à sa création, mais aussi dans le sens de la réflexion portée à travers la création dans son ensemble, au fil des différents projets aussi bien que sur un en particulier.

Tout d'abord, si les valeurs d'autonomie et de liberté sont capitales dans l'ethos artistique, l'intégration des arts implique une certaine perte de spontanéité pour l'artiste, qui pourrait constituer une forme d'atteinte à ces valeurs. Alors que pour certains, le geste spontané, l'expérimentation font partie intégrante du processus de création et de leur pratique de recherche, pour le 1%, « tout a été pensé d'avance » (E9) :

moi j'étais très dans l'intuition, fallait que je manipule des matériaux pour générer des idées, parce que si je planifiais tout d'avance, j'avais plus de plaisir dans la création. [...] j'ai été obligée de réapprendre en planifiant tout, parce qu'ils nous demandent de tout régler les problèmes techniques d'avance. [...] faut que tout-tout soit très-très concret aussi, *puis ça c'est plate pour un créateur*. C'est très-très plate. [...] là j'essaie de ramener la spontanéité de ma création, de ma pratique vers le 1%, mais c'est très difficile. Pour moi. (E6)

Q : En quoi la création d'une œuvre pour le 1% diffère ou se rapproche de la pratique de recherche habituelle ?

R : Ben, en fait y'a pas de geste spontané, que tu peux avoir quand t'es dans l'atelier. Tu le fais, *y'a une raison*, tu le réfléchis, puis après ça faut que tu penses à la façon de le faire, au produit, de le réaliser pour que ce soit le plus économique possible. [...]

Q : *Est-ce que ça change la liberté ?*

R : Oui. *Oui*, parce que la pérennité de l'objet, la pérennité de la matière, fait en sorte aussi que *ça change tes choix, puis ça change aussi ta façon de faire, puis de voir*. (E3)

De même, les contraintes de la Politique demandent donc une adaptation, et l'artiste doit très souvent repenser une partie de sa pratique et sa démarche artistique et ainsi se réinventer. Pour les uns, il s'agit, comme on l'a déjà évoqué, d'exploiter de nouveaux matériaux : « en atelier je travaille plus avec du silicone, de la fourrure, du bois, donc [il y a] un saut vers un autre matériau pérenne » (E12) ; « moi c'est drôle, c'est pas des œuvres de peinture qu'ils m'ont demandé c'est des œuvres d'impression sur verre, puis j'ai travaillé le verre dans ma pratique [...] mais j'en ai fait pendant les années 90 et après ça j'ai arrêté » (E5). Pour d'autres, il s'agit en effet de replonger dans certaines dimensions de leur pratique de recherche, qui reviennent aussi par « cycles » dans celle-ci :

R : dans mon travail je dirais qu'il y a sur le plan thématique deux volets différents, un qui est [le thème A], qui est très important [...]

mes premières productions étaient vraiment dans [le thème A], si on peut dire, puis petit à petit ben je me suis mise à développer ce côté-là, plus... plus [proche du thème B]

[...] donc dans mes installations, j'ai travaillé les notions [du thème B],[...] tandis que le 1%, bon ben là je me suis concentrée plus sur un travail qui était quelque chose [relatif au thème A]

[...]

Q : Ok. Puis tu dirais que c'est plus, quand même [le thème A], c'est beaucoup plus présent dans le 1% parce que justement ça serait délicat de faire quelque chose comme [le thème B] ?

R : Oui, ça c'est clair. C'est sûr et certain, les gens vont vivre avec ça [...] (E1)

Enfin, il est parfois dur de ne pas « dénaturer » sa recherche, par exemple quand la demande des programmes d'intégration est tournée vers une question potentiellement importante de la pratique d'un artiste : la (non-) figuration. Si pour certains artistes, la figuration est au cœur de leurs habitudes tandis que certains naviguent entre figuration et abstraction, la pratique d'autres est parfois entièrement abstraite. L'adaptation peut alors ici rencontrer ses limites, différentes pour chacun mais que l'artiste ne franchit pas afin de respecter son « intégrité ». Si la figuration est prise en compte par le propriétaire, les artistes eux « déplorent et dénoncent cette propension à faciliter la réception des œuvres, à infantiliser le public » (Fortin, 2004 : 62). Cette problématique semble par exemple rencontrée de manière récurrente par les artistes : « au début je faisais que de l'abstraction puis ça passait pas [...]. je perdais tous les concours. » (E6) ; notamment dans les projets, nombreux, qui concernent les écoles, où c'est notamment les représentants des usagers qui semblent faire des choix « conservateurs » (E9) et s'opposer à des œuvres abstraites au profit de pistes de compréhension cognitive plus évidentes. Parfois même, amener son projet davantage vers le figuratif pour une école est fait spontanément, par un souci de la réception ou d'anticipation des désirs du comité : « c'est certain que je pense qu'inconsciemment, y'a peut-être effectivement un désir d'avoir quelque chose de plus figuratif et de plus reconnaissable pour une école primaire. » (E12).

Enfin, la démarche de l'artiste est renégociée simplement parce qu'une partie de celle-ci, concernant la réflexion et les choix adoptés, est déjà faite. Les artistes n'ont par exemple normalement pas à intervenir sur le choix sur la nature et l'emplacement de l'œuvre, mais seulement après que ces décisions soient prises, dans l'adoption du programme d'intégration.

« C'est des décisions qui sont de toute façon prises avant, les artistes ont aucun mot à dire sur le lieu, c'est déjà tout déterminé ça. » (E5) ; « [...] ils ont décidé que ça devait être ça l'œuvre, *donc ils ont fait une partie de la démarche de l'artiste.* » (E8). Cette dimension de la renégociation de la démarche ou du rôle de l'artiste est par ailleurs propre à la forme de la commande et du concours puisqu'une « forme d'anticipation sur le geste du créateur [...] prive ce dernier d'une réponse par rapport à l'espace global. » (Béchy, 1985, cité par Déry, 1991 : 46). De même, ce processus implique que d'autres acteurs se permettent plus qu'à l'ordinaire de questionner les choix de l'artiste quant à son œuvre.

Ainsi, le principe du 1% ou plus généralement de commande publique remet fortement en cause la manière de créer plus « classique » et est assez éloignée des représentations que l'on se fait du processus créatif d'un artiste. L'adaptation implique ici de devoir repenser sa pratique face notamment à l'anticipation sur le geste créateur, et donc une renégociation, comme nous l'avons vu, du rôle, des gestes, de la démarche, et par conséquent aussi de l'identité de l'artiste. Par ailleurs, cette renégociation de la démarche se retrouve aussi dans la nouvelle place à trouver pour l'artiste au sein du processus créatif que nous avons évoqué plus haut, puisqu'il ne devient alors plus qu'un décisionnaire parmi les autres de ce que sera le résultat de son œuvre.

L'expérience

Enfin, l'expérience est cruciale pour « affronter » le défi que représente le 1%. Souvent, les premiers concours impliquent des erreurs. Ils peuvent pour cette raison s'avérer « très violents » (E6) pour l'artiste « novice » qui est, comme nous l'avons déjà évoqué, parfois très peu préparé à ce genre de contexte de création : il est en effet mis face à des tâches qu'il n'est pas habitué à réaliser en tant qu'artiste, puisqu'en réalité beaucoup ne relèvent pas de la création en elle-même. L'adaptation entre la pratique d'atelier et la façon de créer une œuvre pour les concours du 1% est donc importante. Parfois, elle est nécessaire car l'artiste ne prend pas conscience de l'étendue et de l'importance des critères techniques demandés :

les premiers concours, je les ai pas eu, c'est parce que y'a comme toute une façon de présenter, y'a ... comment je vais dire ça, pas un mode d'emploi, mais le fait de processus de concours fait que pour quelqu'un qui fait juste des œuvres d'atelier, *y'a une adaptation à faire.* Puis que j'avais pas faite ou en tout cas j'étais trop... je voyais mes affaires, c'était trop pointu. Parce que dans le 1% y'a beaucoup de critères d'entretien, puis des critères de durabilité, y'a des critères de sécurité, au départ, *j'avais pas saisi toute l'ampleur de ces critères-là,* ce qui fait que j'avais des œuvres un peu

plus difficiles, et qui fait qu'on me refusait les œuvres sur des critères comme ça. Alors je me suis adapté, et puis après ça j'ai commencé à en avoir. (E5)

De même, la première étape de réalisation de la maquette peut être très difficile puisqu'elle est non seulement un « défi très complexe et technique » (E6), mais en plus elle implique que l'on passe beaucoup de temps dessus, potentiellement au détriment d'autres tâches qu'il faut réaliser en même temps.

Les adaptations sont alors d'abord des essais : l'artiste essaye, fait des paris, mise sur certains éléments : « [...] ça c'est une affaire qu'on sait pas, on sait pas à quel point ils veulent du détail ou pas, on sait pas... comme, des fois y'a des escaliers là [*montre une maquette sur la table*], là, on fait plus les marches, on fait des pentes. » (E6)

L'adaptation passe également par l'apprentissage de nouvelles techniques. Par exemple, la difficulté pour les artistes de comprendre ou déchiffrer les plans d'architecte est souvent rencontrée. Or, dans leur maquette, ils doivent prouver qu'ils ont compris les plans et qu'ils sont capables de reproduire le modèle du bâtiment comme base de cette maquette. Certains rencontrent aussi des difficultés face à des nouveautés qui n'ont pas fait partie de leur apprentissage, comme la nécessité pour certaines présentations de comprendre une vue de l'œuvre sur ordinateur.

Enfin, l'expérience est importante car elle fait que l'artiste arrive plus ou moins bien à gérer son projet, et elle lui donne par exemple une meilleure assurance dans ce qu'il fait : « les concours que j'ai pas eu, c'est mon inexpérience qui a fait que j'étais nerveux, j'étais moins bien préparé, comme des questions arrivent puis des fois tu t'attendais pas [...] » (E5), mais l'expérience joue ainsi également dans la réussite de l'œuvre. Elle donne en effet sûrement plus de chances devant le jury, face à un artiste moins expérimenté ou maîtrisant moins bien le processus :

quand un artiste se prend dans un concours contre moi, il faut que techniquement dans la présentation, il soit impeccable. Ou, que son œuvre soit extraordinaire, parce que moi j'ai tous les moyens pour le faire. Je sais comment faire du 3D, je sais comment faire des maquettes, je sais comment imprimer en 3D, jsais – j'en ai fait cent-cinquante, donc je sais comment faire ça. Donc quand tu commences c'est extrêmement préoccupant de savoir comment on fait ça. (E8)

Faire face aux contraintes : un « spectre » d'adaptabilité

Ainsi, les nouvelles configurations et contraintes vont potentiellement éloigner l'artiste de sa pratique de recherche. Une première observation concernait la nécessité d'adaptation de celle-ci : nous avons vu en quoi et comment l'artiste adaptait sa pratique, il s'agit maintenant de montrer que cette adaptation n'est pas la même pour tous les artistes. Non seulement leur pratique de recherche est plus ou moins déjà analogue à ce qui est demandé pour les projets d'intégration, mais les artistes ont aussi une propension différente à l'adaptabilité, puisque l'adaptation nécessaire n'est pas perçue de manière similaire : c'est là, justement, que la contrainte et son atteinte à la « liberté » de création est envisagée différemment, de la même manière qu'avait pu l'observer Bédard en dehors du seul contexte du 1%, à propos d'un « point de résistance à la concession » (2014 : 248), différent pour chaque artiste. De plus, il est important de rappeler et de prendre en compte que le 1% est une stratégie ou un choix de carrière qui peut être payant pour certains. Les différentes motivations que nous avons évoquées entrent ainsi également en jeu dans la propension des artistes à s'adapter à ce programme.

La notion d'adaptabilité de la pratique est alors liée à la propension des artistes à *adapter*, modifier leur pratique en fonction de la demande et des contraintes d'une commande telle que celle du 1%, en tenant compte de leur pratique initiale, de leurs valeurs d'autonomie, de liberté, de désintéressement et de singularité intrinsèques à leur ethos artistique et *donc* aux limites à ne pas dépasser pour respecter l'intégrité de cet ethos. Autrement dit, elle correspond au degré de compromis que les artistes sont prêts à adopter pour adapter leur pratique tout en ne dépassant pas ces limites, ou finalement l'équilibre qu'ils réussissent à trouver pour ne pas « se trahir ». Par exemple, Bédard cite une recherche ethnographique de Buscatto sur les musiciens de jazz qui « met en évidence les idéaux “vocationnels” des artistes » et « les dimensions du travail artistique qui mettent en tension ces idéaux » : par exemple, « si l'art doit idéalement répondre à l' “expression de soi” », les nécessités financières obligent à une pratique souvent dépourvue de personnalité, dans des contextes de présentation où la musique elle-même n'a qu'un rôle accessoire. » (Bédard, 2014 : 42). Ainsi, « afin de continuer à jour *leur* musique, ces musiciens doivent alors *construire des compromis personnels et professionnels complexes, entre travail musical et expression de soi* » (Buscatto, 2004, cité par Bédard, 2014 : 43) (C'est nous qui soulignons).

Comme nous l'avons évoqué, cette « échelle » est différente pour chaque artiste : on pourrait alors distinguer un « spectre » d'adaptabilité, par exemple entre l'acceptation quasi-totale des contraintes du 1% à l'opposé d'un « refus » ou d'une difficulté plus grande à respecter les règles.

Accepter de jouer selon les règles ...

Dans un premier temps, la majorité des artistes envisagent les contraintes de la Politique d'intégration des arts comme une contrepartie qu'il faut accepter : elles font partie du « jeu » et il n'est donc pas remis en question de jouer selon les « règles » de celui-ci : les artistes n'ont « pas le choix » (E2) de s'adapter, les contraintes font « partie du choix qu'on assume » (E4) ... « du moment que tu souscris à cette politique-là, bon, tu fais avec. » (E7). Même si certains sont de manière générale assez critiques envers elles, les contraintes sont finalement consenties. Ainsi, et c'est finalement une composante assez logique, les artistes qui ne veulent pas respecter ces règles parce qu'elles sont, justement, trop contraignantes pour eux, ne « jouent » pas : on voit là aussi la limite de l'adaptabilité que nous évoquions plus tôt : « ça fait ton affaire ou non » (E7).

De même, les règles du jeu ne sont pas perçues tout à fait comme des contraintes par tout le monde : « si c'est trop contraignant t'acceptes pas, mais... [...]. Déjà, moi je le vois pas comme une contrainte, parce que bon, tu l'acceptes. Si t'acceptes de participer à ce type de... d'activité là, ben ... » (E7). Il est alors intéressant de voir en quel sens il peut y avoir plusieurs définitions de la liberté, différentes manières de l'appréhender, mais surtout que celle-ci est toujours relative.

La question de la plus forte contrainte qui pèserait sur ce genre de programme de commande et d'art public est d'ailleurs remise en cause : pour certains, elle ne serait pas disproportionnée par rapport à ce qui se joue habituellement dans la pratique de recherche. A fortiori, la liberté est pour eux parfois plus grande dans d'autres contextes que dans celui du 1% :

en fin de compte, c'est plus libre que souvent ce qui se fait en art contemporain, où on demande aux artistes de suivre une thématique, une phrase d'un artiste enfin dieu sait quoi là, [...], on lui demande de penser de cette manière, ce que le 1% ne fait jamais, on a le droit de penser comme on veut là, on a le droit de présenter ce qu'on veut, maintenant c'est sûr qu'on peut pas, on prendra pas du papier mâché, y'a comme une logique de la chose, mais y'a pas d'ingérence au niveau de la thématique. [...] C'est-à-dire qu'une fois que c'est accepté, j'ai la liberté de tout ce que j'ai à faire, puis j'ai la liberté de présenter au niveau de la maquette, ce que je veux, comme je veux, je me considère comme une personne complètement libre, mais avec des conséquences, que l'architecte il peut justement - admettons que je mette une œuvre engagée pour un hôpital qui a pas rapport, ben je veux dire je prends la chance d'être refusée, mais je suis libre là-dedans. (E1)

Cette question est alors vue comme « incongrue » par une des artistes présente à la discussion du centre d'artistes autogéré de Montréal, puisque la contrainte serait aussi omniprésente dans la pratique artistique en général. De même :

R : Oh ça fait partie de l'exercice de la création. [...] si t'es pas capable de vivre avec la contrainte, puis que tu veux juste être libre là, oublie ça là...

Q : La contrainte elle est partout finalement ?

R : Oui. même en galerie y'a une contrainte. Faut que tu passes dans la porte, pour amener ton œuvre [rires]. À moins que tu t'appelles Richard Serra puis que tu démolisses la moitié de l'immeuble pour rentrer ta pièce puis après ça tu rebâties un mur, mais ça arrive pas souvent. Non, les contraintes font partie de la création, c'est la résolution de problèmes les arts visuels, puis la création en tant que telle, pas juste les arts visuels. Fait que la contrainte, ça fait partie de...

Q : du jeu ?

R : du jeu aussi, ouais, du jeu de la création. (E3)

Pour répondre à cette remarque, on peut rappeler justement la notion d'« adaptabilité » : la question se poserait en fait différemment pour chacun, selon la pratique initiale et l'importance des valeurs de l'ethos. Ainsi, plus la réalisation d'un 1% se rapproche de la pratique habituelle et demande peu d'adaptation de la part de l'artiste, moins elle est perçue comme contraignante, et vice-versa ; mais aussi : plus la valeur d'autonomie et de liberté est importante dans l'ethos d'un artiste, moins bien seront perçues ces contraintes. Dès lors, on peut supposer que pour ces artistes qui acceptent de jouer selon les règles du jeu, soit la pratique initiale est déjà proche de ce qu'ils ont la possibilité de faire avec les programmes d'intégration, soit l'adaptation est perçue comme entamant peu leur autonomie, soit elle « comporte » un peu de ces deux composantes.

De plus, on pourrait ajouter une composante qui relèverait plutôt de la psychologie de la motivation, soit le fait que le poids de la contrainte pourrait varier selon le ratio entre contrainte et motivations ou « récompenses ».

Si notre hypothèse de départ était construite autour de l'idée d'un artiste tourmenté par les différentes contraintes, parfois contradictoires, on voit alors ici que ce n'est pas le cas, ou que ces propos doivent être grandement nuancés : pour certains les contraintes pèsent effectivement sur la nouvelle relation à leur pratique, cependant, si l'artiste accepte les « règles du jeu », c'est que, généralement, celles-ci lui conviennent dans une certaine mesure. Par ailleurs, l'importance des valeurs de désintéressement et d'autonomie de l'ethos artiste est aussi intéressante à relever à

nouveau ici, puisque, pour rappel, quand le projet est jugé comme peu intéressant artistiquement, et malgré le fait qu'il représente potentiellement une bonne source de revenu ou de financement, l'artiste peut refuser de s'engager.

... Ou ne pas les respecter

Un cas s'est par ailleurs grandement distingué du reste du corpus dans ses propos et sa pratique. En effet, celui-ci montrait dans l'ensemble de l'entretien sensiblement les mêmes valeurs que les autres en ce qui a trait à la Politique, mais les « règles du jeu » n'étaient toutefois pas appréhendées de la même manière puisque celui-ci relate une autre façon de procéder face aux contraintes. Par exemple, celui-ci décrit, dans une certaine mesure, une dérogation aux règles :

Oh, je dirais que pendant [...] presque vingt ans, je n'ai pas respecté les concours. Je n'ai pas respecté les règles, j'ai toujours fait – souvent, ça respectait les règles. Ou, on me demandait de placer une œuvre à tel endroit, et, j'en plaçais une petite partie à l'intérieur, comme rappel. [...] Il y a plein de trucs que je pourrais penser comme ça qui respectaient pas les concours, les programmes, dans le sens que, souvent, je me disais, *c'est le peintre qui choisit le format de son tableau, le lieu où il va mettre les tâches sur le tableau, ou les motifs sur le tableau, c'est à nous aussi en art public et en sculpture, à décider où on doit mettre l'œuvre, de quelle manière les gens vont l'approcher, de quelle manière ils vont la laisser, de quelle manière quelques fois il faut que ça soit plus discret, quelque fois il faut que ça soit plus présent, donc c'est un choix d'artiste*, et je pense que c'est une règle qu'il faut pouvoir encore faire. Donc, il y a des fois – c'est certain qu'aujourd'hui je sais que, les jurys sont tellement stricts que je ne peux pas *tricher* sur les concours, sur les programmes. (E8)

Dans ces propos, on retrouve également la notion précédemment évoquée de renégociation du rôle de l'artiste : les dérogations qu'ils opèrent sont ainsi une manière de reprendre possession de ce que sont normalement les « choix d'artiste ». Ces dérogations peuvent intervenir à des moments différents : dans un premier temps, lors de l'élaboration de l'œuvre, l'artiste peut vouloir modifier certaines données du programme d'intégration, comme par exemple le lieu qui devra recevoir l'œuvre. Mais elles peuvent également se produire après avoir gagné le concours et lors de la réalisation de l'œuvre : « étant donné qu'il y a un délai entre le temps de conception et le temps de réalisation, [...] moi, quand vient le temps de réaliser, si je pense que je dois changer quelque chose à l'œuvre, je le change. » (E8), mais aussi lors de l'entretien de l'œuvre par l'artiste :

[...] Quelques fois je débarque avec mon équipe et je change des choses sur l'œuvre. Parce que, un truc a vieilli, donc cette partie-là avait pas été faite avec le bon matériau, donc ça paraît pas, presque souvent. Donc, je m'assure que l'œuvre est dans le meilleur état, et que je pense encore que c'est la chose qui devait être faite là. (E8)

Si dans ces propos, certaines pratiques employées semblent plutôt radicales, il est important d'apporter quelques nuances. Ces dérogations semblent en effet être plutôt des « modifications » apportées au programme qu'une transgression draconienne, bien que le résultat final puisse être assez différent de ce qui avait été présenté : « Y'a jamais de changement dramatique, mais, y'a quand même des ajustements, [...] » (E8). Justement, l'artiste n'a pas non plus la possibilité de faire exactement ce qu'il veut puisqu'il s'expose éventuellement à la perte du concours : « Mais, souvent, je perds les concours, parce que... c'est pas ce qu'ils voulaient, c'est pas ce qu'ils ont choisi. » (E8).

De même, il faut souligner que cette pratique semble très minoritaire, notamment pour une raison que nous avons déjà évoquée : l'attachement de certains jurys au respect du programme d'intégration, qui pousse donc la majorité des artistes à honorer ce même programme. L'artiste en question appréhende par ailleurs ces possibilités de déroger à la règle en termes générationnels et d'époque :

Q : Puis généralement, comment est-ce que c'était reçu ça par le jury ?

R : Heu, je dirais que y'a dix ans, quinze ans, vingt ans, c'était bien reçu, parce que... c'était un moment où les artistes réfléchissaient beaucoup moins à leur travail, et c'était beaucoup plus d'instinct, [...] au début c'était assez facile de dire « je réfléchis autrement, et je veux que les choses se fassent autrement, et que l'art doit être – on doit innover (E8)

Cependant, et à plus forte raison encore, cet artiste possède aussi, comme nous l'avions évoqué plus haut dans le développement, une forte notoriété ainsi qu'une stabilité financière importante. On peut alors supposer que le fait d'avoir plus de moyens puisse lui permettre de « transgresser » davantage que d'autres artistes dans une situation plus précaire. En effet, d'une part, perdre des concours et/ou perdre des financements ou de l'argent investi n'est pas un enjeu aussi fort pour lui que ces artistes-là, d'autre part, peut-être que sa notoriété agit en « contrepoids » de sa transgression, consciemment ou inconsciemment, dans la délibération par les membres du comité.

Par ailleurs, et pour sortir de cet exemple très spécifique, on peut voir que le « refus » de respecter certaines règles est parfois présent d'une manière beaucoup plus nuancée : par exemple, un refus d'adaptation à certaines dimensions qui se ferait au détriment de la pratique de recherche se retrouve parfois chez certains artistes. Or, celui-ci est déjoué pour, justement, respecter les règles

imposées. Autrement dit, l'adaptation est consentie par une autre stratégie, comme celle de la délégation à d'autres acteurs :

c'est pas obligatoire mais, les moyens techniques, on peut pas les ignorer. [...] Mais moi j'ai pas été formée comme ça, et puis pour me former là, faudrait que je sacrifie mon travail d'atelier puis ça m'intéresse pas. Je suis pas attirée par ça [...] si j'ai un travail qui demande un travail informatisé, puis de simulation, ben je vais payer quelqu'un pour le faire. (E4)

Enfin, il est intéressant de relever quelles sont les raisons d'agir de l'artiste, soit les valeurs de son ethos, en jeu dans ce contexte précis de refus ou de dérogation aux règles : tout d'abord, les modifications apportées aux projets ou aux œuvres sont pour lui ce qu'il pense être la meilleure chose à faire pour servir le projet, car c'est au final ce qui est le plus important (« c'est le projet qui prime. » (E8)). Elles sont une question d'*intuition*, d'*instinct*, notions que l'on peut rapprocher de la figure mythique de l'artiste :

Ça veut dire que *ma conscience me dit* que c'est plus ça qui doit être là, c'est ça, ou que ça doit être d'une autre couleur, ou ça soit différent. J'ai fait un concours par exemple, y'a beaucoup d'années de ça, parce que les règles étaient moins strictes – j'ai gagné le concours, mais on m'a demandé de faire des ajustements. Quand est venu le temps où le jury a regardé mon projet pour la deuxième fois, pour voir si j'avais bien respecté les ajustements, j'avais déjà changé presque la moitié du projet. Et quand je l'ai installé, le projet était plus le même que le premier. Mais y'a pas de suivi, donc moi je prends une chance, et si jamais quelqu'un me dit « mais c'est pas le même projet ! », ben je leur dis « oui mais *c'est le projet qu'il faut qui soit là*, c'est tout. » Donc moi je vois encore ce projet-là en me disant, j'ai été téméraire, mais *j'ai tout fait quand même pour respecter ce que je devais faire dans ce contexte-là*. (E8)

De plus, la possibilité, ou même le *devoir* de faire ces modifications sont vues comme essentielles puisque relatives à son pouvoir d'action, somme toute relatif aux valeurs d'autonomie et de liberté, pouvoir d'action par ailleurs peu évoqué par les autres artistes.

Cette question de l'intuition ou de l'instinct de l'artiste a par ailleurs aussi été évoquée par d'autres artistes qui, par exemple, préféraient prendre le risque de proposer un projet plus *audacieux*, mais qu'ils savaient être intéressant ou être la meilleure proposition possible pour eux.

Ainsi, ces choix sont, comme nous l'avons expliqué relativement à la notion d'adaptabilité, une question de respect de l'*intégrité* et de l'« éthique personnelle » (E7) de l'artiste : « je pense que c'est une question d'intégrité. Tu y vas selon, tu essaies toujours de présenter le meilleur projet possible. » (E5).

Tirer profit des contraintes

D'autre part, les contraintes peuvent être perçues comme quelque chose de *positif*, qui va donner de nouvelles clefs pour la pratique de recherche et donc faire avancer celle-ci. Ainsi, elles nourrissent non seulement le travail en cours mais également ceux à venir.

Q : De manière générale, comment est-ce que vous envisagez le fait de travailler avec ces obligations ?

R : Heu, c'est plus de contraintes c'est sûr. C'est sûr, mais en même temps, c'est quoi le dicton ? [...]. « Les contraintes sont la mère de l'invention ». (E5)

De plus, à l'opposé de la totale spontanéité dont certains artistes avaient besoin, les contraintes peuvent donner au contraire un « cadre » à la pratique, que certains trouvent nécessaire. Le besoin de contraintes peut alors être tel que même dans la pratique de recherche, se donner un cadre soi-même est un moyen de faire avancer un projet, la pratique et la démarche artistique en général :

chaque projet a comme beaucoup de contraintes, et en fait dans mon travail j'aime travailler avec les contraintes - la façon que je travaille en peinture, je suis très... je joue avec le processus puis je vais souvent me mettre à m'imposer des contraintes, les respecter ou non, fait que là le fait d'avoir des contraintes extérieures, ça me permet de me positionner face à ces contraintes-là puis me les approprier. Ça je le fais souvent dans mon travail. Fait que pour moi ça, c'est quelque chose qui est pas un frein dans ce cadre-là. (E9)

Le défi recherché est alors d'être capable de surmonter ces contraintes qui deviennent dès lors des « outils de création ». Elles sont finalement vues comme un moyen de définir une façon de procéder, savoir où commencer, au final, ne pas être perdu dans le champ des possibilités : « moi j'aime ça parce que sinon c'est comme si c'était l'infini, toujours être face à l'infini à un moment donné c'est fatigant là. » (E2).

Introduire sa démarche personnelle

Si nous avons vu que les nouvelles configurations inhérentes à la pratique d'intégration impliquaient une renégociation de la démarche artistique, mais aussi que l'adaptation des artistes n'était pas toujours faite de la même façon, la question centrale de la recherche reste de savoir comment les artistes s'adaptent aussi pour faire face aux contraintes tout en introduisant leur démarche personnelle dans le processus créatif de l'intégration à l'architecture.

En effet, la problématique était essentiellement tournée vers la possibilité pour l'artiste de faire une œuvre qui incarnait pleinement sa « vision singulière et personnelle du monde » (Déry, 1991 : 11).

Si nous avons déjà partiellement répondu à cette question notamment en relevant les contraintes qui pouvaient potentiellement prendre de la place face à la pratique et à la démarche initiale de l'artiste, il s'agit ici de s'intéresser aussi au critère de la démarche personnelle en tant que « contrainte » imposée à l'œuvre puisque le choix de la proposition par le comité est notamment basé sur « l'originalité de l'œuvre *en lien avec la pratique personnelle de l'artiste* et avec l'art dans les lieux publics » (MCC, 2017 : 25).

La demande faite aux artistes d'inclure pleinement et de faire ressortir ce principe de « démarche » dans leur pratique n'est alors pas propre au 1%, puisqu'il y a de manière plus générale une « formalisation de la “démarche artistique personnelle” exigée par les différentes instances de la reconnaissance artistique, une manière de parler de son travail, mais en prise directe avec sa personnalité et son identité d’“artiste” [...] » (Bédard, 2014 : 61). L'importance de la démarche personnelle pour les artistes est par ailleurs considérable, en lien avec la valeur, par exemple, d'authenticité, mais aussi de singularité : ils sont en effet « très attachés à leur propre démarche et travaillent à préserver leur propre voie » (Bédard, 2014 : 196).

Ainsi, la stratégie non seulement demandée par le comité mais aussi adoptée par les artistes, elle aussi forme d'adaptation de la pratique, est de mettre en lien sa démarche personnelle et le thème proposé dans le programme d'intégration puisque comme nous l'avons vu, déroger aux « règles » ou aux suggestions proposées peut parfois s'avérer être un jeu dangereux pour l'artiste. Le défi, pour respecter son intégrité, est alors de tenter de respecter le thème tout en retravaillant sa pratique habituelle pour le mettre au service de ce thème, par exemple en trouvant des points d'accroche, des similarités entre les deux éléments.

De même, on rappelle que si les artistes, notamment dans la présentation, doivent mettre en avant leur démarche artistique, ils doivent aussi montrer comment l'œuvre sera signifiante pour le public : « [...] ça prend un texte qui explique comment cette œuvre-là elle vient de moi, quelle est mon identité artistique et comment elle va être signifiante pour l'identité des gens qui vont occuper le lieu majoritairement. Fait que faut tout expliquer ça, après ça y'a comment elle s'intègre au lieu [...] » (E6).

Par ailleurs, le critère de démarche personnelle pose aussi la question de la « signature » de l'artiste, en lien avec les valeurs de singularité et d'originalité. En premier lieu, il peut être parfois difficile pour l'artiste de savoir à quel point il devra investir sa démarche dans le projet, puisque si certains

jurys choisissent l'artiste pour sa signature, d'autres regrettent qu'ils n'aient pas plus innové, et à l'inverse, les artistes qui innovent alors qu'ils ont été choisis pour leur signature vont potentiellement être « ailleurs » par rapport à ce que les comités avaient imaginés pour le lieu en le choisissant :

Souvent, ils ont été choisis pour leur signature très forte fait que le monde espère généralement qu'ils vont faire quelque chose du genre. Fait que, souvent ils vont refaire la même affaire. Mais des fois y'a des artistes que t'es vraiment surpris, ils font tout le temps la même affaire puis tout d'un coup, « oh ils se sont revirés de bord, ils sont dans d'autres choses » puis, ils te présentent quelque chose de complètement... ailleurs. C'est cool aussi, mais quand les gens consultent la banque des images, on voit dix images présentées par des artistes, [...] on essaie de regarder les images des artistes puis on les sélectionne parce qu'on voit le style, puis le type d'œuvres qu'ils pourraient faire pour le projet. (E2)

Puis quand tu vas choisir des artistes, [...], sachant très bien [leur] parcours artistique, attends-toi pas à ce qu'ils arrivent avec quelque chose d'autre dans la présentation puis que là finalement une fois que tu fais la présentation les gens font « ouais mais, c'est pas très original, vous faites ce que vous faites généralement ! »

[...] Les gens ils s'attendent à quelque chose de nouveau, pour certains, mais pour d'autres si ça se répète c'est correct. (E3)

Une signature trop « forte » pourrait également poser un problème au niveau de l'intégration de l'œuvre au lieu et à l'architecture du bâtiment :

Mon rôle c'est de faire en sorte que mon œuvre elle ait une personnalité, qu'elle soit mise en valeur par l'architecture, mais aussi qu'elle vienne pas, j'ai dit un peu plus tôt comme scrapper l'architecture, dans le sens que, je veux pas non plus que ça ait tellement de signature forte que ça ait l'air de pas avoir d'affaire là. Je veux que ça ait l'air comme si on avait une conversation même si y'en a pas vraiment. (E6)

À l'inverse, une « signature » ou une démarche artistique trop peu présente peut mener l'artiste à « s'oublier » soi-même au profit des autres critères. On peut relever que l'inexpérience de l'artiste pourrait être un facteur de risque de cet oubli, ne sachant pas encore trouver un équilibre entre originalité, singularité, transgression, intégration ... : « Hum... jusqu'à quel point on s'adapte, ça c'est relatif. Je pense que quand on est jeune, on est peut-être plus malléable à ça justement, on va essayer de plus répondre aux critères alors on s'oublie en tant qu'artiste » (E6),

Q : Et est-ce qu'il y a eu des fois où vous avez eu plus de mal justement à lier votre pratique personnelle et ce que la vocation du lieu demandait ?

R : Heu... oui. Oui, ... les premiers projets du 1%... parce que j'ai l'âge que j'ai maintenant, puis l'expérience que j'ai aussi, avec le recul, je le ferais autrement. Mais, je peux pas défaire. (E4)

R : je te dirais qu'avec l'expérience, c'est d'abord et avant tout le lieu qui doit servir de canevas, qui doit servir de lieu d'exploration, de terrain de jeu même je dirais, il faut vraiment se laisser inspirer, guider par l'espace qui est offert.

Q : Ok. Est-ce qu'au début c'était moins évident cette chose-là ?

R : Oui, c'était vraiment moins évident, parce que, ben pour te raconter une anecdote, mon premier concours, personnellement je l'ai abordé un peu plus comme si j'étais graphiste, ou... dans le sens où je voulais trop que ça soit collé au bâtiment, je voulais faire un truc pour le bâtiment, et c'était une école, puis là finalement on m'a dit "ben... ce que tu nous as présenté là, c'était bien, ça allait bien dans le cadre du bâtiment, sauf qu'on sentait pas toi, ton travail d'artiste on te retrouvait pas dans ton projet", parce que j'avais trop abordé ça avec une certaine distance, comme si je mettais de côté ma pratique, puis que j'élaborais un projet uniquement pour le lieu, en m'oubliant moi-même. Donc à partir de là, *j'ai compris qu'il fallait oui s'inspirer du lieu, mais qu'il fallait pas s'oublier soi-même*. J'ai fini par bien intégrer la chose, puis là aujourd'hui c'est plus facile pour moi de m'inspirer d'abord et avant tout du lieu, sachant que par après ben je vais mettre du mien plus personnel dans le résultat final de la proposition. (E11)

Il est par ailleurs important de noter que si l'oubli de soi est possible, aucun des artistes interrogés ne mentionnait avoir exercé sur lui-même une forme d'« autocensure » ou du moins l'appréhender de cette manière :

Q : Est-ce que tu as déjà ou est-ce que tu pourrais privilégier des critères qui sont demandés par le comité au détriment de ta vision et de tes convictions personnelles pour être sélectionné pour la réalisation de l'œuvre ?

R : Heu, non, *je le ferais pas*. Je pense, je sais pas si y'a des artistes qui font ça, *mais je ferais jamais ça*, moi ça fait des années que j'ai compris qu'un art qui est vraiment fort, c'est un art qui est personnel, puis qui coule de source. (E2)

Q : Est-ce que vous pensez que certains artistes pourraient privilégier des critères demandés par le comité plutôt que leur vision et convictions personnelles ?

R : Ça doit sûrement arriver. Mais je pense pas que ça soit vraiment une trahison à ce point-là. (E5)

En même temps, comme nous l'avons évoqué, le critère d'intégration est également très important :

En fait, dans les présentations, y'a un des critères c'est comment l'œuvre elle s'inscrit dans ton travail, fait que oui, c'est important, mais quand tu présentes l'œuvre, c'est assez... ce qui est particulier, c'est qu'en même temps tu dois pas juste dire que c'est ton œuvre, c'est ta recherche, tout ça, *faut que tu la présentes pour que eux se l'approprient*.

Parce que c'est eux qui vont vivre avec, ça s'inscrit dans son bâtiment à l'architecte, fait que finalement, tu démontres beaucoup que c'est une œuvre qui s'inscrit en continuité dans ta recherche, *mais tu vas beaucoup plus axer ta présentation sur le projet.* (E9)

L'enjeu est alors de trouver un équilibre entre le point où l'artiste s'oublierait totalement au profit des autres critères du programme et l'autre où il ne s'adapterait pas assez du fait d'une signature trop forte, au détriment de ceux-ci. Ainsi, comme le relève une enquêtée, la question n'est plus seulement à quel point l'artiste *peut-il* s'adapter pour ne pas porter atteinte à son intégrité, mais aussi à quel point *doit-il* s'adapter pour obtenir une œuvre d'intégration réussie. Les meilleurs projets sont donc appréhendés comme ceux où l'artiste arrive à dépasser les contraintes tout en les intégrant et en les liant à sa démarche personnelle, voire que l'œuvre puisse être dans la continuité de sa pratique de recherche.

Ainsi, l'adaptation de la démarche artistique est centrale dans le contexte de la Politique d'intégration. En effet, la renégociation du sens de cette démarche et du rôle qu'a à jouer l'artiste dans une « nouvelle » ou autre forme de pratique et de création artistique implique que l'artiste doive modifier certains éléments par rapport à sa pratique d'atelier, notamment du fait de toutes les nouvelles configurations auxquelles il fait face. Cette renégociation par ailleurs n'est pas aisée, car elle vient remettre totalement en question les valeurs de l'ethos artistique comme l'autonomie et la liberté. L'adaptation qui en résulte ne serait pas possible dans les mêmes proportions pour tous : ainsi, on a pu voir apparaître un spectre d'adaptabilité, relatif à la propension à s'adapter sans franchir ses propres limites et trahir son intégrité, relative justement à l'ethos artiste.

On a vu qu'un facteur aidant pouvait aussi être la notoriété, car elle permet plus que dans d'autres cas de faire plier les règles : là, justement, on voit aussi que le spectre d'adaptabilité n'est potentiellement plus seulement lié à des questions éthiques mais aussi aux possibilités concrètes, matérielles, financières, qu'a l'artiste de s'adapter ou non.

D'autre part, si la pratique doit être adaptée à un nouveau contexte, et que s'ajoutent de nouvelles contraintes, les artistes semblent réussir généralement bien à introduire leur démarche personnelle dans le projet d'intégration, sans quoi il serait plus difficile justement de s'adapter à la pratique du 1%. Cette possibilité de faire incarner à leur œuvre leur démarche personnelle, aussi relative à leur pratique de recherche, est donc sans aucun doute un facteur facilitant l'adaptation de cette pratique.

Conclusion

Dans les prémices de cette recherche, nous avons pu observer que l'art contemporain pouvait être associé à la représentation d'une plus grande liberté pour l'artiste, celui-ci étant le principal voir l'unique décideur des choix artistiques opérés dans sa pratique d'atelier. Notre hypothèse principale était donc, en relation à cette liberté associée à la figure de l'artiste, que les critères de sélection et donc les contraintes attachées à la commande publique et au modèle d'intégration des arts à l'architecture réduisent le pouvoir d'action de celui-ci et ainsi sa liberté. De plus, un des critères relevés quant à l'œuvre d'intégration était la nécessité d'un lien visible dans l'œuvre avec la pratique ou démarche personnelle de l'artiste. Les objectifs de recherche visaient alors à mettre au jour la place réelle que prend ce critère par rapport aux autres imposés par le programme d'intégration adopté par le comité, et donc la possibilité pour l'artiste de faire incarner à l'œuvre sa propre vision et démarche artistique. En définitive, notre question de recherche était donc de savoir comment l'artiste intégrateur parvient à articuler les contraintes inhérentes à la Politique et sa vision propre de l'art et du monde.

Notre recherche a permis de montrer que la pratique d'intégration s'établissait dans de nouvelles configurations par rapport à la pratique initiale de l'artiste. L'étude a ainsi révélé que le 1% est un type particulier de création, auquel il était donc pertinent de confronter les principales valeurs qui constituent l'ethos artiste. Un premier enjeu de ce mémoire s'est donc révélé être de situer la pratique d'intégration par rapport à la pratique de recherche. En effet, on se questionnait sur la marge de manœuvre des artistes *par rapport* à cette pratique initiale, puisque celle-ci incarnait un lieu de possibilités et libertés de création. En confrontant la pratique d'intégration à cette pratique initiale, on a pu montrer que la première s'établissait tout de même comme une forme de pratique de recherche, parfois en dialogue avec la pratique initiale, même si elle s'inscrivait aussi dans une catégorie d'entre-deux, proche de l'emploi-abri. Elle s'est également avérée différente du fait par exemple d'enjeux de gestion de projet et de dimension entrepreneuriale plus présents dans ce cadre de création que dans celui de l'atelier.

De manière générale, l'analyse a aussi pu montrer que la pratique d'intégration comportait effectivement plusieurs contraintes, rencontrées à plusieurs moments du processus. Dans un premier temps, lors de l'étape d'inscription au Fichier et de renouvellement du dossier, on a pu constater que les artistes faisaient face à une injonction au renouvellement et à une évolution de leur cote, plus forte à mi-carrière, qui trouve des échos dans une logique générale de la profession artistique en arts visuels. De même, on a pu noter que la pratique était caractérisée par une certaine incertitude et imprévisibilité en raison de la variabilité de la cote et de l'issue aléatoire des concours. Dans un second temps, à travers les étapes d'élaboration de la maquette et du projet puis de la réalisation de l'œuvre, davantage liées cette fois à la création, nous avons pu faire ressortir en quoi les contraintes relevaient effectivement de certains acteurs intervenants dans la Politique. Pour cela, nous avons entrepris d'identifier ceux-ci et leurs intérêts, afin de comprendre à quelles attentes l'artiste intégrateur doit répondre.

Ainsi, si nous avons repris les catégories d'initiés et de néophytes pour distinguer les intervenants du comité, nous avons également opéré une modification de celles-ci. En effet, la figure de l'architecte s'est avérée tantôt représenter un allié de l'artiste et des initiés, de par des intérêts communs, tantôt constituer un obstacle à l'artiste, s'inscrivant alors plutôt, par d'autres intérêts extra-artistiques, dans le groupe des néophytes. Il est ainsi apparu que ce sont plutôt les néophytes, soit le représentant du propriétaire et dans une moindre mesure le représentant des usagers, mais aussi, donc, l'architecte, qui pouvaient contraindre l'artiste car ayant des préoccupations différentes de lui, contrairement aux initiés. En effet, les néophytes s'attachent, comme a pu le montrer Fortin (2004), à des critères bénéficiant au grand public et l'architecte peut se rallier à eux puisqu'il répond à son client, le propriétaire. Relativement au public, on a vu que l'artiste pouvait se trouver dans une position ambivalente quant à l'importance de le prendre en compte dans sa création : si les artistes démontrent une conscience de la nécessité de considérer celui-ci, puisqu'il est important dans ce type de projet, leur élitisme spécifique ressort tout de même dans certaines considérations, par exemple par rapport à la manière d'appréhender les compromis qui doivent être faits quant à l'œuvre.

Ainsi, il ressort que l'artiste se retrouve dans une position délicate dans le cadre de cette politique. Il est en effet tenu de trouver un équilibre potentiellement difficile pour répondre aux attentes

contradictoires entre les membres du comité : il doit satisfaire les préoccupations des néophytes, qui ne sont par ailleurs pas les mêmes que les siennes, tout en restant légitime sur le plan artistique. S'inscrivant dans une lutte de pouvoir, l'artiste tente alors de faire entendre sa voix et ses intérêts, de même qu'introduire sa démarche personnelle.

Un autre décalage décelé face à la pratique de recherche et rendant difficile la position de l'artiste est la renégociation de son rôle et de sa démarche : une partie du geste créatif a en effet été anticipé par d'autres que lui, puisque le comité décide dans le programme d'intégration de certaines composantes de l'œuvre, comme sa nature et son thème.

Finalement, la recherche a permis de montrer que la pratique d'intégration pouvait s'avérer, dans certaines circonstances, radicalement différente de la pratique initiale, et que l'intervention de nouveaux acteurs teintait non seulement l'expérience de création de l'artiste mais aussi se répercutait sur les conditions de production de l'œuvre. Les contraintes, catégorisées en quatre types (techniques, budgétaires, conceptuelles et idéologiques) amènent l'artiste à repenser sa démarche autrement, et ainsi la Politique d'intégration des arts implique un bouleversement de la pratique artistique.

L'analyse a alors révélé que le problème du décalage entre les deux types de pratique trouvait une réponse dans une *adaptation* de la part de l'artiste de sa pratique voire sa démarche initiale, liant le mieux possible celles-ci au programme d'intégration, en trouvant par exemple des points d'accroche entre les deux. En outre, un autre point majeur identifié à travers l'enquête permet de constater que chaque artiste doit opérer des changements plus ou moins importants par rapport à cette pratique initiale, et donc que l'adaptation n'est pas la même pour tous. En effet, cette pratique de recherche est pour chacun déjà plus ou moins proche et semblable à la pratique d'intégration qui doit quant à elle prendre en compte les contraintes inhérentes à la Politique. L'importance de l'adaptation, de plus, dépend des concours et de ce qui est demandé dans chaque programme d'intégration.

Enfin, en confrontant la valeur d'autonomie et de liberté de l'ethos artiste à la nécessité d'adaptation est apparu un spectre d'adaptabilité, permettant justement le compromis nécessaire à cette adaptation. Ce spectre, comme nous avons pu le démontrer, correspond à la propension des artistes à adapter leur pratique en fonction de l'importance que chacun accorde à cette notion de liberté de création, ce qui se traduit par le niveau d'adaptation et de changements que chaque artiste est prêt à opérer pour satisfaire toutes les exigences liées à la Politique tout en respectant son intégrité. En regard de cette notion, il aurait également été intéressant pour notre recherche d'interroger certains artistes refusant de participer à la Politique ou bien ayant arrêté d'y participer volontairement, ce qui pourrait éventuellement être développé dans une future étude.

Si la recherche a permis de faire apparaître la notion de spectre d'adaptabilité chez les artistes en arts visuels participant à la Politique du 1% au Québec, il serait par ailleurs intéressant de développer ce concept dans de futures recherches, afin d'examiner la possibilité d'une portée plus générale. Par exemple, il serait pertinent de soumettre ce concept à une politique proche dans son protocole à celle du Québec, comme le 1% français, mais aussi à des contextes fondamentalement différents, en dehors de la commande publique. En galerie ou centre d'artiste, on pourrait ainsi voir quelles contraintes différentes peuvent survenir et la manière dont l'artiste y fait face. De plus, si nous avons ici surtout développé le spectre d'adaptabilité en lien avec la valeur de liberté face aux contraintes rencontrées dans la création, il pourrait également être élargi aux autres valeurs de l'ethos artistique comme celles d'authenticité ou d'autonomie : on pourrait ainsi voir dans quelle mesure celles-ci sont adaptées dans des contextes pouvant les mettre en péril.

Références bibliographiques

Art pour tous, *Liste des balados audios* [capsules audio], Centre d'exposition de l'Université de Montréal, <<http://www.artpourtous.umontreal.ca/promener/liste.html>>, consulté le 6 décembre 2018

Art pour tous, « Le jardin des Hespérides. Richard Purdy » [capsule audio], Centre d'exposition de l'Université de Montréal, <<http://www.artpourtous.umontreal.ca/promener/parcours/sciences.html#balado-hesperides>>, consulté le 6 décembre 2018

Art Public Montréal. [Sans titre], <<https://artpublicmontreal.ca>>, consulté le 16 octobre 2019

BÄTSCHMANN, Oskar. *The Artist in the Modern World: The conflict Between Market and Self-Expression*, Yale, 1997

BECKER, Howard S. *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, Champs arts, 2010 [1982]

BÉDARD, Pascale. « L'éthos en sociologie : perspectives de recherche pour un concept toujours fertile », *Cahiers de recherche sociologique*, (59-60), 2015, 259–276

BÉDARD, Pascale. *L'art en pratique. Éthos, condition et statut social des artistes en arts visuels au Québec et en Belgique francophone*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Université Libre de Bruxelles, 2014

Bibliothèques et Archives Nationales du Québec [BANQ]. « Les 50 ans du ministère de la Culture », *À rayons ouverts*, 85, hiver 2011

BLANC, Maurice. « Métiers et professions de l'urbanisme : l'ingénieur, l'architecte et les autres », *Espaces et sociétés*, vol. 142, no. 2, 2010, pp. 131-150.

BOURDIEU, Pierre. « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 30, L'institution scolaire, novembre 1979, p. 3-6

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, Libre Examen, 1992

- BOURDIEU, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979
- BOURGAULT-CÔTÉ, Guillaume. « Art public : Québec veut moderniser la “Politique du 1%” », *Le Devoir*, 5 mars 2018, <<https://www.ledevoir.com/culture/521864/quebec-veut-moderniser-la-politique-du-1>>, consulté le 5 octobre 2018.
- BRETON, Laurence. Service de l'intégration des arts à l'architecture et Direction des relations publiques du ministère de la Culture et des Communications [MCC]. *Guide d'Application - Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*, Gouvernement du Québec, 2017
- CANTIN, France. « Dossier : le 1% de la discorde », 27 septembre 2011, <<https://francecantin.com/2011/09/27/dossier-le-1-de-la-discorde/>>, consulté le 19 novembre 2019.
- CHAMPY, Florent. « II / La profession d'architecte », Florent Champy éd., *Sociologie de l'architecture*. La Découverte, 2001, pp. 29-64.
- DÉRY, Louise. *Art public et intégration des arts à l'architecture au Québec : contexte et création*, thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval, 1991
- DUROCHER, René et Dominique MILLETTE. « Révolution tranquille », *L'encyclopédie canadienne*, mis à jour le 4 mars 2015, <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/revolution-tranquille>>, consulté le 18 avril 2020.
- FORTIER, André et D. Paul SCHAFER. *Historique des politiques fédérales dans le domaine des arts au Canada (1944-1988)*, Ottawa, Conférence canadienne des arts, 1989
- FORTIN, Érick. « État, politique d'intégration et démocratisation de l'art », *Espace Art actuel*, (74), 2005, p.15–18
- FORTIN, Érick. *Démocratisation et Politique d'intégration des arts à l'architecture*, mémoire de maîtrise en sociologie, Université Laval, 2004

FREIDSON, Eliot. CHAMBODERON, Jean-Claude. MENGER, Pierre-Michel. « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, 27-3 Sociologie de l'art et de la littérature. 1986, p. 431-443

GASCON, France. *Pratiques de commande publique et développement de l'art public : une évaluation de la politique du 1 % et de son application*. Montréal, École des hautes études commerciales, 21 avril 1986, 16 p.

Gouvernement du Québec. *Budget 2018-2019. Un engagement soutenu pour la culture québécoise*, Gouvernement du Québec, 2018

Gouvernement du Québec. « Décret 955-96, 7 août 1996 », *Gazette Officielle du Québec*, 35, 128^e année, 28 août 1996

GUY, Suzanne. *À tout hasard*, [documentaires], v.2, 6, 7, Montréal, Ciné Fête, 2015

HEINICH, Nathalie. *De la visibilité : Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012

HEINICH, Nathalie. *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 50 questions, 2005 [1996]

HEINICH, Nathalie. *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, Paradoxe, 1998

HEINICH, Nathalie. « Les frontières de l'art à l'épreuve de l'expertise. Politique de la décision dans une commission municipale », *Politix*, vol. 10, n°38, L'institution des rôles politiques, deuxième trimestre 1997, p. 111-135

KAUFMANN, Jean-Claude. *L'entretien compréhensif*, Paris, Nathan, 1996

LANDRY, Pierre et Direction des immobilisations et de l'intégration des arts à l'architecture du ministère de la Culture, des Communications et de la Conditions féminine du Québec. *50 ans d'intégration des arts à l'architecture 1961-2011*, Gouvernement du Québec, 2011

LEJEUNE, Christophe. *Manuel d'analyse qualitative. Analyser sans compter ni classer*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014

MENGER, Pierre-Michel. *Profession artiste. Extension du domaine de la création*. Entretien mené par Bertrand Richard, Textuel, Conversations pour demain, 2005

MILLET, Catherine. *L'art contemporain*, Paris, Flammarion, Dominos, 1997

Ministère des Affaires Culturelles [MAC]. *La politique culturelle du Québec. Notre culture. Notre avenir*, Directions des communications, 1992

Ministère de la Culture et des Communications du Québec [MCC]. *Modalités d'inscription au Fichier des artistes et de mise à jour du dossier*, Gouvernement du Québec, 2020, <<https://inscription.mcc.gouv.qc.ca/FichierDesArtistes/modalisates-dinscription/>>, consulté le 24 septembre 2019

Ministère de la Culture et des Communications du Québec [MCC]. *Guide d'instructions et renseignements généraux concernant l'inscription au Fichier des artistes et la mise à jour d'un dossier*, Gouvernement du Québec, 2016. <https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/integration_des_arts/Integration_arts_Fichier_artistes_guide_inscription2016_VF.pdf>, consulté le 18 janvier 2019

Ministère de la Culture et des Communications du Québec [MCC]. *Liste des œuvres réalisées dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture. Région 06. Montréal 1961 – 2018*, Gouvernement du Québec

Ministère de la Culture et des Communications du Québec [MCC]. *Bilan 2013/2016. Intégration des arts à l'architecture et à l'environnement*, Gouvernement du Québec, 2018

Ministère de la Culture et des Communications du Québec [MCC]. *Intégration des arts à l'architecture et à l'environnement. Cahier de bonnes pratiques pour la pérennité des œuvres*, Gouvernement du Québec, 2014

MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, Champs arts, 1992

NADEAU, Lisanne. *Vingt ans d'intégration des arts à l'architecture et l'environnement 1981-2001*, Québec, Gouvernement du Québec, 2004

ROUTHIER, Christine. *Les artistes en arts visuels – Portrait statistique des conditions de pratique au Québec, 2010*, Québec, Institut de la statistique du Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec, 2013

SAINT-PIERRE, Diane. « Le Québec et ses politiques culturelles : l'affirmation d'une identité nationale et d'une culture distincte, créative et ouverte sur le monde » dans GATTINGER, Monica et Diane SAINT-PIERRE (dir.), *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada : origines, évolutions et mises en œuvre*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 183-245

SAINT-PIERRE, Diane. « Les politiques culturelles au Canada et au Québec : identités nationales et dynamiques croisées », dans POIRRIER, Philippe (dir.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde : 1945-2011*, Paris, La Documentation française, 2011, p.113-131

Tate. "Installation art", *Art term*, <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>>, consulté le 3 mai 2020.

THORNTON, Sarah. *Seven Days in the Art World*, Londres, Granta, 2008

URFALINO, Philippe et Catherine VILKAS. *Les fonds régionaux d'art contemporain : La délégation du jugement esthétique*, Paris, L'Harmattan, Logiques Politiques, 1995

WAGNER, Anne-Catherine. « Champ », dans PAUGAM, Serge. (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, Presses Universitaires de France, Que-Sais-Je ?, 2010 p. 50-51

Annexe 1 : Guide d'entretien

A) La formation de l'artiste et sa pratique quotidienne

- 1- Pour commencer, pouvez-vous brièvement me parler de votre formation professionnelle/artistique ?
Quelle est la (les) discipline(s) à laquelle sont rattachées vos créations ?
- 2- Sur l'ensemble de votre pratique artistique, quelle part prend ou a pris la Politique du 1% ?
- 3- En quoi consiste le reste de votre pratique ?
- 4- Pour quelles raisons avez-vous choisi de vous inscrire au Fichier des artistes et de participer à la Politique ?
- 5- En quoi la création d'une œuvre pour le 1% diffère-t-elle ou se rapproche-t-elle de votre pratique de recherche ?

B) L'élaboration et la présentation du projet

- 1- Pouvez-vous décrire les différentes étapes par lesquelles vous êtes passé·e au cours du processus de sélection (et d'intégration, le cas échéant) ?
- 2- Généralement, lors de l'élaboration du projet d'œuvre, quels critères privilégiez-vous ? (pour quelles raisons ?)
- 3- Et lors de la présentation d'une œuvre au comité de sélection, quels éléments de celle-ci mettez-vous le plus en avant et pourquoi ?
(Y a-t-il eu des cas particuliers où vous avez procédé différemment ?)
- 4- Y'a-t-il des cas où, si vous pouviez recommencer la présentation, vous feriez différemment ?
- 5- Si certains de vos projets n'ont pas été sélectionnés, pour quelle(s) raison(s) était-ce ?
- 6- Comment l'avez-vous vécu ?

C) Les critères jouant sur le processus de sélection et le comité *ad hoc*

- 1- Selon vous, quelles sont les attentes du comité de sélection ? Que demande-t-il à l'artiste ?

- 2- Pensez-vous que les attentes face à l'œuvre soient les mêmes pour tous les acteurs du comité ?
- 3- Pensez-vous que certains artistes pourraient privilégier des critères demandés par le comité plutôt que leur vision et convictions personnelles pour lui plaire ?

Qu'en pensez-vous ?

- 4- Que pensez-vous du fait de réutiliser une idée d'œuvre qui a été refusée au 1% pour un autre contexte ?

D) L'artiste face aux autres intervenants de la Politique

- 1- Comment envisagez-vous votre rôle par rapport à l'architecte du projet ?
- 2- Avez-vous déjà eu des désaccords avec l'architecte ? Si oui, pourquoi ?
- 3- Dans quelle mesure trouvez-vous que ses mesures peuvent être contraignantes pour l'artiste et son projet ?
- 4- Avant la sélection du projet final, quels sont vos rapports avec les autres artistes appelés à proposer une œuvre ?

E) Travailler avec les obligations qu'impliquent la Politique

- 1- De manière générale, comment envisagez-vous le fait de travailler avec les obligations qu'implique la Politique ?

- 2- Est-ce possible de proposer des œuvres engagées dans la Politique ? Pourquoi (pas) ?

(Si non, aimeriez-vous que ce soit le cas ?)

- 3- Que pensez-vous, généralement, des endroits qui sont choisis pour implanter les œuvres ?

(Pourquoi pensez-vous que ce sont ce type d'endroits qui sont choisis ?)

- 4- Que pensez-vous des différents objectifs de la Politique ? Sont-ils tous réalisables au même niveau pour vous ? (œuvre de bonne qualité artistique, bien intégrée à son environnement, démocratisant l'art, etc)

Si non, le(s)quel(s) privilégiez-vous ?

F) Être un artiste et faire de l'art public

1- Comment pensez-vous que cela est perçu de participer au 1% ?

2- Avez-vous noté, pour vous-même ou l'un de vos pairs, que la commande publique a eu une incidence sur le prix des œuvres et/ou sur la réputation artistique sur le marché de l'art ?

3- Selon vous, pourquoi certains artistes refusent de faire du 1% ?

G) L'expérience et l'orientation de la pratique de l'artiste

1- Quel serait le processus de sélection idéal selon vous ?

2- Quelle importance a pour vous la réception de vos œuvres par le grand public ? par les intervenants du monde artistique ?

3- Avez-vous déjà exécuté une œuvre pour un autre type de commande publique ? (pour la ville de Montréal par exemple)

Quelle commande a été la plus satisfaisante pour vous ? Pourquoi ?

Annexe 2 : Formulaire de renseignements du participant



FORMULAIRE DE RENSEIGNEMENTS DU PARTICIPANT

**« Enjeux de la création artistique dans le cadre de la commande publique :
Étude de cas de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement »**

Chercheuse étudiante : Juliette Beaurin-Lecardonnel, étudiante à la maîtrise, Département de sociologie, Université de Montréal

Directeur de recherche : Guillaume Sirois, professeur adjoint, Département de sociologie, Université de Montréal

Nom, prénom : _____

Année de naissance : _____

Lieu de naissance, nationalité(s) : _____

Lieu de résidence/travail : _____

Nombre d'œuvre(s) réalisée(s) pour le 1% et année(s) de réalisation :

Nombre d'œuvre(s) réalisée(s) dans la région administrative de Montréal :

Nombre de projet(s) présenté(s) mais non réalisé(s) et année(s) :

Sous quelle(s) discipline(s) avez-vous participé à la Politique d'intégration ?

Avez-vous déjà siégé à un comité de la Politique ? Si oui, quel rôle y jouiez-vous ? Durant quelle(s) année(s) ?
