

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE PROCESSUS D'ACQUISITION PAR CONCOURS DU BUREAU D'ART
PUBLIC DE MONTRÉAL (2009-2019) : PRATIQUES ET ENJEUX
CONCERNANT L'ÉQUITÉ POUR L'AUTOCHTONIE ET LA DIVERSITÉ
CULTURELLE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
CAMILLE GOUIN

SEPTEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord manifester ma gratitude à mes directrices de recherche Annie Gérin et Ève Lamoureux. De par leur complémentarité, elles ont formé une équipe des plus efficaces, et ce, en respectant mes besoins et mes objectifs de recherche. Elles ont d'ailleurs toute ma reconnaissance pour l'appui qu'elles m'ont offert durant la crise de la Covid-19.

J'adresse aussi mes remerciements à Isabelle Riendeau du Bureau d'art public de la Ville de Montréal pour m'avoir pris sous son aile lors du stage que j'y ai effectué, à l'été 2019, et pour avoir depuis continué à m'offrir son soutien.

J'aimerais également témoigner ma reconnaissance aux personnes ayant accepté de faire une entrevue. Elles m'ont grandement aidé à mieux comprendre le fonctionnement de l'art public montréalais et les obstacles rencontrés par les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle.

Je remercie aussi l'Université du Québec à Montréal de m'avoir octroyé une bourse d'excellence de recrutement à mon entrée à la maîtrise, sans laquelle ce mémoire n'aurait pas vu le jour.

Je souhaite réserver une dernière pensée à ma famille. Je ne me serais jamais rendue aussi loin sur le plan académique sans avoir eu la chance d'avoir, dans ma vie, d'aussi fantastiques personnes que le sont ma mère, mon père, mon frère et ma grand-mère. Je souhaite aussi manifester ma reconnaissance à ma merveilleuse conjointe, Aurianne D'aon, pour son soutien, sa compréhension, sa patience et sa présence à mes côtés tout au long de ces dernières années passées loin de ses proches resté(e)s en France.

DÉDICACE

On ne connaissait pas personnellement Joyce Echaquan, mais on s'est tous sentis interpellés par ce qu'elle a vécu [...]. Elle est un peu devenue notre George Floyd¹.

¹ Édith Cloutier, directrice générale du Centre d'amitié autochtone de Val-d'Or.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	ix
RÉSUMÉ	x
ABSTRACT.....	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I CADRE THÉORIQUE	15
1.1 Équité	15
1.2 Autochtonie	21
1.3 Diversité culturelle	30
CHAPITRE II ART PUBLIC ET COMMANDE PUBLIQUE À MONTRÉAL	38
2.1 Art public	39
2.1.1 Définition de l’art public.....	39
2.1.2 Origines de l'art public	42
2.1.3 Institutionnalisation de l'art public.....	46
2.2 Commande publique	54
2.2.1 Définition de la commande publique	54
2.2.2 Origines de la commande publique.....	57
2.2.3 Institutionnalisation de la commande publique	60
CHAPITRE III DISCRIMINATION SYSTÉMIQUE DANS LE CHAMP QUÉBÉBOIS DES ARTS VISUELS	65
3.1 Discrimination systémique.....	65
3.2 Mécanismes de la discrimination raciale au Québec	72
3.2.1 Fondements historiques du racisme	72
3.2.2 Fondements contemporains du racisme	78
3.2.3 Fabrication d'une « identité d'exclusion »	81

3.3 Principaux obstacles systémiques touchant les artistes de l'autochtonie et de la diversité culturelle dans le champs québécois des arts visuels	85
3.3.1 Artistes issu(e)s de l'autochtonie	90
3.3.2 Artistes issu(e)s de la diversité culturelle	93

CHAPITRE IV PRÉSENTATION DU CORPUS ET PORTRAIT STATISTIQUE.....98

4.1 Présentation du corpus	98
4.1.1 Concours pour l'intégration d'une œuvre d'art public à la bibliothèque Marc-Favreau	104
4.1.2 Concours pour une œuvre d'art public numérique au Planétarium Rio Tinto Alcan de Montréal	107
4.1.3 Concours pour une œuvre d'art intégrée au parc du « sommet d'Outremont »	110
4.1.4 Concours pour la réalisation d'une murale au Centre interculturel Strathearn	114
4.1.5 Concours d'art public pancanadien pour l'îlot William-Ottawa du projet Bonaventure	116
4.1.6 Concours pour l'intersection de la rue Laurier-Côte-Sainte-Catherine	120
4.1.7 Concours d'art public pour le parc Rutherford	123
4.2 Portrait statistique	127

CHAPITRE V PRATIQUES D'ACQUISITION PAR CONCOURS DU BAP 137

5.1 Compte-rendu des entretiens	137
5.2 Pratiques et obstacles	148
5.2.1 Critères de la contemporanéité et de l'excellence	148
5.2.2 Clause linguistique	161
5.2.3 Statut professionnel	166
5.2.4 Jurys homogènes	170
5.2.5 Absence de mesure officielle	174

CONCLUSION 183 |

ANNEXE A GRILLE D'ANALYSE DES PROPOSITION POUR LE CHOIX DES FINALISTES..... 188

ANNEXE B GRILLE D'ANALYSE DES PROPOSITIONS POUR LE CHOIX DE L'ARTISTE LAURÉAT(E) 189 |

APPENDICE A QUESTIONNAIRE DES ARTISTES 190 |

APPENDICE B QUESTIONNAIRE DES JURÉ(E)S	193
APPENDICE C QUESTIONNAIRE DES PROFESSIONNEL(LE)S DU BAP	195
BIBLIOGRAPHIE	199

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
4.1 Concours du corpus remportés par un(e) artiste issu(e) de l’autochtonie ou de la diversité culturelle versus ceux n’ayant pas été remportés par un(e) artiste de l’autochtonie ou de la diversité culturelle	100
4.2 Répartition des lauréat(e)s autochtones, de la diversité culturelle et autres des concours du corpus.....	100
4.3 Répartition des lauréates et de lauréats de l’ensemble des concours du corpus.....	101
4.4 Adad Hannah. <i>Constellation en Sol</i> . 2013. Bibliothèque Marc Favreau. Canada. Photos : Richard-Max Tremblay	107
4.5 Mouna Andraos et Mélissa Mongiat. <i>Chorégraphie pour les humains et les étoiles</i> . 2013. Planétarium Rio Tinto. Montréal. Canada. Photo : Geoffrey Boulangé.....	110
4.6 La Société des archives affectives et Nadia Myre. <i>L’Étreinte des temps</i> . 2018. Sommet <i>Tiohtià:ke Otsira'kéhne</i> . Montréal. Canada. Photo : Guy L’Heureux.....	113
4.7 Jason Cantoro. <i>Le monde intérieur</i> . 2018. Centre interculturel Strathearn. Canada. Photo : David Giral.....	115
4.8 Nadia Myre. <i>Dans l’attente</i> . 2019. Ilot William-Ottawa. Montréal. Canada. Photo : M-A Bécotte.....	118
4.9 Nadia Myre. <i>Renouer</i> . Image du concept : Nadia Myre.....	121

4.10	Trévor Gould. <i>Métronome</i> . Image du concept : Trévor Gould.....	125
4.11	Répartition des lauréat(e)s autochtones, de la diversité culturelle et autres des concours du corpus.....	132
4.12	Lauréat(e)s issu(e)s de la diversité culturelle au BAP versus personnes immigrantes et issues d'une minorité visible au Québec.....	133
4.13	Lauréat(e)s autochtones au BAP et personnes autochtones au Québec	134

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGNES ET DES ACRONYMES

BAP	Bureau d'art public
CAC	Conseil des arts du Canada
CALQ	Conseil des arts et des lettres du Québec
CAM	Conseil des arts de Montréal
CIDEC	Commission d'initiative et de développement culturel
CVR	Commission de vérité et réconciliation
DAM	Diversité artistique Montréal
ICOM	Conseil international des musées
MACQ	Ministère des Affaires culturelles du Québec
MCC	Ministère de la Culture et des Communications
OCPM	Office de consultation publique de Montréal
UQAM	Université du Québec à Montréal
UNESCO	Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture

RÉSUMÉ

Cette recherche a pris racine dans une volonté de déterminer si les concours du Bureau d'art public (BAP) de la Ville de Montréal favorisent une représentation équitable des personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Or, dans la négative, une question des plus fondamentale s'est imposée : *pourquoi y a-t-il une sous-représentation de ces artistes au niveau des lauréat(e)s des commandes publiques?* Plus précisément, dans ce mémoire, je m'intéresse aux concours par avis public et sur invitation lancés, entre 2009 et 2019, par l'organisme municipal. Pour répondre à ma principale question de recherche, je dresse d'abord un cadre théorique me permettant de définir les concepts clefs d'*équité*, d'*autochtonie* et de *diversité culturelle*. Je propose ensuite sur une revue de littérature traitant, au deuxième chapitre, de l'art public et de la commande publique ainsi qu'au troisième chapitre, de la discrimination systémique. À la suite de quoi, je présente mon corpus et j'analyse les sept concours du BAP remportés par une personne issue de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Puis, en m'appuyant sur 12 entrevues, j'ausculte le processus d'acquisition par concours de l'entité municipale afin de déterminer quelles sont les pratiques à la source des iniquités et les barrières qu'elles engendrent. Ainsi, la subtile discrimination raciale qui affecte les concours du BAP est mise en lumière. Relevant de la sociologie d'enquête, cette étude mise à la fois sur des méthodes quantitative et qualitative allant de la création de statistiques sur la sous-représentation des artistes à l'étude à la réalisation d'une douzaine d'entrevues, entre autres, avec des professionnel(le)s du BAP et des artistes ayant participé aux concours de l'organisme, en passant par un stage et par l'observation de jurys.

Mots clés : art public; autochtonie; Bureau d'art public de Montréal; commande publique; discrimination systémique; diversité culturelle; équité

ABSTRACT

This research takes root in an initial desire to determine whether the City of Montreal's Public Art Bureau (PAB) competitions promote fair representation of autochthonous people and cultural diversity. However, after finding out it is not the case, a fundamental question has arisen: *why is there an under-representation of these artists among the winners of public commissions?* More specifically, in this thesis, I am interested in the public notice competitions and on invitation competitions launched between 2009 and 2019 by the municipal organization. To answer my main research question, I first establish a theoretical framework allowing me to define the key concepts of *equity*, *autochthony* and *cultural diversity*. I then propose a review of the literature dealing, in the second chapter, with public art and public commissions, and in the third chapter, with systemic discrimination. Following this, I present my corpus and I analyze the seven PAB competitions won by an autochthonous person and cultural diversity. Then, based on 12 interviews, I examine the municipal entity's acquisition process for the competitions in order to determine which practices are the source of the inequities and as well as the barriers they create. Thus, the subtle racial discrimination that affects the PAB competitions is brought to light. Based on sociological inquiry, this study relies on both quantitative and qualitative methods ranging from the creation of statistics on the subject of under-representation of the artists under study, to the realization of a dozen interviews, among others, with professionals from the PAB and with artists who have participated in the organization's competitions, through an internship and through observation of juries.

Keywords : autochthony; cultural diversity; equity; public art; Public Art Bureau; public order; systemic discrimination

INTRODUCTION

Être une alliée, c'est perturber les espaces oppressifs en éduquant les autres sur les réalités et l'histoire des personnes marginalisées².

En 2017, époque du 375^e anniversaire de la Ville de Montréal (*Tiohtiá:ke*), je quittais la banlieue de mon enfance, sur la Rive-Sud de l'île, pour aller vivre dans la métropole montréalaise où j'allais entamer un baccalauréat, en histoire de l'art, à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Je ne peux que constater à quel point ce déménagement a influencé le choix de mon sujet de mémoire. Il faut comprendre qu'en emménageant à Montréal, j'ai été grandement étonnée à la fois par le nombre impressionnant de personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle que j'y croisais au quotidien et par la quantité d'œuvres d'art que j'y découvrais en explorant les divers arrondissements municipaux. Ces constats contrastaient avec le fait qu'il n'y a, dans la municipalité où j'ai grandi, que très peu de personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle ainsi que d'œuvres installées dans les lieux publics.

Or, peu après mon arrivée à Montréal, j'ai vite constaté que, bien qu'il y ait plus d'un millier d'œuvres attendant d'être découvertes, seule une minorité d'entre elles étaient curieusement réalisées par des artistes de l'autochtonie et de la diversité culturelle. D'ailleurs, j'avais aussi remarqué que, le peu de fois où cela arrivait, l'artiste n'était généralement pas québécois(e), comme c'est le cas des Kwakiutl Henry et Tony Hunt, de la Colombie-Britannique, qui ont réalisé *Totem Kwakiutl* (1967); d'Abdulmari Jr. De Leon Imao (dit TOYM), des Philippines, qui a créé le *Buste du Dr. José P. Rizal*

² Dakota Swiftwolfe.

(1999); et de Carlos Maria Toto, de l'Argentine, l'auteur du *Buste de José de San Martín* (2000). J'avais également constaté que, bien que certaines œuvres aient vu le jour en l'honneur d'une communauté ethnique, l'artiste chargé(e) de la commande était rarement issu(e) de l'autochtonie ou de la diversité culturelle, comme c'est, entre autres, le cas avec *La Réparation* (1998) de la Québécoise Francine Larrivée et *L'Arc* (2009) du Québécois Michel de Broin.

Le début de mes études au baccalauréat coïncidait d'ailleurs avec un intérêt nouvellement affiché de la part de divers organismes artistiques et culturels canadiens pour la *diversité* et l'*équité*. En effet, ceux-ci commençaient à publier des rapports et à adopter des politiques soulignant l'importance d'assurer ces précédentes valeurs : le Conseil des arts du Canada (CAC) lançait, en 2017, la *Politique en matière d'équité*; le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) publiait, en 2016, le *Plan d'action pour la diversité culturelle 2016-2019*; le Conseil des arts de Montréal (CAM) faisait paraître, en 2018, l'étude *Pratiques professionnelles en arts visuels issus de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*; et l'organisme (indépendant) Diversité artistique Montréal (DAM) publiait, en 2018, le rapport *Pour un processus d'équité culturelle. Rapport de la consultation sur le racisme systémique dans le milieu des arts, de la culture et des médias à Montréal*. En ce qui a trait aux différents paliers gouvernementaux³, ils manifestaient eux aussi un intérêt grandissant pour la *diversité* et de l'*équité* dans le champ des arts visuels. Effectivement, au fédéral, le ministère du Patrimoine canadien faisait paraître, en 2017, *Le cadre stratégique du Canada créatif*, dont l'un des volets vise à investir dans les créateur(trice)s autochtones. Au palier

³ Le CAC est une société de la Couronne (Société d'État) fondée en 1957. Il vise à agir à titre de conseiller artistique du gouvernement fédéral canadien, plus précisément, par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien. Le CALQ est une société d'État créée, en 1994, par le gouvernement provincial québécois. Il est sous la responsabilité du ministère de la Culture et des Communications. Le CAM est, quant à lui, un organisme public montréalais, fondé en 1956, qui relève désormais du conseil d'agglomération de la Ville de Montréal. Chacun des trois Conseils des arts dépend du portefeuille du ministère ou du conseil auquel il est attaché et il doit lui rendre des comptes, et ce, bien qu'il soit dans une plus large mesure autonome.

provincial, le ministère de la Culture et des Communications (MCC) adoptait, en 2018, la politique culturelle *Partout, la culture* (pour remplacer *Notre culture, notre avenir* de 1992) dans laquelle des engagements particuliers sont pris à l'égard des Autochtones ainsi que, plus largement, à l'endroit des artistes de la diversité culturelle. Ces premiers y visent en fait à assurer l'essor et la continuité des cultures autochtones, alors que ces seconds y aspirent, pour leur part, à soutenir une participation culturelle élargie et inclusive ainsi qu'à favoriser la diversité des formes d'expression artistique et culturelle. Au municipal, le Service de la culture remplaçait, quant à lui, en 2017, *Montréal métropole culturelle*, une politique de développement culturel ayant eu cours entre 2005-2015, par *Conjuguer la créativité et l'expérience culturelle citoyenne à l'ère du numérique et de la diversité*, politique de développement culturel en vigueur de 2017 à 2022. Cette dernière indique, entre autres, que l'inclusion et l'équité des artistes issu(e)s des communautés autochtones et de la diversité culturelle font partie de ses priorités. Par exemple, le Service de la culture de la Ville de Montréal s'est engagé à « soutenir la mise en valeur, le développement et le rayonnement des cultures autochtones⁴ ».

Tout au long de ce mémoire, je m'intéresserai à la question de l'égalité des chances des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle dans le milieu de l'art public. Pour ce faire, je procéderai plus précisément à une étude de cas du BAP de Montréal, qui a été fondé, en 1989, lorsque la métropole a décidé de prendre en charge l'art public implanté sur son territoire et de développer sa collection en se munissant du plan d'action *L'art public à Montréal* (1989). En 2010, la Ville mettait à jour ce document au moyen du *Cadre d'intervention en art public*, afin d'actualiser et d'enrichir, via 11 engagements, la mission tripartite de conservation, d'acquisition et

⁴ Ville de Montréal. Service de la culture. (2017). *Conjuguer la créativité et l'expérience culturelle citoyenne à l'ère du numérique et de la diversité. Politique de développement culturel 2017-2022* [PDF]. p. 20. Récupéré de <http://ville.montreal.qc.ca/culture/politique-de-developpement-culturel-2017-2022>

de promotion inscrite dans le plan d'action de 1989. Le *Cadre*, toujours en vigueur en 2021, visait également à concrétiser les engagements consignés, depuis 2004, dans les politiques montréalaises (le *Plan d'urbanisme* [2004], la *Politique du Patrimoine* [2005], la *Politique de développement culturel – Montréal, métropole culturelle* [2005] et le *Plan d'action 2007-2017 – Montréal, métropole culturelle* [2007])⁵.

Si depuis son ouverture, le BAP a effectivement pour mission la *conservation*, le *développement* et la *promotion* de la collection municipale, dans mon mémoire, je m'intéresse exclusivement au volet « développement » de son mandat, c'est-à-dire celui touchant aux acquisitions (commandes, souscriptions publiques, concours, dons, achats, etc.). Plus précisément, mon corpus comprend les 51 concours sur invitation (32) et par avis public (19) lancés par le BAP entre 2009 et 2019⁶. J'ai choisi de faire débiter mon corpus en 2009, entre autres, afin de vérifier si l'application du *Cadre d'intervention en art public* de 2010 a eu, au fil des ans, un impact sur le processus d'acquisition de l'organisme municipal. La Covid-19 ayant ralenti significativement les activités du BAP en matière de concours et, par le fait même, l'accès à l'information

⁵ Bureau d'art public. Nouveau cadre d'intervention. Dans *À propos*. Récupéré de <http://artpublic.ville.montreal.qc.ca/a-propos/cadre-dintervention/>

⁶ Seuls les concours (2009-2019) pour lesquels un(e) lauréat(e)s a été confirmé(e) avant la fin de rédaction de ce mémoire, en février 2021, et visant à ajouter une œuvre à la collection municipale sont pris en compte. Ainsi, j'ai dû me résoudre à ne pas compter le Concours pour une œuvre intégrée à la bibliothèque l'Octogone, lancé en 2019, puisque j'ai terminé la rédaction de mon mémoire avant que la personne lauréate ne soit publiquement annoncée. Qui plus est, quelques concours annulés et certains visant à doter une autre collection que celle du BAP (dont celle de la STM) d'une œuvre n'ont pas été pris en compte, et ce, même si l'organisme municipal y a participé. Je dois préciser que le Concours pour une œuvre à Lethbridge, lancé en 2016, n'est pas pris en compte dans mon corpus. Ce singulier projet visait à ce que Montréal et Lethbridge se fournissent mutuellement une œuvre via la tenue d'un concours dans chacune de ces villes. Le lauréat du BAP a été le Québécois Marc Dulude. Son œuvre *Offrande migratoire/Migratory gift* (2020) a ainsi été donné à Lethbridge. Cette dernière a, pour sa part, donné à la Montréal l'œuvre *Coyote2coyote* (2020), située à la Place Rodolphe-Rousseau, des artistes albertaines Jacqueline Metz et Nancy Chew (tribu Cowinchan). Bien que Chew soit à la fois d'origine chinoise et autochtone et que *Coyote2coyote* fasse partie de la collection municipale montréalaise, comme le processus d'acquisition utilisé et le choix du duo lauréat ne dépendaient pas du BAP, j'ai décidé de ne pas retenir ce concours. Le fait que l'œuvre de Dulude ne fasse pas partie de la collection de BAP justifie également ce choix.

les concernant (les concours sont confidentiels jusqu'au dévoilement public d'un[e] lauréat[e]), j'ai décidé de ne pas étendre mon corpus jusqu'en 2020. L'année 2019 est un jalon suffisamment récent pour me permettre de comprendre, comme le veut mon objectif principal, comment le BAP fait face, dans ses pratiques, aux débats actuels sur l'équité. Il va sans dire que ce sujet ne suscitait pas, lors de la rédaction du plan d'action de 1989 et du cadre d'intervention de 2010, l'intérêt qu'il lui est porté, depuis quelques années, dans les champs canadiens des arts et de la culture.

Durant mes recherches, j'ai pu constater que peu d'ouvrages proposent un véritable éclaircissement sur l'état de la question de l'égalité des chances des personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle ou, pour ainsi dire, de la représentation équitable des artistes qui en sont issu(e)s dans le champ québécois des arts et encore moins dans celui de l'art public québécois. L'étude *Pratiques professionnelles en arts visuels issus de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*, publiée par le CAM en janvier 2018 (mais terminée de rédiger en juin 2017), et le rapport *Pour un processus d'équité culturelle. Rapport de la consultation sur le racisme systémique dans le milieu des arts, de la culture et des médias à Montréal*, publié par DAM en 2018, m'apparaissent être parmi les premiers documents à apporter un réel éclaircissement sur l'état de la question de l'équité dans le champ des arts⁷. L'étude menée par l'historien de l'art québécois d'origine française Jean-Philippe Uzel a pour principaux objectifs d'offrir un état des lieux sur les pratiques professionnelles des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle qui pratiquent les arts visuels à Montréal ainsi que d'offrir des pistes de solutions permettant de favoriser leur reconnaissance et

⁷ Voir aussi Louis Jacob. (2014). *Diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal* [PDF]. Montréal : Conseil des arts de Montréal/Conseil des arts et des lettres du Québec/Regroupement québécois de la danse. Récupéré de <https://www.artsmontreal.org/media/artistes/diversite/2015EtudeDiversiteDanse.pdf>; Jérôme Pruneau. (2015). *Il est temps de dire les choses*. Montréal : Dialogue Nord-Sud; et Culture Montréal. (2019). *Mémoire sur le racisme et la discrimination systémiques* [PDF]. Montréal. Récupéré de <https://culturemontreal.ca/publication/memoire-racisme-et-discrimination-systemiques/>

leur intégration⁸. Comme l'indique l'auteur, ce document correspond à un premier examen de cette problématique au Québec. À sa suite, le rapport rédigé par la politologue québécoise d'origine marocaine Nadia Hajji, s'intéresse plus largement à la discrimination systémique vécue par les « artistes racisé(e)s », entre autres, dans le vaste champ des arts montréalais. Il offre ainsi un portrait et une analyse des pratiques excluantes, de leurs causes structurelles ainsi que de leurs impacts, et ce, en plus de répertorier des pistes de solution susceptibles de permettre d'enrayer les obstacles systémiques⁹. Ces deux textes m'apparaissent essentiels pour bien comprendre quels sont, au Québec, les mécanismes à l'origine de la discrimination systémique fondée sur l'origine ethnique et quels sont les principaux obstacles auxquels sont confronté(e)s les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Bien qu'il ne touche pas directement au champ des arts, le rapport *Racisme et discrimination systémiques dans les compétences de la Ville de Montréal*, paru en juin 2020, de l'Office de consultation publique de Montréal (OCPM) donne également une bonne idée de l'état de la question de l'équité de l'autochtonie et de la diversité culturelle à Montréal¹⁰. En effet, l'analyse de la documentation fournie et des milliers de témoignages entendus a permis à la commission de conclure que la non-reconnaissance par le palier municipal du caractère systémique du racisme et de la discrimination empêche la Ville de Montréal de

⁸ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal* [PDF]. Montréal : Conseil des arts de Montréal. p. 10. Récupéré de <https://www.artsmontreal.org/fr/conseil/publications>

⁹ Nadia Hajji. (2018). *Pour un processus d'équité culturelle. Rapport de la consultation sur le racisme systémique dans le milieu des arts, de la culture et des médias à Montréal* [PDF]. Montréal : Diversité artistique Montréal. p. 14. Récupéré de <http://www.diversiteartistique.org/fr/publications/etudes/>

Hajji s'est vue confier le rôle de mettre en place le pôle recherche de DAM dans le but de documenter les réalités socioprofessionnelles des « personnes racisées » dans le milieu culturel.

¹⁰ En juillet 2018, le Service du greffe de la Ville de Montréal a reçu une pétition, comprenant plus de 22 000 signatures, réclamant la tenue d'une consultation publique sur le racisme et la discrimination. En août, le comité exécutif de la Ville de Montréal a, entre autres, mandaté l'OCPM afin de préparer et de tenir une consultation.

s'outiller adéquatement pour s'attaquer concrètement au problème¹¹. Ce document donne un bon état des lieux sur la question de la discrimination raciale actuelle à Montréal et, par le fait même, au Service de la culture (duquel dépend le BAP). En sortant cette fois du contexte montréalais pour plutôt s'ouvrir à celui de la France, dans le livre *Décolonisons les arts!, vaste et passionnant objectif*, l'association Décoloniser les arts (Leila Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès), analyse la colonialité sévissant dans le monde des arts et de la culture et élabore des solutions de décolonisation. Cet ouvrage est pertinent pour mon mémoire, entre autres, puisqu'il met de l'avant les mécanismes, aussi bien historiques que contemporains, de la discrimination raciale.

En ce qui concerne les documents portant sur le processus d'acquisition par concours du BAP, ils se font singulièrement rares. Parmi les quelques-uns sur lesquels j'ai mis la main, deux m'ont apparu particulièrement pertinents. Le premier est le mémoire de maîtrise *La commande publique dans un contexte de diversité ethnoculturelle : débat entourant l'érection du monument La réparation (1994-1998)*, publié en 2010, de l'historienne de l'art québécoise d'origine cubaine Analays Alvarez Hernandez au sens où le premier chapitre porte sur le fonctionnement de la pratique de la commande publique au BAP. Le mémoire de maîtrise *L'art public : les nouveaux modes d'expression artistique et le processus d'intégration en milieu urbain*, publié en 2014, de la Québécoise Marjolaine Ricard s'avère lui aussi pertinent pour comprendre le fonctionnement du processus d'acquisition du BAP. En effet, dans le quatrième chapitre, l'auteure explique comment la Ville de Montréal, plus précisément le BAP, prend en charge l'art public sur son territoire.

¹¹ Office de consultation publique de Montréal. (2020). *Racisme et la discrimination systémiques dans les compétences de la Ville de Montréal* [PDF]. Montréal : Ville de Montréal. p. 2. Récupéré de <https://ocpm.qc.ca/fr/r%26ds>

En reconnaissant, en juin 2020, qu'il y a du racisme et de la discrimination systémiques à Montréal, la mairesse de Montréal Valérie Plante a répondu à la première recommandation du rapport de l'OCPM.

À ma connaissance, la seule étude combinant à la fois la question de l'équité relative à la représentation des artistes et le processus d'acquisition du BAP est *Pratiques en art public au Canada en lien avec des artistes autochtones. Étude pour le Bureau d'art public de la Ville de Montréal* (non publiée) réalisée, en 2017, par l'historienne de l'art québécoise Emily Falvey et par Uzel. Ce document commandé par le BAP offre des recommandations visant à favoriser l'augmentation de la représentativité des artistes autochtones en art public montréalais et plus particulièrement dans la collection municipale¹². Bien que les artistes de la diversité culturelle ne soient pas représentés dans l'étude Falvey-Uzel, certaines des recommandations touchant les artistes de l'autochtonie me semblent pouvoir être également utiles pour augmenter la représentativité des artistes issu(e)s de la diversité culturelle dans la collection du BAP. Pour sa part, la thèse *L'évaluation des pairs, la prise de décisions et les critères de la qualité au Conseil des arts et des lettres du Québec : le cas des arts visuels contemporains*, paru en 2013, de la sociologue québécoise d'origine mexicaine Marian Misdrahi Flores constitue, bien qu'il s'agisse d'une étude portant sur le programme d'appui à la création en arts visuels contemporains du CALQ, un outil intéressant duquel s'inspirer afin d'analyser le processus d'acquisition du BAP. Il met, entre autres, la puce à l'oreille sur certains critères d'évaluation, dont la contemporanéité, pouvant avoir un impact sur la sous-représentation des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle¹³.

À la lumière de cet état des lieux, la question préalable à la formulation de ma problématique a été de déterminer si l'ensemble des lauréat(e)s des concours lancés par

¹² Emily Falvey et Jean-Philippe Uzel. *Pratiques en art public au Canada en lien avec des artistes autochtones. Étude pour le Bureau d'art public de la Ville de Montréal* [Document non publié], p. 1.

¹³ Voir aussi Marian Misdrahi. (2015). Être « découvert » ou se faire « reconnaître »? Le processus de détermination de la valeur artistique dans l'attribution de bourses en arts visuels. *Sociologie et sociétés*. 47(2). p. 65-83. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1036340ar>

le BAP, entre 2009 et 2019, témoigne d'un processus d'acquisition favorisant l'égalité des chances des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle, c'est-à-dire menant à leur représentation équitable. Si l'étude de Falvey et Uzel permet de comprendre que ce n'était pas le cas en 2017 du côté des artistes autochtones, une analyse des résultats des concours lancés par le BAP, entre 2009 et 2019, m'oblige à répondre à ma question préalable par la négative. En effet, sur les 51 concours sur invitation et par avis public organisés par le BAP afin d'ajouter une œuvre à la collection municipale seuls sept ont eu pour lauréat(e)s au moins un(e) artiste issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle, soit uniquement 13,7 %¹⁴. Parmi les 52 artistes lauréat(e)s de mon corpus, l'on retrouve ainsi une artiste de l'autochtonie (1,9 %)¹⁵ et cinq artistes issu(e)s de la diversité culturelle (9.6 %)¹⁶. À la suite de ce constat, ma question de recherche principale est la suivante : *pourquoi y a-t-il une sous-représentation des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle au niveau des lauréat(e)s des concours (2009-2019) du BAP?* Pour y apporter une réponse, je devrai répondre respectivement aux questions suivantes :

¹⁴ Adad Hannah pour le Concours pour l'intégration d'une œuvre d'art public à la bibliothèque Marc-Favreau; Mouna Andraos et Mélissa Mongiat (en duo) pour le Concours pour une œuvre d'art public numérique au Planétarium Rio Tinto Alcan de Montréal; Nadia Myre (en équipe) pour le Concours pour une œuvre d'art intégrée au parc du "sommet d'Outremont"; Jason Cantoro pour le Concours pour la réalisation d'une murale au Centre interculturel Strathearn; Nadia Myre pour le Concours d'art public pancanadien pour l'îlot William-Ottawa du projet Bonaventure; Nadia Myre pour le Concours pour l'intersection de la rue Laurier-Côte-Sainte-Catherine; et Trevor Gould pour le Concours d'art public pour le parc Rutherford.

¹⁵ La seule artiste autochtone lauréate au BAP est l'Algonquienne Nadia Myre qui a remporté un concours en équipe et deux concours en solo.

¹⁶ Il s'agit d'Hannah (immigrant d'origine israélienne), d'Andraos (immigrante d'origine libanaise), de Mongiat (origine italienne), de Cantoro (origine italienne) et de Gould (immigrant d'origine sud-africaine).

En 2016, la population montréalaise atteignait 59 % de personnes issues directement ou indirectement de l'immigration, 34 % issues d'une minorité visible et près de 1 % issues de l'autochtonie. En 2016, la population québécoise s'élevait, quant à elle, à 13,7 % d'immigrant(e)s, 13 % de minorités visibles et 2,3 % d'Autochtones.

- Au Québec, quels sont les mécanismes à l'origine de la discrimination systémique¹⁷ fondée sur l'origine ethnique?
- Quels sont les principaux obstacles systémiques auxquels sont confronté(e)s les artistes issu(e)s de l'autochtonie et la diversité culturelle dans le milieu québécois de l'art public et tout particulièrement au BAP?
- Le BAP a-t-il mis en place des mesures ou des façons de faire pour contrer ces iniquités? À cet effet, quelles ont été et quelles sont les pratiques effectives et celles pouvant être améliorées?

En ce qui a trait à la méthodologie de ma recherche, j'adopte une approche sociologique. Plus précisément, j'opte pour la sociologie d'enquête puisqu'elle me permet d'utiliser des méthodes quantitative et qualitative. Ma méthodologie se divise en trois grands volets. Le premier correspond à la *revue de littérature* constituée de sources principalement québécoises, lesquelles me permettent de rester au plus près la réalité du Québec en matière d'art public et de discrimination systémique. Elle comprend une documentation scientifique comptant, entre autres, des articles, des mémoires, des thèses, des études et des rapports. La revue de littérature comporte aussi, en bonne partie, une documentation législative mettant l'accent sur des politiques, des lois, chartes, etc. Elle est aussi constituée d'une revue d'actualité, qui à travers différents médias, tels que des journaux, expose des faits d'actualité (de différentes époques couvertes par mon corpus) et invoque, entre autres, l'opinion populaire sur différents sujets. Finalement, elle comprend d'autres documentations, relevant cette fois du répertoire de la Ville de Montréal, généralement issues des archives publiques du BAP (qui regroupent le *Cadre d'intervention en art public*, la *Liste des concours en art public*, les grilles d'analyse de candidatures aux concours, etc.).

¹⁷ Ce terme est défini au troisième chapitre.

Le deuxième volet méthodologique a trait à la *collecte de données* et se déploie lui aussi en trois aspects. Au niveau quantitatif, j'ai procédé à la création de statistiques à partir des 51 concours de mon corpus (traités en fonction de l'autochtonie et de la diversité culturelle). Au plan qualitatif, j'ai effectué une recherche sur le terrain dans le cadre d'un stage (*observation directe*) de 135 heures, à l'été 2019, au BAP. À l'été 2020, j'ai également été invitée, par l'organisme municipal, à prendre part au jury d'un concours sur invitation (à titre d'observatrice). De mai à décembre 2020, j'ai réalisé 12 entretiens semi-dirigés (*enquête par entretiens*) avec deux spécialistes du milieu québécois des arts¹⁸, trois professionnel(le)s du BAP (dont une des personnes n'y travaille plus depuis 2018)¹⁹, trois juré(e)s²⁰ et quatre artistes²¹ ayant participé aux concours du BAP entre 2009 et 2019. J'ai choisi les deux spécialistes du milieu des arts pour leur expertise par rapport à la situation des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle dans le milieu artistique québécois. Une invitation aux professionnel(le)s de la petite équipe de l'organisme municipal à l'étude a été lancée et j'ai ainsi interrogé les trois personnes ayant manifesté leur intérêt à faire l'entrevue. Parmi les centaines de personnes ayant participé aux jurys du BAP (2009-2019), j'ai choisi les juré(e)s les plus pertinent(e)s pour mon étude. Les critères de sélections correspondaient d'abord au fait d'avoir été un(e) spécialiste en arts sur un jury et ensuite au fait d'avoir, au moins, une des caractéristiques suivantes : être une personne issue de l'autochtonie ou de la diversité culturelle; être spécialiste de l'autochtonie ou de la diversité culturelle; ou avoir participé à un des concours de mon corpus ayant abouti à la nomination d'un(e) artiste issu(e) de l'autochtonie ou de la diversité

¹⁸ Il s'agit de Jérôme Pruneau et de Jean-Philippe Uzel.

¹⁹ Il s'agit des agentes de développement culturel Isabelle Riendeau et Sara Savignac Rousseau ainsi que de l'ancien commissaire du BAP Laurent Vernet.

²⁰ Sur ces trois juré(e)s, une est issue de la diversité culturelle (une immigrante latino-américaine) et une de l'autochtonie. Le troisième est un allochtone spécialiste, entre autres, de l'art autochtone.

²¹ Trois de ces quatre artistes sont issues de la diversité culturelle (toutes immigrantes de première génération) et un est issu de l'autochtonie.

culturelle. En ce qui touche aux artistes, j'ai d'abord identifié les personnes de ces deux précédents groupes ayant déjà, entre 2009 et 2019, été invitées à participer à un concours sur invitation ou ayant déjà répondu à un appel de concours par avis public du BAP. J'ai ensuite proposé une entrevue aux quelques-unes d'entre elles ayant déposé, au moins une fois, un concept (à titre de finaliste) lors d'un concours du BAP.

Le troisième et dernier volet méthodologique de ma recherche est l'*analyse des données*. Après avoir analysé les données quantitatives obtenues sur les concours, je les ai comparées avec des données populationnelles. J'ai ensuite analysé les données qualitatives recueillies lors de mon stage et de mes entretiens de manière à en faire ressortir les points les plus pertinents. Finalement, j'ai mis en parallèle toutes les données analysées avec les pratiques du processus d'acquisition par concours du BAP afin de déterminer les raisons entraînant une iniquité affectant les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle dans la collection municipale.

Il me faut préciser ici que j'ai déterminé l'origine ethnique des artistes et des juré(e)s des concours de mon corpus via des recherches basées sur la consultation principalement de leur(s) site(s) Internet et d'articles à leur sujet. S'il était déjà complexe d'identifier les artistes et les juré(e)s issu(e)s d'une minorité visible et de l'autochtonie parmi les centaines de noms compris dans la liste des concours du BAP, les choses ont été encore plus compliquées avec les personnes issues d'une communauté culturelle au sens où cette appartenance s'est généralement avérée moins explicite. Il est donc à noter que, malgré mes efforts, quelques artistes et juré(e)s issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle n'ont peut-être pas été identifié(e)s comme tels. Toutefois, cette marge d'erreur ne m'apparaît pas suffisamment significative pour invalider le fait qu'il y a une sous-représentation des artistes à l'étude parmi les lauréat(e)s des concours du BAP. Il est également à noter que certaines personnes pourraient ne pas se reconnaître dans les définitions (institutionnelles) de

personne autochtone et de *personne de la diversité culturelle* utilisées dans ce mémoire puisque ces catégories sont polysémiques et complexes.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, je dresse un cadre théorique en définissant les concepts d'*équité*, d'*autochtonie* et de *diversité culturelle*. Comme chacun de ces termes est employé différemment d'une source à l'autre, je me positionne par rapport à leurs diverses utilisations pour établir le sens précis qu'ils revêtissent dans ce texte. La réflexion développée dans le deuxième chapitre se concentre sur deux principaux thèmes, soit l'art public et la commande publique. Ces thématiques se développent chacune en trois volets : définition, origines et institutionnalisation²². Cette section permet, entre autres, de présenter la collection municipale et d'expliquer le fonctionnement de la commande publique montréalaise. Dans le troisième chapitre, je traite de la discrimination systémique. Ainsi, je définis ce concept et j'explique à quoi il correspond dans les contextes canadien et québécois ainsi que, tout particulièrement, dans celui de mon mémoire. Après avoir expliqué plus précisément ce qu'est la discrimination fondée sur l'origine ethnique, j'expose les principaux mécanismes de la discrimination raciale au Québec et j'identifie les obstacles systémiques qui affectent le plus les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle dans le champ québécois des arts visuels. Dans le quatrième chapitre, je présente mon corpus en m'intéressant principalement aux sept concours ayant été remportés par un(e) artiste issu(e) de l'autochtonie et de la diversité culturelle. La présentation de ces sept concours me permet de mieux saisir le fonctionnement du processus d'acquisition du BAP et de vérifier si des facteurs, des normes et des politiques ont contribué à favoriser l'égalité des chances des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Après avoir fait un état des lieux de la question de la sous-représentation des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle au Canada, au Québec et à

²² La nomination de ces trois volets est tirée du premier chapitre du mémoire de maîtrise de Hernandez.

Montréal, je compare les données statistiques créées à partir des 51 concours de mon corpus à des données populationnelles canadienne, québécoise et montréalaise. Finalement, dans le cinquième chapitre, je mets en parallèle les données qualitatives tirées des 12 entrevues réalisées avec les divers acteur(trice)s mentionné(e)s ci-haut avec les pratiques d'acquisition appliquées par le BAP lors des concours (2009-2019). J'identifie ainsi les cinq pratiques m'apparaissant avoir le plus grand impact dans la sous-représentation des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle parmi les lauréat(e)s des concours du BAP. J'en profite également pour mettre en lumière les principaux obstacles auxquels ces pratiques excluantes exposent les artistes.

CHAPITRE I

CADRE THÉORIQUE

Ce premier chapitre servira à mettre en lumière le cadre théorique de ce mémoire. Ainsi, les principaux termes nécessaires à la bonne compréhension de ma recherche y seront définis. Dans un premier temps, je m'intéresserai au concept d'*équité*. À la suite de quoi, dans un second et troisième temps, j'expliquerai respectivement à quoi renvoient les nominations d'*artiste issu(e) de l'autochtonie* et d'*artiste issu(e) de la diversité culturelle*. Il est à noter que, dans l'ensemble de mon mémoire, j'ai décidé de me baser sur des sources principalement québécoises. Ce choix s'explique, entre autres, par une volonté de rester au plus près de la situation du Québec aussi bien en matière d'arts que de discrimination systémique. Ma littérature comprend d'ailleurs principalement des rapports et des sources gouvernementales, et ce, bien que j'utilise également des sources scientifiques et d'autres types (articles de journaux, entrevues...). Au-delà de mon penchant naturel pour leur caractère concret, les rapports et les sources gouvernementales me permettent justement de dépeindre le susmentionné portrait actuel de la société québécoise.

1.1 Équité

Éric Charest, professeur québécois en gestion des ressources humaines à l'École nationale d'administration publique de Montréal, fait une intéressante distinction entre les conceptions *juridique* et *socioéconomique* québécoises de l'équité. Selon lui, bien que toutes deux soient bâties sur des postulats communs, elles ont des finalités

distinctes²³. En effet, dans une perspective légale, l'*équité* permet d'insister sur l'adaptation de la règle, alors que, dans une perspective socioéconomique, elle mise sur la définition de « ce que devrait être une société juste et les moyens à mettre en place afin de réaliser cette vision²⁴ ». En ce qui concerne plus précisément à la conception légale, Charest explique qu'il advient parfois que des situations ou des circonstances justifient que l'on s'intéresse à « des cas d'exception à la règle générale²⁵ ». Cette considération d'équité dans certains cas exceptionnels offre une alternative à l'*égalité* qui, quant à elle, « oblige à juger et à traiter de manière égale ce qui est identique²⁶ ». Cette alternative devient cruciale au sens où certaines circonstances ou situations ne concordent pas avec le cadre établi par la règle générale, ce qui a pour effet de désavantager certaines personnes. Ainsi, il s'avère parfois nécessaire de passer par l'*équité* afin d'arriver à faire respecter le droit à l'*égalité*. C'est d'ailleurs ce que l'on comprend en lisant *L'intervention en équité* du Protecteur du citoyen du Québec :

[D]ans une société démocratique, le principe d'égalité n'est pas synonyme d'uniformité. Il est inévitablement tempéré pour tenir compte des besoins de tous les citoyens, y compris ceux qui, de par leur condition ou leur situation, se situent en dehors des règles établies. Cette égalité dans la différence se nomme l'équité. [...] Elle n'affaiblit pas la règle, mais la renforce en l'adaptant à des situations où le droit positif n'apporte pas de solution satisfaisante. Puisant dans l'esprit de la loi, elle cherche à améliorer l'application de la norme. Son domaine est l'exception et ses balises, la finalité de la loi²⁷.

²³ Éric Charest. (2012). Équité. Dans L. Côté et J.-F. Savard (dir.), *Le Dictionnaire encyclopédique de l'administration publique*. Récupéré de http://www.dictionnaire.enap.ca/Dictionnaire/17/Index_par_mot.enap?by=word&id=33

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Protecteur du citoyen. ([2004] 2013). *L'intervention en équité* [PDF]. Québec. p. 18-20. Récupéré de <https://protecteurducitoyen.qc.ca/fr/porter-plainte/le-traitement-de-votre-plainte>

À l’instar de Charest et du Protecteur du citoyen, l’ancien professeur québécois en droit à l’Université McGill, Pierre-Gabriel Jobin, indique que l’équité en droit joue un triple rôle :

[D]ans certains cas, « la règle générale est modifiée pour être adaptée à certaines situations, dans d’autres cas elle est complétée par des règles particulières, et dans d’autres cas encore la règle générale est mise de côté, implicitement ou expressément, pour être remplacée par une autre règle dans un contexte particulier²⁸.

En ce qui a trait à la conception socioéconomique de l’équité, elle s’interroge, quant à elle, sur la façon dont les ressources devraient être partagées entre les membres d’une société²⁹. Les principaux auteurs, dont Ronald Dworkin, John Roemer et Armatya Sen³⁰, s’étant intéressés à la question s’entendent sur les deux idées suivantes : « le bien-être final n’est pas le critère ultime pour juger du niveau d’équité du système social mis en place, et l’individu a une responsabilité quant à son bien-être³¹ ». Le modèle proposé par le philosophe politique étasunien John Rawls, dans l’ouvrage *Justice as Fairness : A Restatement*, paru en 2001, illustre particulièrement bien la conception socioéconomique dans laquelle l’équité se comprend en fonction de trois principes : « une garantie des libertés fondamentales pour tous³² », ce qui signifie que chaque personne doit avoir initialement les mêmes droits et devoirs; « l’égalité des chances³³ » (j’y reviendrai tout au long de ce mémoire); et « les seules inégalités qui

²⁸ Pierre-Gabriel Jobin. (2003). L’équité en droit des contrats. Dans C. Lafond (dir.), *Mélanges Claude Masse : en quête de justice et d’équité*. Cowansville : Éditions Yvon Blais. Note 14.

²⁹ Éric Charest. (2012). *Op. cit.*

³⁰ Voir aussi Ronald Dworkin. (1995 [1977]). *Prendre les droits au sérieux*. Paris : Léviathan; John Roemer. (1998). *Equality of Opportunity*. Cambridge : Cambridge University Press; et Armatya Sen. (2012 [2010]). *L’idée de justice*. Québec : Flammarion.

³¹ Éric Charest. (2012). *Op. cit.*

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

devraient être maintenues sont celles qui avantagent les plus défavorisées d'une société³⁴ ». En ce sens, alors que la conception légale de l'équité veut affermir la règle afin de l'adapter à des situations ou des circonstances pour lesquelles le droit positif ne parvient pas à aboutir à une solution adéquate, la conception socioéconomique de l'équité met, quant à elle, de l'avant l'*intervention proactive*³⁵. Tout particulièrement intéressant dans le cadre de ce mémoire, ce type d'intervention veut que l'État puisse agir au moyen de *politiques proactives* lorsqu'il est jugé nécessaire d'assurer une égalité plus réelle entre les personnes. Par exemple, dans le champ québécois des arts visuels, les politiques consacrées à la diversité culturelle s'inscrivent « dans une dynamique de discrimination positive qui répond en dernier ressort à une exigence d'équité³⁶ », c'est-à-dire visant à offrir à l'ensemble des Québécois(e)s les mêmes chances de réussite (égalité des chances) en enlevant certaines des barrières (attribuables à une discrimination fondée sur l'origine ethnoculturelle) qui se dressent sur leur chemin. La *discrimination positive* (aussi appelée *action positive*³⁷) m'apparaît essentielle pour venir à bout des iniquités liées à l'origine ethnoculturelle des artistes. Plus précisément, le sociologue français Simon Wuhl la définit comme étant une différenciation de traitement ayant pour objectif de favoriser une ou plusieurs catégories spécifiques de personnes pour lesquelles les normes sociales en vigueur entraînent des inégalités³⁸. D'ailleurs, comme l'affirme le Français Batiste Villenave, professeur à l'université de Caen Normandie, l'objectif de la *discrimination positive* est de rétablir une *égalité des chances* ayant été compromise par la généralisation et la persistance de

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 17.

³⁷ DAM opte pour ce terme mélioratif et, dans le lexique du manifeste *Décolonisons les arts!*, le collectif français considère que l'expression *discrimination positive* est une mauvaise traduction de l'anglais, alors il lui préfère l'expression *action positive contre les discriminations*.

³⁸ Simon Wuhl. (2007). *Discrimination positive et justice sociale*. Paris : Presses universitaires de France. p. 9.

pratiques, entre autres, colonialistes, racistes et sexistes³⁹. Ainsi, bien qu'elle ne soit pas la seule à être pertinente, dans le contexte de mes recherches, cette conception libérale de l'équité (conception socioéconomique) m'apparaît des plus pertinentes à prendre en compte. Or, le milieu des arts canadiens utilise, depuis quelques années, ses propres définitions de *l'équité*, entre autres, pour tenter d'assurer une représentation équitable des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle.

La question de l'*équité* occupe en effet une place de plus en plus grande dans le champ des arts visuels. Ce faisant, le CAC reconnaît que « les systèmes institutionnels et la discrimination systémique ont créé des conditions d'inégalité [...] qui empêchent de nombreux Canadiens d'exprimer leurs cultures et de s'engager pleinement dans les arts⁴⁰ ». Tentant de remédier à cette situation, en avril 2017, il publiait la *Politique en matière d'équité* dans laquelle l'*équité* et l'*équité culturelle* sont présentées comme suit :

— L'équité est un principe et un processus visant à offrir des conditions équitables à toute personne qui désire participer pleinement à la société. En vertu de ce principe, l'on reconnaît que, même si toutes les personnes ont droit à un traitement égal, elles n'ont pas toutes le même accès aux ressources, aux possibilités ou aux avantages. L'égalité ne se résume pas toujours à traiter toutes les personnes ou tous les groupes de la même façon, mais peut exiger le recours à des mesures particulières par souci de justice.

— L'équité culturelle est un concept qui affirme que les traditions, l'esthétique et les expressions de toutes les cultures ont une valeur égale. L'équité culturelle cherche à corriger les inégalités dont sont victimes les personnes issues de différentes cultures en identifiant, dans un premier temps, les déséquilibres historiques et actuels existant entre les divers

³⁹ Batiste Villenave. (2006). La discrimination positive : une présentation. *Vie sociale*, 3(3), p. 39.

⁴⁰ Conseil des arts du Canada. L'équité un engagement continu. Dans *Engagements/Équité*. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/engagements/equite>

Le terme *discrimination systémique* est défini au troisième chapitre.

groupements culturels, tout en reconnaissant et respectant les caractéristiques fondamentales qui distinguent ces groupements⁴¹.

Selon la *Politique en matière d'équité* du CAC, les groupes ciblés par l'équité proviennent de communautés confrontées à d'importants défis affectant leur participation à la société⁴². Bien que de nombreux groupes subissent des obstacles systémiques, le Conseil précise que ceux visés par les politiques en matière d'équité font partie des *communautés de cultures diverses*, de personnes sourdes ou handicapées et de langues officielles en situation minoritaire⁴³. Le CAC affirme également que les *communautés autochtones*, autre groupe désigné prioritaire concernant l'équité, reçoivent un soutien particulier via le programme, lancé en 2017, *Créer, connaître et partager : Arts et cultures des Premières Nations, des Inuits et des Métis au Canada*. Il indique aussi souhaiter éventuellement intervenir auprès de groupes faisant face à des inégalités relevant « de leur âge, de désavantages socio-économiques, de leur sexe ou identité sexuelle, ou de leur région géographique⁴⁴ ». En ce sens, l'on comprend que la définition de l'équité du CAC peut généralement être appliquée à l'*autochtonie* et à la *diversité culturelle*, mais également concerner le sexe et le genre des artistes. Pour sa part, le CALQ nomme la valeur de l'équité ici et là sans pour autant, à ma connaissance, procéder à un exercice définitionnel. En 2020, le CAM a, quant à lui, ajouté une définition de l'équité à son *Glossaire* en reprenant celle utilisée par le Regroupement québécois de la danse dans *Comprendre les enjeux de l'inclusion en danse* (2019) :

⁴¹ Conseil des arts du Canada. (2017). *Politique en matière d'équité* [PDF]. p. 5. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/politiques-institutionnelles>

La définition de l'équité culturelle du CAC est d'ailleurs reprise par DAM dans *Pour un processus d'équité culturel*.

⁴² *Ibid.*, p. 6.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

Principe et processus visant à abolir les inégalités que subissent des groupes ou des personnes sous-représentées ou marginalisées, et ce, grâce à une action concrète et à un traitement juste et égalitaire (instauration de mesures, de conditions et de programmes, entre autres choses, ayant ce but), de manière à leur permettre d'avoir accès à l'équité et de se sentir membres à part entière de la société⁴⁵.

Bien que le CALQ affirme mettre de l'avant la valeur organisationnelle de l'équité et que le CAM se donne pour mission de la promouvoir, dans le cadre de ce mémoire, j'adhère à la conception de l'équité du CAC puisqu'elle est précise et complète; qu'elle a fait ses preuves au fil des ans; qu'elle est applicable à la fois à l'autochtonie et à la diversité culturelle; qu'elle laisse place à la discrimination positive (au même titre que la conception socioéconomique de l'équité); et qu'elle est actuellement utilisée dans le milieu des arts visuels.

1.2 Autochtonie

Il est primordial, comme l'explique Jean-Philippe Uzel, dans *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*, de nommer séparément les personnes issues de l'autochtonie de celles issues de la diversité culturelle, et ce, bien que certaines études incluent, sans distinction, les Autochtones parmi les personnes issues de la diversité, comme c'est le cas dans *Diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal* (2014). Or, les pratiques artistiques et l'histoire des personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle sont très différentes. Par exemple, les Autochtones vivent sur le territoire depuis au moins 14 000 ans, alors que les membres de la diversité culturelle sont issu(e)s d'une immigration récente. Dans ce mémoire, le fait de nommer d'abord les

⁴⁵ Conseil des arts de Montréal. (2020). *Glossaire 2020-2021* [PDF]. p. 12. Récupéré de <https://www.artsmontreal.org/media/artistes/aide/financement/transitoire/glossaire.pdf>

Autochtones ce veut d'ailleurs être une forme de reconnaissance historique des Premiers Peuples⁴⁶. Or, cette distinction et cette reconnaissance ne sont pas connues par l'ensemble des citoyen(ne)s canadien(ne)s. Effectivement, selon le sondage *Vers la réconciliation, perspectives autochtones et non autochtones* (2019), près d'un(e) Canadien(ne) sur deux pense que les peuples autochtones ne sont qu'un groupe culturel ou ethnique parmi tous les autres du pays⁴⁷. Ainsi, avant de définir l'*autochtonie*, il me semble instructif de replacer la question autochtone dans le contexte politique canadien récent (où elle est de plus en plus d'actualité), et ce, tout particulièrement depuis que la *Déclaration des Nations unies sur les droits des peuples autochtones* a été adoptée, en septembre 2007, par résolution de l'Assemblée générale de l'Organisation des Nations Unies. À cette époque, le Canada, alors dirigé par le premier ministre Stephen Harper (Parti conservateur du Canada), avait refusé de signer ce document décrivant les droits à la réparation et à l'autodétermination des Autochtones dans le monde. Le mois de septembre 2007 voyait également la mise en œuvre de la *Convention de règlement relative aux pensionnats indiens*, le plus important règlement de recours collectif de l'histoire du Canada⁴⁸. En juin 2015, la question autochtone refaisait surface alors que la Commission de vérité et réconciliation (CVR), établie par la susmentionnée *Convention*, rendait public le sommaire exécutif de son rapport final. Ce dernier présentait 94 appels à l'action visant à favoriser la réconciliation entre les peuples autochtones et l'ensemble des Canadien(ne)s. D'ailleurs, dans le cadre de ce mémoire, la recommandation 79 se veut particulièrement intéressante puisqu'elle

⁴⁶ Regroupement québécois de la danse. (2019). *Comprendre les enjeux de l'inclusion en danse - Lexique commenté* [PDF]. p. 7. Récupéré de <https://www.quebecdanse.org/ressources/trousse-inclusion-equite-danse/comprendre-enjeux-inclusion-danse-lexique-commente/>

⁴⁷ Environics Institute for Survey Research. (Octobre 2019). *Sondage auprès des Canadiens. Vers la réconciliation : perspectives autochtones et non autochtones* [PDF]. Confederation of tomorrow. p. 4. Récupéré de https://www.environicsinstitute.org/docs/default-source/default-document-library/3rd-confed-survey-report-execsumfre.pdf?sfvrsn=d2a17700_0

⁴⁸ Gouvernement du Canada. (2019, février). Commission de vérité et réconciliation du Canada. Dans *Réconciliation*. Récupéré de <https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1450124405592/1529106060525?wbdisable=true>

demande au gouvernement canadien « d'établir, en collaboration avec les survivants, les organisations autochtones et les membres de la communauté artistique, un cadre de travail se rapportant à la réconciliation pour les besoins du patrimoine canadien et des activités de commémoration⁴⁹ ». À la suite de ce sommaire, en décembre 2015, le premier ministre Justin Trudeau (Parti libéral du Canada) acceptait le rapport final de la CVR et demandait pardon aux Premières Nations au nom du gouvernement canadien⁵⁰. La CVR se prononçait d'ailleurs en faveur d'une enquête nationale sur le nombre disproportionné de victimes parmi les femmes autochtones, ce qui a abouti à l'ouverture de l'*Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées* (dont le rapport final a été présenté au public en juin 2019). Or, dans une perspective plus critique, il faut noter qu'avant le lancement d'une enquête publique nationale en décembre 2015, durant des années les appels à agir de la part de femmes, de collectivités autochtones et d'organisations internationales avaient été régulièrement ignorés par le gouvernement du Canada⁵¹. Finalement, en mai 2016, Trudeau appuyait également la susmentionnée *Déclaration*⁵², contrairement à son prédécesseur. Or, selon certain(e)s critiques, le gouvernement fédéral aurait, entre autres, rompu sa promesse de début de mandat voulant qu'il mette concrètement en œuvre la *Déclaration des Nations unies sur les droits des peuples autochtones*⁵³. D'ailleurs, comme l'affirme le

⁴⁹ Commission de vérité et réconciliation du Canada. (2015). *Commission de vérité et réconciliation du Canada : Appels à l'action* [PDF]. p. 11. Récupéré de https://nctr.ca/fr/assets/reports/Final%20Reports/Calls_to_Action_French.pdf

⁵⁰ Justin Trudeau, premier ministre du Canada. (2015, décembre). Déclaration du premier ministre à l'occasion de la présentation du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation. Dans *Déclarations*. Récupéré de <https://pm.gc.ca/fr/nouvelles/declarations/2015/12/15/declaration-du-premier-ministre-loccasion-de-la-presentation-du>

⁵¹ Jennifer Brant. ([2017] 2020). Femmes et filles autochtones disparues et assassinées au Canada. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/missing-and-murdered-indigenous-women-and-girls-in-canada>

⁵² Gouvernement du Canada. Affaires autochtones et du Nord Canada. (2019, août). Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones. Dans *Activités internationales*. Récupéré de <https://www.aadnc-aandc.gc.ca/fra/1309374407406/1309374458958>

⁵³ Anouk Lebel. (2019, septembre). Le gouvernement Trudeau a-t-il tenu ses promesses envers les Autochtones?. Dans *Espaces Autochtones*. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/espaces->

professeur québécois de philosophie à l'Université de Montréal Michel Seymour, la promesse faite, en 2015, par Trudeau de mettre en place un plan pour une réconciliation avec les peuples autochtones ne tient plus la route depuis l'affaire du projet du gazoduc Coastal GasLink, auquel des chefs traditionnels wet'suwet'en s'opposent : « Ce à quoi nous assistons aujourd'hui n'est pas une "réconciliation", mais plutôt une "recolonisation"⁵⁴ ».

En ce qui a trait au provincial, en juin 2015, le gouvernement du Québec, alors dirigé par le premier ministre Philippe Couillard (Parti libéral du Québec) reconnaissait, quant à lui, officiellement que les Autochtones (de son territoire) ont été victimes d'un *génocide culturel*, notamment mis en œuvre avec le régime des pensionnats autochtones⁵⁵. Ce gouvernement centriste et prônant le libéralisme annonçait également, en décembre 2016, la tenue de la *Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics au Québec : écoute, réconciliation et progrès*, sous la présidence du juge Jacques Viens, afin de faire le point sur les enjeux qui caractérisent la relation entre les Autochtones et les intervenant(e)s de certains services publics québécois⁵⁶. Or, à la suite de la mort tragique de l'Atikamekw Joyce Echaquan, le 28 septembre 2020, plusieurs Autochtones déplorent, un an après le dépôt du rapport, la lenteur d'application des 142 appels à l'action et le peu de suivi les

autochtones/1268026/bilan-autochtones-gouvernement-martin-papillon#:~:text=Le%20rapport%20note%20que%20le,unies%20sur%20les%20peuples%20autochtones.&text=Le%20gouvernement%20Trudeau%20a%20approuv%C3%A9,opposition%20de%20nations%20autochtones%20touch%C3%A9es

⁵⁴ Michel Seymour. (2020, février). Manifestations autochtones : « il ne s'agit plus de réconciliation mais de recolonisation ». *L'actualité*. Récupéré de <https://lactualite.com/politique/manifestations-autochtones-il-ne-sagit-plus-de-reconciliation-mais-de-recolonisation/>

⁵⁵ Gouvernement du Québec. Secrétariat aux affaires autochtones. (2017, novembre). Plan d'action pour le développement social et culture. Dans *Les orientations*. Récupéré de <https://www.autochtones.gouv.qc.ca/plan-action-social-culturel/orientations.asp>

⁵⁶ Gouvernement du Québec. (Mai 2017). La Commission. Dans *Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics*. Récupéré de <https://www.cerp.gouv.qc.ca/index.php?id=3>

concernant⁵⁷. En 2017, le gouvernement du Québec, toujours dirigé par le Parti libéral de Couillard, annonçait également qu'il confiait à la Commission des droits de la personne une consultation sur la discrimination systémique et le racisme au Québec pour finalement se rétracter : il a plutôt tenu le Forum sur la valorisation de la diversité et la lutte contre la discrimination. Cette situation s'explique par le fait que les partis de l'opposition, le Parti québécois et la Coalition avenir Québec, reprochaient alors au gouvernement « de vouloir dépendre les Québécois comme étant racistes, en parlant de discrimination systémique et de racisme dans le titre de cette consultation⁵⁸ ». Ce changement de cap a été, entre autres, condamné par DAM, qui a préféré mener sa propre consultation⁵⁹. Puis, malgré le rapport Viens et les excuses faites aux Autochtones, en 2019 (peu après la parution du précédent document), par le premier ministre François Legault (Coalition avenir Québec), le Québec n'adhère toujours pas, en 2021, à la *Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones*. Pour justifier ce refus, Legault invoquait, en 2019, « un risque pour l'intégrité du territoire et le droit à l'autodétermination du Québec⁶⁰ ».

⁵⁷ François Carabin. (Septembre 2020). Un an après le rapport Viens, les Premières nations tapent du pied. *Métro*. Récupéré de <https://journalmetro.com/actualites/national/2528967/un-an-apres-le-rapport-viens-les-premieres-nations-tapent-du-pied/>

⁵⁸ S.a. (Juin 2019). La consultation sur la discrimination systémique change de nom et de mandat. *Radio-Canada*. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1062104/racisme-discrimination-systemique-mandat-change-forum-valorisation-diversite>

⁵⁹ Diversité artistique Montréal. (Octobre 2017). DAM condamne l'altération de la consultation sur la discrimination systémique et le racisme. Dans *Publication*. Récupéré de <https://www.diversiteartistique.org/communiques/dam-condamne-lalteration-de-la-consultation-sur-la-discrimination-systemique-et-le-racisme-et-sort-officiellement-du-processus/>

⁶⁰ Patrice Bergeron. (Octobre 2019). Autochtones : QS balaie les réserves de Legault. *La Presse*. Récupéré de https://www.lapresse.ca/actualites/politique/2019-10-08/autochtones-qs-balaie-les-reserves-de-legault?fbclid=IwAR3wHrTD4EolLA9Lu4vFsWxnaBQFpK33QNXu7E3J_WSRyFtZx2WA6CCO11c

Pour ce qui est de la ville de Montréal, en juin 2016, lors de la Journée nationale des Peuples autochtones, l'ancien maire de Montréal, Denis Coderre (Équipe Coderre pour Montréal), annonçait que la métropole allait s'engager dans un processus de réconciliation avec les peuples autochtones afin de donner suite aux appels à l'action de la CVR⁶¹. Le susmentionné processus de réconciliation fut officiellement lancé, en 2017, dans le cadre du 375^e anniversaire de Montréal. En juin de cette même année, le Service de la culture de Montréal s'engageait, quant à lui, dans la *Politique de développement culturel 2017-2022*, à « soutenir la mise en valeur, le développement et le rayonnement des cultures autochtones, de ses artistes contemporains et de ses artisans⁶² ». Or, le rapport de l'OCPM expose toutefois, en 2020, une insatisfaction par rapport au processus de réconciliation de la métropole montréalaise :

Des actions qui semblaient pérennes dans les documents de référence seraient en fait ponctuelles; les recommandations passées et des avis adoptés tarderaient à être mis en œuvre; la participation de la Ville à de grands projets serait plus sporadique que bien établie. Bref, la Ville annonce des actions intéressantes et plusieurs engagements concrets, mais la commission constate qu'il y a un éparpillement des initiatives. Pour assurer la cohérence dans les actions municipales, elle estime qu'il manque des points d'arrimage entre la vision d'une métropole de la réconciliation et les gestes proposés⁶³.

Malgré bien des promesses n'ayant pas donné les résultats escomptés à tous les paliers gouvernementaux, l'on constate tout de même que l'intérêt du gouvernement canadien

⁶¹ Ville de Montréal. (2017, avril). La Ville de Montréal et les Peuples autochtones amorcent une démarche conjointe historique vers une métropole de la réconciliation. Dans *Annonces de la Ville*. Récupéré de http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=5798,42657625&_dad=portal&_schema=PORTAL&iid=28442

⁶² Ville de Montréal. Service de la culture. (2017). *Op.cit.* p. 20.

⁶³ Office de consultation publique de Montréal. (2020). *Op. cit.* p. 15.

En reconnaissant, en juin 2020, qu'il y a du racisme systémique à Montréal, Valérie Plante a répondu à la première recommandation de rapport de l'OCPM.

pour la question autochtone a eu, au cours des dernières années, un impact aussi bien au fédéral qu’au provincial et au municipal. Ainsi, l’on comprend par là que la question de la représentativité des artistes autochtones dans l’espace public n’est pas uniquement artistique : elle est aussi politique.

En ce qui concerne plus précisément le milieu des arts visuels, en 2016, le CAC publiait son *Plan stratégique 2016-2021*, dont l’un des quatre grands engagements consiste à assurer un soutien à la création autochtone⁶⁴. Il réaffirme également l’engagement du CAC envers l’équité, ce qui a d’ailleurs mené, en avril 2017, à la publication de la *Politique en matière d’équité*. Comme j’en ai fait mention, dans ce dernier document, les communautés autochtones sont considérées comme un groupe désigné prioritaire et elles constituent le seul des groupes visés par la politique pour recevoir un soutien stratégique particulier : le CAC lui apporte son aide via le programme *Créer, connaître et partager : Arts et cultures des Premières Nations, des Inuits et des Métis au Canada*. Selon le *Glossaire* de ce Conseil des arts, le terme *Autochtone* désigne les « premiers habitants (premiers peuples) d’une terre (y compris les Premières Nations, les Inuits et les Métis du Canada) [...] conformément à la *Déclaration sur les droits des peuples autochtones* (2007) des Nations Unies⁶⁵ ». Selon ce même outil, les peuples autochtones canadiens comprennent donc les Premières Nations, les Métis et les Inuits du Canada, comme le décrète en fait l’article 35 de la *Constitution du Canada* de 1982.

Or, le gouvernement du Québec ne reconnaît pas, quant à lui, la présence de communautés historiques métisses sur son territoire. En effet, en mars 1985, l’Assemblée nationale du Québec « adoptait une motion de reconnaissance des nations

⁶⁴ Conseil des arts du Canada. (2016) *Façonner un nouvel avenir. Plan stratégique 2016-2021* [PDF]. p. 9. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/engagements>

⁶⁵ Conseil des arts du Canada. *Glossaire*. Dans *Financement*. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/glossaire>

autochtones et de leurs droits ⁶⁶» qui reconnaît depuis onze nations autochtones : dix nations amérindiennes (la nation malécite a été ajoutée en 1989) et la nation inuite. En ce sens, le CALQ offre uniquement ses programmes, dont *Re-Connaître*, lancé en août 2018, aux « artistes inuits et [aux] artistes des Premières Nations du Canada résidant au Québec⁶⁷ ». Les Métis et les Autochtones, au sens large de premiers peuples d'une terre, ne sont donc pas pris en compte, et ce, bien qu'il y en ait, comme les données en attesteront au quatrième chapitre, qui résident au Québec. Le CAM ne représentait, du moins avant 2020, lui aussi que les nations autochtones reconnues au Québec, comme indiqué dans le *Glossaire 2019-2020*⁶⁸. Or, les définitions du CALQ et du CAM ne satisfaisaient pas, en 2018, les 74 artistes et organisations artistiques autochtones du Québec qui ont signé le *Manifeste pour l'avancement des Arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones du Québec* puisqu'il y est demandé que ces deux précédents Conseils des arts harmonisent leurs définitions et leurs actions avec celles

⁶⁶ Gouvernement du Québec. Secrétariat des affaires autochtones. (2014). Moments marquants. Dans *Relations avec les Autochtones*. Récupéré de https://www.autochtones.gouv.qc.ca/relations_autochtones/moments-marquants.htm

L'une des raisons expliquant que les Métis du Québec ne sont toujours pas reconnu(e)s par le gouvernement québécois est historique au sens où les mariages entre les Canadien(ne)s-français et les Autochtones étaient jadis réprimés. Ainsi, les enfants issu(e)s de ces mariages étaient considéré(e)s comme des « bâtards » par les Canadiens-français, et ce, tout en n'étant pas reconnu(e)s comme ayant une identité distincte par les Autochtones. Or, comme l'article 6 de la *Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones* (2007) stipule que chaque Autochtone a droit à une nationalité, les Métis pourraient se prévaloir de ce droit, et ce, même si le Québec n'a toujours pas ratifié la *Déclaration*.

⁶⁷ Conseil des arts et des lettres du Québec. (2019). Lexique et référence. Dans *Aide financière*. Récupéré de <https://www.calq.gouv.qc.ca/aide-financiere/outils-et-references/lexique/>

Les 11 Premières Nations du Québec : Abénaki, Algonquin-Anishinabeg, Atikamekw, Cri-Eeyou, Huron-Wendat, Innu, Montagnais, Malécite-Wolastoqiyik, Mi'kmaq, Mohawk-Kanien'kehá:ka et Naskapi.

⁶⁸ Conseil des arts de Montréal. (2019). *Glossaire 2019-2020* [PDF]. Montréal. p. 2. Récupéré de https://www.artsmontreal.org/media/artistes/aide/financement/transitoire/Glossaire_VF.pdf

Dans le *Glossaire 2020-2019*, le terme *Autochtone* englobe toutefois dorénavant les Premières nations, les Inuits et les Métis.

du CAC⁶⁹. Les signataires y revendiquent, entre autres, le droit des artistes et les organisations artistiques autochtones à l'*autodétermination*. Comme l'indique Uzel, « si le monde de l'art accorde une grande importance à l'autodéfinition (est Autochtone celui ou celle qui se définit comme Autochtone), les pouvoirs publics se réfèrent généralement à des identités juridiquement fondées⁷⁰ ». Par exemple, les différents paliers du gouvernement canadien ne reconnaissent que les personnes inscrites au *Registre des Indiens du ministère des Affaires autochtones et du Développement du Nord canadien* à titre de membres des Premières Nations. Pour inclure les Autochtones non inscrit(e)s au *Registre* ainsi que les Métis et l'ensemble des membres des premiers peuples d'une terre, dans le cadre de ce mémoire, j'adopte une définition large de l'autochtonie, c'est-à-dire encore plus large que celles des Conseils des arts. Ainsi, dans mon mémoire, l'*autochtonie* englobe l'ensemble des artistes se définissant comme Autochtone et résidant au Québec⁷¹, et ce, que ces personnes soient originaires ou non du Québec ou du Canada.

⁶⁹ Ondinnok. (Janvier 2018). *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec* [PDF]. p. 9. Récupéré de <http://www.ondinnok.org/fr/pour-lavancement-des-arts-autochtones-au-quebec/>

⁷⁰ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op.cit.* p. 19-20.

⁷¹ La question de l'auto-identification autochtone est hautement complexe et controversée. Dans les dernières années, il y a eu un nombre grandissant de cas de fraudes identitaires ainsi qu'une apparente mécompréhension des termes *ascendance autochtone* et *Métis*. Ainsi, si j'en avais les moyens, je considérerais préférablement pour cette étude qu'une personne s'auto-identifiant comme *Autochtone* soit minimalement reconnue par la communauté autochtone de laquelle elle se réclame ou qu'elle puisse démontrer, comme c'est le cas au fédéral, avoir un(e) ancêtre autochtone à moins de trois générations. Ainsi, une personne se disant Métis en se basant sur une ascendance remontant, par exemple, aux années 1600 ou 1700 ne serait pas considérée comme étant Autochtone, et ce, malgré l'importance faite à l'auto-identification. Cette façon de faire permettrait d'éviter des cas douteux comme ceux de Marie-Josée Parent, ancienne conseillère municipale de Montréal (qui portait le dossier de la réconciliation avec les premiers peuples), et d'Alexandra Lorange, ancienne chargée de cours à l'UQAM et analyste chez Femmes autochtones du Québec.

1.3 Diversité culturelle

Lors de leur entrevue, ayant eu lieu à l'été 2020, l'anthropologue franco-canadien Jérôme Pruneau⁷² et une jurée du BAP issue de la diversité culturelle s'interrogeaient concernant mon choix d'utiliser le terme *culturelle* pour parler de la *diversité* plutôt le terme *ethnoculturelle*⁷³, comme le font, autres autre, DAM et Culture Montréal. Il faut comprendre que, bien que l'emploi de l'expression *diversité ethnoculturelle* soit tout à fait pertinent, je me réfère, dans le cadre de ce mémoire, à des définitions utilisées spécifiquement par les instances régissant le champ québécois des arts visuels et les politiques publiques. Or, ni les Conseils des arts ni le Service de la culture de la Ville de Montréal, dont dépend le BAP, n'utilise l'expression *diversité ethnoculturelle*. En effet, c'est celle de *diversité culturelle* qui est employée pour le moment, ce qui explique que je l'emploie dans le cadre spécifique de cette recherche. En ce qui a trait au CAC, dans la *Politique en matière d'équité*, il définit ainsi la *diversité culturelle* :

Par diversité culturelle, on entend la présence, l'expression et la participation de personnes et de collectivités différentes qui coexistent au sein de la culture partagée d'une société. La diversité culturelle pose comme principe que l'apport et la participation de toutes les personnes, en particulier celles qui sont marginalisées, ont autant de valeur et d'intérêt pour la société dans son ensemble⁷⁴.

Plus précisément, le Conseil utilise l'expression *diverses cultures* afin de référer respectueusement aux personnes « qui ont toujours été défavorisées collectivement et qui peuvent être victimes de discrimination fondée sur la couleur, la culture et la

⁷² Au moment de l'entrevue Pruneau était le directeur général de DAM. Il a toutefois quitté ce poste à la fin de l'année 2020. Lors de notre entretien, Pruneau ne souhaitait pas me divulguer son origine ethnique, ce pourquoi, afin de respecter sa volonté, elle n'est pas précisée ici.

⁷³ Jérôme Pruneau. Entrevue avec l'ancien directeur général de DAM, réalisée le 11 août 2020.

Anonyme. Entrevue avec une jurée du BAP, réalisée le 26 juin 2020.

⁷⁴ Conseil des arts du Canada. (2017). *Op. cit.* p. 7.

race⁷⁵ ». Le CAC emploie en fait cette expression afin d'identifier les groupes ethniques correspondant aux *minorités visibles*. Pour être membre d'une *minorité visible*, il faut être « une personne (autre qu'un Autochtone...) qui n'est pas de race ou de couleur blanche, peu importe son lieu de naissance⁷⁶ », comme le propose la *Loi sur l'équité en matière d'emploi*. En ce qui concerne le CALQ, dans son *Plan d'action pour la diversité culturelle 2016-2019*, la *diversité culturelle* renvoie « à la composition de la population québécoise qui compte aujourd'hui plus d'une centaine de communautés culturelles⁷⁷ ». Pour le CALQ, l'expression *Québécois des communautés culturelles* regroupe « les personnes immigrantes et les personnes issues de l'immigration autre que française et britannique qui sont nées au Québec⁷⁸ », ce qui inclut les *minorités visibles*, sans toutefois s'y limiter. La définition d'un(e) artiste de la *diversité culturelle* proposée par le CAM va, pour sa part, comme suit :

Ce terme fait référence aux différentes minorités de la société et à leur apport à la culture commune. Dans le présent contexte, la diversité culturelle dans les arts concerne essentiellement la participation des artistes de ces minorités à la vie culturelle de Montréal. L'inclusion de la diversité culturelle est fondamentalement une question d'équité et doit permettre à ces artistes d'avoir le même accès aux ressources et les mêmes possibilités de reconnaissance, de contribution et d'épanouissement que les artistes de la majorité⁷⁹.

Ainsi, pour ce Conseil, un(e) artiste issu(e) de la diversité renvoie à une personne « originaire d'une communauté culturelle ou faisant partie d'une minorité visible ou

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ Conseil des arts et des lettres du Québec. *Plan d'action pour la diversité culturelle 2016-2019* [PDF]. Québec. s. p. Récupéré de <https://www.calq.gouv.qc.ca/a-propos/politique-et-plans-daction/plans-daction/diversite-culturelle/>

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ Conseil des arts de Montréal. (2019). *Op. cit.* p. 4.

qui a une pratique artistique minoritaire, non occidentale ou métissée⁸⁰ ». Pour ce qui est de la définition du CAM de la *diversité culturelle*, en plus de distinguer clairement les *communautés culturelles* des *minorités visibles*, comme je souhaite d'ailleurs le faire dans ce mémoire, elle est utilisée dans l'étude *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*, menée par Uzel à la demande du CAM.

Dans ce document, l'auteur va d'ailleurs plus loin dans l'explication de la *diversité culturelle* que ne le font le CAC, le CALQ et même le CAM. En effet, il fait la distinction entre deux acceptations de la *diversité culturelle* : une « conception large et universelle⁸¹ » et une « conception plus étroite utilisées dans le cadre des politiques d'intégration des minorités culturelles⁸² ». Ainsi, alors que la conception élargie de la diversité tend à « servir d'horizon sociétal et guider l'action des politiques publiques à long terme⁸³ », la conception restreinte est, quant à elle, utilisée dans les politiques de *discrimination positive*⁸⁴. La première acceptation prend en fait racine dans la conception de la *diversité culturelle* théorisée, en 1951, par l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss⁸⁵, c'est-à-dire celle voulant que toutes les cultures soient égales entre elles par leur singularité et leur diversité⁸⁶. Elle correspond plus précisément à la définition qu'en font les susmentionnées *Déclaration* et la *Convention* de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO).

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 15.

⁸² *Idem.*

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁵ Voir Lévi-Strauss, Claude. ([1973]1952). *Race et Histoire*. UNESCO. Récupéré de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000005546>

⁸⁶ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 16.

Effectivement, la *diversité culturelle* est reconnue officiellement depuis la *Déclaration* de 2001 comme « un patrimoine commun de l'humanité aussi nécessaire pour le genre humain que la biodiversité dans l'ordre du vivant⁸⁷ » et elle renvoie aussi depuis la *Convention* « à la multiplicité des formes par lesquelles les cultures des groupes et des sociétés trouvent leur expression⁸⁸ ». Or, le groupe de défense de droits DAM déplore qu'au Québec, la *diversité culturelle* décrite dans la *Déclaration* soit souvent lue comme :

[...] une pluralité ethnoculturelle et comme une offre culturelle et artistique dont les artistes dits de la diversité et majoritairement issus de l'immigration font partie. La grille de lecture s'arrête souvent là et concentre l'imaginaire collectif ici : la diversité, c'est l'Autre⁸⁹.

Plus précisément, l'ancien directeur général de DAM écrit, dans *Il est temps de dire les choses* (2015), que pour arriver à voir une personne comme un être avec ses attributs propres et non l'« Autre » différent, il faudrait ne plus faire mention de la *diversité culturelle* pour plutôt penser en termes de *culture de la diversité*⁹⁰. Cependant, Uzel identifie un paradoxe à cette « culture de la diversité », c'est-à-dire où tout le monde reconnaît sa propre diversité, au sens où elle travaille par le fait même à la disparition

⁸⁷ Ministère des Relations internationales et de la Francophonie. (2020, avril). La Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l'UNESCO. Dans *Relations internationales*. Récupéré de <https://www.mrif.gouv.qc.ca/fr/relations-du-quebec/organisations-et-forums/representation-unesco/diversite-culturelle>

⁸⁸ UNESCO. ([2007] 2017). *Textes fondamentaux de la Convention de 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* [PDF]. p. 7. Récupéré de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000260710_fre.page=12

⁸⁹ Diversité artistique Montréal. Diversité culturelle et cultures de la diversité. Dans *TICARTTOC*. Récupéré de <https://ticarttoc.com/1-diversite-culturelle-culture-de-la-diversite/>

⁹⁰ Jérôme Pruneau. (2015). *Il est temps de dire les choses*. Montréal : Dialogue Nord-Sud. p. 95-96.

De nos jours, les tenant(e)s de la première approche ne parlent d'ailleurs généralement plus d'*artistes de la diversité*, mais d'*artistes dits de la diversité*. Selon Pruneau, à qui l'on en doit l'origine, l'expression *artistes dits de la diversité* se veut inclusive et respectueuse en ne catégorisant pas les artistes.

de la *diversité culturelle*⁹¹. L'élimination de ce dernier terme ne concorde actuellement pas avec les définitions des Conseils des arts ainsi qu'avec les politiques de *discrimination positive* mises en place par les différents paliers gouvernementaux.

En ce qui touche à la seconde acceptation de la *diversité culturelle*, elle correspond, quant à elle, à celle utilisée par le CAC, le CALQ et le CAC ainsi qu'à une logique d'intervention proactive. Par exemple, en 1995, le gouvernement fédéral canadien a adopté la *Loi sur l'équité en matière d'emploi*, dont j'ai brièvement fait mention. Grâce à cette loi, il a, entre autres, pu imposer que des renseignements soient recueillis afin d'examiner l'état de la sous-représentation touchant les personnes issues de certains groupes, dont des minorités visibles, et ce, dans l'optique d'éradiquer les iniquités⁹². Or, loin d'être parfaite, la seconde acceptation de la diversité culturelle comporte l'inconvénient de *discriminer*, comme le lui reprochent les tenants de la première approche. En effet, bien qu'elle tente de mieux intégrer les membres de la diversité culturelle, elle contribue par le fait même « à les catégoriser sous une étiquette particulière et donc à les distinguer du reste de la culture commune⁹³ ». C'est d'ailleurs ce que m'affirmait la jurée immigrante susmentionnée lorsque je l'ai interrogée concernant sa participation à des jurys du BAP : « [L]es catégories, au bout d'un moment, devraient idéalement disparaître [...] parce que c'est une façon de nous discriminer d'utiliser des catégories : on nous met à part⁹⁴ ». Or, s'il m'apparaît qu'elles doivent effectivement en venir à disparaître à long terme, elles restent néanmoins utiles à court terme, et ce, tout particulièrement dans le cadre de ce mémoire où il m'est nécessaire de « catégoriser » pour créer des données quantitatives démontrant la sous-

⁹¹ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 16.

⁹² Jack Jedwab. ([2011] 2020). Multiculturalisme. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/multiculturalisme>

⁹³ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 17.

⁹⁴ Anonyme. Entrevue avec une jurée du BAP, réalisée le 26 juin 2020.

représentation des artistes issu(e) de l'autochtonie et de la diversité culturelle à titre de lauréat(e)s des concours du BAP. Mon choix d'opter pour la seconde conception de la diversité entraîne d'ailleurs parfois une inadéquation entre la perception qu'ont les personnes d'elles-mêmes et les critères définitionnels les catégorisant. Par exemple, certaines personnes ne s'identifient pas comme étant issues de la diversité culturelle ou préféreraient ne pas être automatiquement catégorisées ainsi, ce que j'ai pu, entre autres, constater lors d'une entrevue, en mai 2020, avec une artiste d'origine latino-américaine. En effet, lorsque je lui ai demandé si elle considérait être une artiste issue de l'autochtonie ou de la diversité culturelle, elle m'a répondu : « Ces critères ne me définissent pas. Dans mon parcours ce n'était pas un paramètre ou une nomination où je pouvais me situer en tant qu'artiste. Je suis immigrante. Je suis une artiste. C'est tout⁹⁵. » Malgré les imperfections de la seconde conception de la diversité culturelle et bien que la première conception soit tout à fait louable, voire même idéale à atteindre à long terme, tout comme Uzel (et les différents Conseils des arts), j'adhère à la conception restreinte dans le cadre de mon travail de maîtrise. Ainsi, je me base sur une définition voulant que la *diversité culturelle*⁹⁶ fasse « référence aux différentes minorités de la société et à leur apport à la culture commune⁹⁷ » et que, dans les arts, elle « concerne essentiellement la participation des artistes de ces minorités à la vie culturelle⁹⁸ ». L'acceptation plus restreinte mise sur des politiques de discrimination positive visant « essentiellement les minorités culturelles ("communauté culturelle" et "minorité visible") issues de l'immigration, d'une société particulière⁹⁹ ». Dans le *Glossaire* du CAM et dans la précédente étude, les *communautés culturelles* (ou

⁹⁵ Anonyme. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 13 mai 2020.

⁹⁶ Je suis consciente que la *diversité* ne se limite pas au « culturel » et qu'elle touche, entre autres, le genre, l'origine sociale, la capacité physique et le statut civique des personnes.

⁹⁷ Conseil des arts de Montréal. (2019). *Op. cit.* p. 4.

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op.cit.* p. 17.

minorités ethnoculturelles) correspondent à des « communautés formées de personnes ayant une origine autre que canadienne, québécoise, française, britannique ou autochtone¹⁰⁰ ». Les *minorités visibles* comprennent, pour leur part, « les personnes, autres que les Autochtones, qui ne sont pas de race blanche ou qui n'ont pas la peau blanche¹⁰¹ », tel que le veut, je le rappelle, la *Loi sur l'équité en matière d'emploi*. Comme j'y reviendrai au troisième chapitre, bien que la construction sociale de la blanchité touche les descendant(e)s des colons européens et les personnes d'origine européenne, les membres de communautés blanches vivant au Québec sont tout de même particulièrement susceptibles de subir un ensemble de discriminations à leur rencontre. Ainsi, bien que cela ne fasse pas l'unanimité dans le milieu des arts, pour inclure les artistes blanc(he)s vivant de la discrimination fondée sur leur origine ethnique, lorsque je fais mention de la *diversité culturelle*, je prends en compte les *communautés culturelles* (en plus des *minorités visibles*)¹⁰².

Ce chapitre visait à définir trois termes qui, en plus d'être indispensables pour la suite de ce mémoire, méritaient quelques éclaircissements. En effet, il est apparu que la définition de l'*équité* diverge d'une source à l'autre et que les définitions d'*artiste issu(e) de l'autochtonie* et d'*artiste issu(e) de la diversité culturelle* sont loin de faire l'unanimité au cœur même du milieu québécois des arts visuels. Ce chapitre initial a donc servi à me positionner par rapport à ces termes : j'ai décidé de me baser sur des définitions actuellement employées dans le monde des arts visuels, et ce, dans une logique d'intervention proactive. En privilégiant la définition de l'*équité* du CAC, j'ai

¹⁰⁰ Conseil des arts de Montréal. (2019). *Op. cit.* p. 4.

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² En d'autres mots, j'exclus les personnes (blanches) d'origine canadienne, québécoise, française ou britannique, comme le veut la définition des *communautés culturelles*, entre autres, puisqu'elles appartiennent à des communautés ayant un passé historique colonial au Canada. Il n'est toutefois pas à exclure que ces personnes puissent elles aussi subir diverses formes de la discrimination, mais il ne s'agit pas à proprement parler de *discrimination raciale*.

pu montrer qu'il s'avère parfois nécessaire de passer par l'équité afin de parvenir à faire respecter le droit de chaque personne à l'égalité et que la discrimination positive a justement pour objectif de rétablir une égalité des chances. Afin de prendre en considération l'auto-identification ainsi que la reconnaissance de l'ensemble des membres des premiers peuples d'une terre, j'ai opté pour une définition de l'*artiste issu(e) de l'autochtonie* encore plus large que celles des trois Conseils des arts. Finalement, j'ai décidé de me baser sur la définition du CAM de la *diversité culturelle* pour prendre en compte à la fois les artistes issu(e)s de *minorités visibles* et de *communautés culturelles*. Les deux prochains chapitres seront consacrés à une présentation de la revue de littérature des deux principaux champs convoqués dans ce mémoire, soit l'art public (et la commande publique) et la discrimination systémique.

CHAPITRE II

ART PUBLIC ET COMMANDE PUBLIQUE À MONTRÉAL

La réflexion développée dans ce second chapitre se concentre sur deux principales thématiques, soit celles de l'*art public* et de la *commande publique*. Elles se développent chacune en trois volets : définition, origines et institutionnalisation. Ainsi, dans un premier temps, j'établirai d'abord la définition de l'art public en présentant les trois grandes interprétations la soutenant, et ce, en identifiant celle principalement utilisée par le BAP. Je retracerai ensuite les origines des arts dans l'espace public jusqu'à l'apparition du terme *art public* au Québec. Puis, je m'intéresserai à l'institutionnalisation de l'art public montréalais jusqu'à la création de l'organisme municipal à l'étude. Dans un second temps, j'établirai d'abord une définition de la commande publique. Je ferai ensuite un survol historique des liens entre la production artistique et le pouvoir afin de mettre en lumière l'évolution de la commande des arts jusqu'à ce qu'elle devienne « publique ». Puis, je m'intéresserai à l'expérience de la commande publique montréalaise via le BAP de Montréal. Les thématiques de l'art public et de la commande publique me permettront également, tout au long de ce chapitre, de dessiner un portrait global de la collection municipale en mettant en valeur les œuvres qui la composent, les artistes qu'elle expose, les pratiques qu'elle applique et les modes d'acquisition qu'elle privilégie. Je tenterai d'ailleurs de mettre de l'avant les œuvres du BAP ayant été réalisées par des personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle.

2.1 Art public

2.1.1 Définition de l'art public

La définition de l'*art public* est sujette à trois grandes interprétations. Selon certain(e)s chercheur(euse)s, il correspond à l'art qui, généralement payé par des fonds publics, est installé dans l'espace public. En d'autres mots, il renvoie à l'ensemble des œuvres réalisées à partir d'une commande provenant d'une collectivité publique passée à un(e) ou des artistes, et ce, dans le but de placer une œuvre dans l'espace urbain¹⁰³. J'ajouterais que cette définition prend en compte le destinataire de l'œuvre au sens où elle met de l'avant l'accessibilité du public. Selon Jean-Philippe Uzel, l'*espace public* est alors conçu « comme un espace civique, un espace de discussion et de délibération où se décide le destin de la collectivité¹⁰⁴ », ce qui rend d'autant plus importante la condition d'accessibilité du public au niveau à la fois de son inclusion spatiale et de sa participation sociopolitique. Cette définition de l'*espace public* prend en fait racine dans celle présentée par le sociologue allemand Jurgen Habermas dans ses écrits portant sur les sociétés bourgeoises anglaise et française du XVIII^e siècle. Habermas y décrit l'*espace public* comme un processus dans lequel des personnes en viennent à s'approprier la « sphère publique contrôlée par l'autorité¹⁰⁵ » et à la transformer en « une sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir de l'État¹⁰⁶ ». En échos à la notion

¹⁰³ Philippe Chaudoir. (2008). Art public, art de la rue, art urbain. *Études théâtrales*. L'Harmatan. 1(41-42). p. 186.

¹⁰⁴ Jean-Philippe Uzel. (1998). Qu'est-ce qui est « public » dans l'« art public »?. *ETC* (42). p. 40. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/1998-n42-etc1114765/464ac.pdf>

¹⁰⁵ Jurgen Habermas. ([1962] 1978). *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot. p. 61.

S'intéressant à aux sociétés bourgeoises anglaise et française, Habermas montre comment, au XVIII^e siècle, les salons et les cafés ont servi de lieu de réunion contribuant aux discussions et aux débats politiques.

¹⁰⁶ *Idem*.

d'*espace public* inaugurée par Habermas, l'*espace public* dans lequel intervient l'art public ne doit pas être conçu simplement comme un lieu (rue, parc, place publique) fréquenté par le public : il doit plutôt être considéré dans son acception politique¹⁰⁷.

L'expression *art public* est parfois utilisée « dans un champ culturel plus large pour désigner toutes actions faisant intervenir des artistes, plasticiens ou non, ayant l'espace public pour théâtre, que ces actions soient de nature plastique ou événementielle, qu'elles soient pérennes ou éphémères¹⁰⁸ ». Ainsi, l'art public peut également correspondre aux œuvres conçues et exécutées pour être installées dans l'espace public, en marge des espaces et des conventions propres aux musées et aux galeries¹⁰⁹, et ce, aussi bien grâce à des fonds privés que publics. En ce sens, il suffit qu'une œuvre « soit installée sur une place, dans un parc ou intégrée à l'architecture d'un bâtiment pour acquérir aussitôt un caractère public¹¹⁰ ». Or, selon Uzel, cette définition est incomplète puisque, je l'ai précisé, l'*espace public* devrait aussi être pris dans son acception politique, comme cela est le cas dans la première définition de l'art public.

Finalement, pour certain(e)s autres théoricien(ne)s, *l'art public* renvoie, cette fois, à l'art qui prend place dans l'espace public, et ce, dans l'intérêt du public. En effet, cette troisième définition veut qu'il y ait un désir d'engagement de l'artiste et de son œuvre à l'endroit du public¹¹¹. En ce sens, la conservatrice étasunienne d'origine coréenne

¹⁰⁷ Jean-Philippe Uzel. (1998). *Op. cit.* p. 40.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Université Laval. Définition. Dans *L'art public*. Québec. Récupéré de <https://www.ulaval.ca/lart-public/quest-ce-que-lart-public/lart-public/definition.html>

¹¹⁰ Jean-Philippe Uzel. (1998). *Op. cit.* p. 40.

¹¹¹ Philippe Chadoir. (2008). *Op. cit.* p.186

Miwon Kwon conçoit l'*art-in-the-public-interest*, comme étant l'art qui favorise l'engagement social et la responsabilité citoyenne¹¹².

En ce qui concerne l'interprétation de l'art public privilégiée à Montréal, en 1989, la Commission d'initiative et de développement culturel (CIDEDEC) de la Ville de Montréal a produit son premier plan d'action *L'art public à Montréal* (1989). Elle a, par le fait même, dressé un cadre définitionnel pour l'*art public* dans le contexte montréalais :

L'expression « art public » regroupe un ensemble d'œuvres localisées dans des espaces urbains de propriété publique ou privée. S'y côtoient monuments commémoratifs et sculptures d'époques diverses, sur des places, dans des parcs ou encore aux abords des rues; des murales et des concepts artistiques incorporés au mobilier urbain, à l'architecture ou à l'aménagement paysager; des œuvres autonomes insérées de façon permanente ou temporaire dans des lieux à vocation récréative, commerciale ou administrative, ou encore dans des lieux de transit ou de rassemblement¹¹³.

Cette citation renvoie à la deuxième interprétation de l'art public élaborée plus haut dans ce chapitre. Or, il me faut préciser que la définition du CIDEDEC se présente comme étant plus générale qu'en témoigne en fait la pratique de la commande publique du BAP. Effectivement, cette dernière s'adresse exclusivement aux artistes professionnel(le)s (en fonction de la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature, et sur leurs contrats de diffuseurs* [Loi S-32.01]) et les œuvres commandées répondent à divers critères de sélection misant, entre autres, sur la qualité artistique. Le plan d'action de 1989 insiste également sur la fonction sociale de l'art, comme cela est le cas du BAP. Effectivement, dans ce document, la Ville de Montréal s'engage aussi bien « à encourager et à faciliter la

¹¹² Miwon Kwon. (2004). *One Place After Another : Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge : The MIT Press. p. 105-106

¹¹³ Commission d'initiative et de développement culturel. (1989). *L'art public à Montréal. Plan d'action de la Ville de Montréal*. Montréal : Ville de Montréal. p. 3-4.

participation des artistes à la vie culturelle¹¹⁴ » qu'à « faire la promotion de sa collection d'art public et à en faciliter l'accès aux citoyens et aux citoyennes de Montréal ainsi qu'aux nombreux visiteurs¹¹⁵ ». Ce faisant, il m'apparaît que la commande publique opérée par le BAP s'inscrit aussi et surtout dans la première interprétation de l'art public, qui réunit, tel que vu ci-haut, les conditions d'utilisation de fonds publics (parfois privés), d'accessibilité au public et d'espace public pris dans son acception politique.

2.1.2 Origines de l'art public

Un historique de l'art dans l'espace public me permettra à présent de témoigner de l'évolution de ses orientations ainsi qu'à faire connaître, lorsque possible, les œuvres du BAP. Depuis les années 1960, à Montréal, au même titre qu'ailleurs au Québec, la pratique et le rôle que l'art joue dans l'espace public ont connu un changement considérable ayant mené au délaissement du terme général d'*art monumental* pour celui d'*art public*¹¹⁶. Or, le fait de présenter l'art dans les lieux publics était déjà une pratique effective à l'Antiquité. En effet, dès cette époque, des commandes étaient passées par des personnes en position de pouvoir généralement à des fins politiques, religieuses ou votives afin que des œuvres monumentales soient installées dans des endroits publics, tels que des temples, des tribunaux et des gymnases. Ce fut, entre autres, le cas de nombreuses sculptures grecques de la période hellénistique, dont la *Victoire de Samothrace* (II^e siècle av. J. -C.). Cette dernière a en fait été érigée, dans le sanctuaire grec des Grands Dieux de Samothrace, à titre d'offrande servant à honorer

¹¹⁴ Commission d'initiative et de développement culturel. (1989). *Op. cit.* p. 6.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁶ Annie Gérin. (2014). Les aléas de l'art public. Le retour (humoristique) du refoulé monumental. Dans *Formes urbaines. Circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal*. Montréal : Éditions Esse. p. 16.

et à remercier les dieux¹¹⁷. Au Moyen Âge, l'art avait également une fonction publique. Par exemple, en France et en Italie, dans une volonté d'éduquer les fidèles, les textes sacrés leur étaient rendus accessibles au moyen de représentations généralement mises à profit sur le retable et les vitraux des édifices religieux ainsi que sur les murs des églises. C'est ce dont témoignent, entre autres, les fresques de l'artiste florentin Giotto di Bondone, réalisées à la fin du XIII^e siècle, à Saint-François-d'Assise.

En ce qui touche plus précisément à l'Amérique du Nord, bien que le concept d'art tel que compris en Occident n'existait pas chez les Autochtones précontact, l'on peut attribuer les premières « œuvres » à caractère public aux personnes issues de l'autochtonie¹¹⁸. En effet, ces dernières produisaient, bien avant le début de la colonisation, des sculptures monumentales sur bois (totems) ayant des fonctions rituelles et sociales¹¹⁹. En Nouvelle-France (1534 à 1763), la sculpture était la forme d'art la plus utilisée dans les endroits publics, et ce, principalement pour représenter l'autorité royale ainsi que la tradition religieuse et navale¹²⁰. Par exemple, à Québec, l'intendant Bochart de Champigny avait fait installer, en 1686, un buste du roi Louis XIV sur ce qui deviendra alors la Place Royale. Après la Conquête (1754 à 1763), les nouvelles œuvres monumentales se sont écartées des traditions culturelles françaises, et ce, bien que la tradition de la sculpture religieuse et de la sculpture navale, pratiquées au XVIII^e siècle, se soient perpétuées au XIX^e siècle, entre autres, grâce aux

¹¹⁷ Louvre. Victoire de Samothrace. Dans *Œuvres et palais*. Récupéré de <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/victoire-de-samothrace>

¹¹⁸ Marjolaine Ricard. (2014). *L'art public : les nouveaux modes d'expression artistique et le processus d'intégration en milieu urbain* (Mémoire de maîtrise). Montréal : Université de Montréal. p. 45.

¹¹⁹ Annalee Adair et Laurier Lacroix. ([2009] 2015). Art des lieux publics. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/art-des-lieux-publics?fbclid=IwAR0DI30y85-0JP-u9W3t4zlUR5TeFoWqkcKOeKKTWxPtd915xqLxuW3nLRs>

¹²⁰ Marjolaine Ricard. (2014). *Op. cit.*, p. 46.

ateliers Baillairgé et Quévillon¹²¹. Effectivement, sous le régime anglais, l'art a principalement subi des changements iconographiques desquels a émergé une « série de monuments austères érigés au Canada pour commémorer la vaillance dans la mort¹²² ». Parmi les premières œuvres en résultant, l'on retrouve le *Monument à Nelson* (1808) de l'architecte britannique Robert Mitchell, qu'une souscription publique montréalaise, réussissant plus d'une centaine de donateurs, a permis de financer et d'installer sur la Place Jacques-Cartier. Cette colonne est d'ailleurs la plus vieille œuvre à avoir intégré la collection du BAP¹²³.

À la fin du XIX^e siècle, à l'instar de la prolifération de sculptures monumentales qui s'est emparée de l'Europe, de plus en plus de monuments ont été installés sur les places publiques québécoises, tel que *Monument à Jean-Olivier Chénier* (1891) de l'Allemand Alfonzo Pelzer, situé au square Viger de Montréal et acquis grâce à une souscription publique. Les années 1890 à 1930 ont ainsi permis l'adhésion de plus d'une vingtaine de sculptures à la collection municipale¹²⁴, dont *Monument à Jean Vauquelin* (1927) du Canadien Eugène-Paul Benet, située à la place Vauquelin et acquise grâce à une souscription publique. Les créations de cette période foisonnante correspondaient à de grandes compositions allégoriques et commémoratives dédiées à des figures historiques principalement françaises et britanniques. Les commandes, financées par des mécènes ou par des souscriptions publiques, étaient passées à des

¹²¹ Annalee Adair et Laurier Lacroix. ([2009] 2015). *Op. cit.*

¹²² *Idem.*

¹²³ En juin 2020, des citoyen(ne)s londonien(ne)s réclamaient le déboulonnage de la statue d'Horatio Nelson, à Trafalgar Square, en raison de la position de l'amiral sur l'esclavage. En novembre de cette même année, la Barbade est, quant à elle, passée à l'action en déboulonnant la statue controversée de l'amiral. À Montréal, le *Monument à Nelson* a jusqu'à présent évité de connaître un sort semblable et même d'être vandalisé (contrairement au *Monument à sir John Alexander Macdonald* [1895], qui fait lui aussi partie de la collection du BAP).

¹²⁴ Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et la diversité ethnoculturelle. (2010, janvier). *Cadre d'intervention en art public*. Montréal : Ville de Montréal. p. 5.

sculpteurs reconnus. Plus précisément, les œuvres étaient alors commandées, comme en témoigne la collection du BAP, à des hommes blancs. Comme l'indique l'historienne de l'art québécoise Annie Gérin, à cette même époque, quelques œuvres ont différé de la tradition, dont certaines des réalisations du sculpteur canadien-français Alfred Laliberté¹²⁵. Par exemple, l'œuvre de la collection montréalaise intitulée *La fermière* (1915), située au Marché Maisonneuve, témoigne des débuts de la sculpture publique. Cette forme, qui est devenue courante, en France, à la fin du XIX^e siècle, « s'affranchit du rôle conventionnel du monument pour entrer en dialogue avec les pratiques alors récentes de l'art réaliste et impressionniste¹²⁶ ». Selon Gérin, cet accent nouvellement mis sur la création d'un lien entre le lieu et l'œuvre plutôt que sur la traditionnelle glorification ou commémoration est l'un des marqueurs des débuts de la modernité artistique au Québec¹²⁷.

Durant la Grande Dépression (1929-1939), alors qu'aux États-Unis et en France, comme je l'expliquerai ultérieurement, l'État tente de soutenir les artistes-chômeurs via des commandes publiques, l'État québécois reste, quant à lui, à l'écart du soutien à la production artistique¹²⁸. Puis, avec la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle des centaines de monuments européens ont été détruits lors des combats, l'art monumental hérité du XIX^e siècle suscite de moins en moins d'intérêt. En effet, si en Europe des monuments ont, entre autres, été détruits par les combats et par des citoyens profitant de l'instabilité pour exprimer leur désaccord vis-à-vis de l'événement ou de la personne commémorée¹²⁹, au Québec, bien que le contexte soit fort différent, les fonctions

¹²⁵ Annie Gérin. (2014). *Op. cit.* p. 21.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹²⁸ Louise Déry. (1991). *Art public et intégration des arts à l'architecture au Québec : contextes et créations* (Thèse de doctorat). Québec : Université Laval. p. 90.

¹²⁹ Annie Gérin. (2014). *Op. cit.* p. 22.

commémoratives et laudatives font ici aussi de plus en plus place à de nouvelles formes permettant de doter les lieux publics d'œuvres originales¹³⁰. Effectivement, avec la formation du groupe des Automatistes, à partir des années 1940, le Québec devient un point chaud de l'art abstrait.

2.1.3 Institutionnalisation de l'art public

Dans les années 1950 et 1960, une période de régénération urbaine nord-américaine est à la source d'un intérêt différent pour l'art dans les lieux publics¹³¹. Selon l'historienne de l'art québécoise Danielle Doucet, au Québec, les premiers signes d'un début d'une intervention étatique en faveur de l'art public remontent aux années 1950. En effet, sous la gouvernance du premier ministre du Québec Maurice Duplessis (Union nationale), de nombreuses œuvres murales, dont celles de l'artiste roumain Joseph Iliu, ont été installées dans le secteur public¹³². L'intervention étatique a toutefois été beaucoup plus marquée dans les années 1960. Selon la professeure québécoise d'urbanisme à l'Institut national de la recherche scientifique Diane Saint-Pierre, la démocratisation de la culture a été directement en appui à l'émergence d'un système étatique interventionniste dans le domaine culturel, ce qui a permis à l'État québécois de s'orienter, à partir des années 1960, vers un « soutien à la création et à la promotion de la fréquentation des œuvres par le plus grand nombre¹³³ ». En effet, sous le mandat du premier ministre Jean Lesage (Parti libéral du Québec), le ministère des Affaires

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Idem.*

¹³² Danielle Doucet. (1998). Un art moderne public au Québec sous Maurice Duplessis. Les œuvres murales non commémoratives. *Annales d'histoire de l'art canadien*. 19(2). p. 34.

¹³³ Diane Saint-Pierre. (2011). Le Québec et ses politiques culturelles : l'affirmation d'une identité nationale et d'une culture distincte, créative et ouverte sur le monde. Dans Monica Gattinger et Diane Saint-Pierre (dir.) *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada. Origines, évolutions et mises en œuvre* (4^e éd.). col. « Gouvernance gestion publique ». Laval : Presses de l'Université Laval. p. 201.

culturelles du Québec (MACQ) est créé, en 1961, en prenant pour modèle celui de la France, ouvert deux ans plus tôt sous l'égide du ministre français André Malraux¹³⁴. Avec la création du MACQ, le gouvernement du Québec assurait en fait « sa participation au développement des arts et à la diffusion de l'identité culturelle québécoise ancrée dans la culture et la langue francophones¹³⁵ ». En effet, selon la sociologue Marian Misdrahi Flores, le MACQ a été conçu « en tant qu'outil d'affirmation de l'identité canadienne-française¹³⁶ ». Il faut comprendre qu'à partir de 1961, les politiques culturelles québécoises ont connu une trajectoire différente de celles du reste du Canada puisque « la situation particulière du Québec en tant que province francophone face au Canada anglophone et majoritaire a fait de la culture un domaine prioritaire¹³⁷ ». Comme le mentionne Misdrahi, dans les années 1970, le concept de *culture* (comprenant les beaux-arts) s'est alors élargi pour inclure la *culture populaire* en référence à la production culturelle du « peuple québécois »¹³⁸. Les années 1970 ont d'ailleurs également été marquées par une période de conflits sur les droits linguistiques menant à l'adoption, en 1977, de la *Charte de la langue française* (Loi 101)¹³⁹. Comme je le montrerai au chapitre suivant, ce protectionnisme identitaire en faveur des Québécois(e)s francophones blanc(he)s a engendré une discrimination raciale via l'exclusion de l'« Autre ».

C'est donc dans un contexte, où se fait sentir un besoin de réaffirmation identitaire et linguistique qu'a été créée, en 1961, la première politique visant à l'intégration des arts

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ Marian Misdrahi Flores. (2013). *L'évaluation des pairs, la prise de décisions et les critères de la qualité au Conseil des arts et des lettres du Québec : le cas des arts visuels contemporains* (Thèse de doctorat). Montréal : Université de Montréal. p. 88.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 93.

à l'architecture : cette dernière a permis une démocratisation de l'art moderne dans l'espace urbain. Issue d'un arrêté en conseil, la *Politique d'embellissement des édifices publics du ministère de Travaux publics et de l'Approvisionnement* (1961) gérait l'intégration des arts au Québec en permettant d'allouer environ un pour cent du coût de chaque nouvel édifice à la réalisation d'au moins une œuvre d'art. Comme l'écrit Hernandez, son mandat visait « à démocratiser le processus d'accès à la culture, à embellir les espaces intérieurs et extérieurs, à acquérir des œuvres d'art contemporain ainsi qu'à offrir des débouchés pour les artistes¹⁴⁰ ». En réalisant des œuvres pour des lieux publics, les créateur(trice)s de la Révolution tranquille ont contribué à l'émergence de formes nouvelles, à l'exploration à la fois de matériaux et de techniques, à un renouvellement du rôle de l'art visant dorénavant à embellir et humaniser les espaces, à offrir les bases d'une éducation culturelle ainsi qu'au changement progressif des conceptions de la population québécoise sur l'art installé dans les endroits publics. Ces contributions ont ainsi permis de faire cheminer la notion de *monument* à celle d'*art public*¹⁴¹. (Pour ce qui est du gouvernement fédéral, dès 1964, il employait le principe d'un pourcentage alloué à l'art dans toutes ses constructions publiques¹⁴². Malgré qu'environ deux cents œuvres aient vu le jour dans le cadre de cette politique, le programme canadien d'art public du ministère des Travaux publics a été interrompu en 1978 puisque, selon l'historienne de l'art Louise Déry, il aurait connu diverses difficultés majeures tout au long de son histoire¹⁴³.) Dans les années 1960, deux grands événements montréalais réputés internationalement ont eu un impact considérable sur l'introduction de la modernité artistique dans les lieux publics québécois. Le premier est le Symposium international de sculptures de 1964,

¹⁴⁰ Alvarez Analays Hernandez. (2010). *La commande publique dans un contexte de diversité ethnoculturelle : débat entourant l'érection du monument la réparation (1994-1998)* (Mémoire de maîtrise). Montréal : Université du Québec à Montréal. p. 19.

¹⁴¹ Annie Gérin. (2014). *Op. cit.* p. 22.

¹⁴² Louise Déry. (1991). *Op. cit.* p. 89.

¹⁴³ *Idem.*

qui a eu lieu au parc du Mont Royal, pour lequel douze œuvres ont été créées : dix par des artistes étrangers et deux par les artistes montréalais Armand Vaillancourt et Robert Roussil¹⁴⁴. Ces œuvres, dont celles non titrées des artistes indien et cubain Krishna Reddy et Agustín Cárdenas ainsi qu'*Optimax* du Russe Kosso Eloul, ont par la suite été achetées par la Ville de Montréal (à l'exception de celle de Roussil qui n'était pas jugée sécuritaire pour le public). Ainsi, cet événement majeur a permis d'acquérir trois œuvres d'artistes issus de la diversité culturelle. Le second événement d'importance est l'Exposition universelle de 1967. Bien que plusieurs œuvres aient été relocalisées après l'événement, quelques-unes, restées sur le périmètre de l'exposition, ont été incluses à la collection municipale. En d'autres mots, elles ont été mises sous la responsabilité du BAP à son ouverture. Grâce à l'Expo 67, la collection municipale a, entre autres, été bonifiée de deux œuvres d'artistes autochtones et d'une œuvre d'un artiste de la diversité culturelle : *Totem Kwakiutl* des susmentionnés frères Hunt; *Murale Inuit*¹⁴⁵ des Inuits Elijah Pudlat Pootoogook et Kumakuluk Saggiak; et *Lanna Mata* du Sri Lankais George Keyt. J'ajouterais que, dans les années 1960, la construction du métro de Montréal a, elle aussi, constitué une des principales occasions de promouvoir l'art public en permettant de doter, dès 1966, plusieurs stations d'une œuvre (n'appartenant toutefois pas à la collection municipale). C'est le cas, par exemple, de la station Champ de Mars qui met à l'honneur une verrière non figurative, réalisée en 1968, de l'artiste québécoise Marcelle Ferron.

La décennie des années 1970 voit, quant à elle, l'émergence de nouveaux modes d'expression, tels que « l'art des rues, l'art spécifique à un lieu, le land art, l'art en tant

¹⁴⁴ Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et la diversité ethnoculturelle. (2010, janvier). *Op. cit.* p. 6.

¹⁴⁵ Bien que cette œuvre ne soit pas présentée sur le site Internet du BAP et qu'elle soit souvent oubliée, elle figure bel et bien à l'inventaire de l'organisme municipal. Elle est d'ailleurs toujours située dans ce qui fût jadis le restaurant du Pavillon du Canada à l'Expo 67, mais elle n'est désormais plus accessible au public.

qu'architecture, la peinture, la photographie, la performance, l'art communautaire et l'art électronique¹⁴⁶ », qui contribueront à éloigner toujours davantage les nouvelles œuvres d'art public de la traditionnelle forme du monument. Au début des années 1980, à la suite du virage qu'ont pris le mécénat et le financement des arts canadiens, entre autres, dû à l'interruption du susmentionné programme fédéral de subventions de commandes d'œuvres d'art pour les édifices gouvernementaux, de grandes villes canadiennes et certaines provinces ont instauré des programmes d'art public¹⁴⁷. En effet, dans plusieurs divisions administratives, des politiques et des règlements ont alors été adoptés afin d'assurer qu'un pourcentage du budget des projets des travaux de développement soit consacré à l'art¹⁴⁸. Il s'agissait d'un budget d'environ 1 % du coût des travaux effectués, entre autres, sur des installations ainsi que dans des parcs et des places publiques. Or, si les politiques et les programmes ont varié d'un endroit à l'autre au Canada, ils ont toutefois eu pour même objectif d'intégrer l'art dans l'environnement quotidien. D'ailleurs, bien qu'en 1979, le gouvernement provincial du Québec avait instauré une politique d'embellissement des édifices publics en normalisant les méthodes d'intégration avec un programme, il fallut attendre jusqu'en 1981 pour qu'il adopte la *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du gouvernement du Québec*¹⁴⁹. Selon Déry, comme le

¹⁴⁶ Annalee Adair et Laurier Lacroix. ([2009] 2015). *Op. cit.*

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ En 1961, le MACQ a créé la première politique québécoise visant à l'intégration des arts à l'architecture, la *Politique d'embellissement des édifices publics du ministère de Travaux publics et de l'Approvisionnement* (1961). L'arrêté en conseil de 1961 prévoyait l'affectation de budgets spéciaux pour l'embellissement des édifices. Or, cet arrêté en conseil n'avait pas valeur de loi. En 1979, le gouvernement adoptait un arrêté en conseil par lequel il instaurait une politique d'embellissement des édifices publics. Ensuite, en 1981, le gouvernement provincial adoptait cette fois un décret pour redéfinir le contenu et le cadre d'application de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du gouvernement du Québec*. En 1996, la loi provinciale subissait une révision. Elle a depuis l'appellation de *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*. La Politique du 1 % permet d'intégrer des œuvres d'art contemporain (sculptures, installations, verrières, murales, etc.) aux projets

Canada n'offrait pas encore de modèle suffisamment concret et efficace auquel se référer, ce sont la France et les États-Unis qui ont servi de base à l'élaboration du programme d'art public québécois¹⁵⁰. Cette initiative a eu pour effet d'inciter certaines villes québécoises (Québec, Lachine, LaSalle, Hull et Montréal) à procéder à l'acquisition de nouvelles œuvres d'art¹⁵¹. Ainsi, entre 1981 et 1989, la Politique du 1 % a laissé sur le territoire montréalais une quinzaine d'œuvres d'artistes québécois, et ce, sans que ces acquisitions relèvent d'actions municipales. Ces œuvres, qui ont en bonne partie rejoint la collection montréalaise d'art public à l'ouverture du BAP, sont intégrées pour la plupart à des maisons de la culture et à des bibliothèques. Elles ont par ailleurs permis de doter la métropole de créations arborant une grande variété de médiums et de formes, comme en témoigne l'installation *Une leçon d'histoire* (1986), située à la Bibliothèque Frontenac, de l'artiste québécois d'origine italienne Vittorio Fiorucci. Les années 1980 ont également été marquées par le symposium Carrefour de l'art et de l'industrie ayant eu lieu à Lachine en 1985, 1986 et 1988. Cet événement majeur a laissé aux générations futures le plus grand parc de sculptures en plein air au Canada : le parc René-Lévesque, situé dans l'arrondissement de Lachine. La sculpture *From A* (1986) du Japonais Takera Narita et l'installation *Hermès* (1986) du Québécois d'origine australienne Graham Cantieni font partie des œuvres issues de cet événement et ayant été transférées dans la collection du BAP à son ouverture. Ces deux œuvres sont toutefois les seules à avoir été réalisées par des artistes de la diversité culturelle (ou de l'autochtonie) dans l'ensemble de celles acquises à ce moment. L'accroissement d'œuvres contemporaines sur le territoire montréalais a permis, au tournant des années 1990, à l'art contemporain d'avoir un impact important sur la redéfinition de

architecturaux subventionnés par l'État, c'est-à-dire qui relèvent du secteur de l'éducation, de la santé, de la culture et des services communautaires.

¹⁵⁰ Louise Déry. (1991). *Op. cit.* p. 90.

¹⁵¹ Service du développement culturel. (2003, avril). *Le rôle de la Ville de Montréal en matière d'art public* [PDF]. Montréal : Ville de Montréal. p. 2. Récupéré de <https://ocpm.qc.ca/sites/ocpm.qc.ca/files/pdf/PD05/3l.pdf>

l'espace public montréalais¹⁵². Ce faisant, en 1987, le Conseil municipal de Montréal créait la susmentionnée CIDEDEC et lui confiait le mandat d'assurer l'activité culturelle sur son territoire. Ainsi, en novembre 1989, elle lançait le *Plan d'action en art public* et mettait en fonction, cette même année, le BAP afin de prendre en charge et entretenir les œuvres dont la Ville de Montréal est propriétaire, garantir la présence d'œuvres d'art contemporaines sur le territoire montréalais et assurer la promotion de la collection. Avant l'ouverture du BAP, les œuvres d'art public de la métropole étaient sous la responsabilité du *Service des travaux publics et des immeubles* qui ne les entretenait que très sommairement¹⁵³. À son ouverture en 1989, ces œuvres sont donc entrées sous sa responsabilité pour former la collection municipale d'art public.

Au fil des ans, le BAP a continué à accroître sa collection. Par exemple, la Ville de Montréal s'est portée acquéreuse de sept œuvres lors de Sculpture Séduction, un symposium qui a eu lieu, en 1990, dans 16 parcs de la Communauté urbaine de Montréal, dont d'une œuvre d'une artiste issue de la diversité culturelle. Il s'agit de *Place du temple* (1990), située à la place Félix-Leclerc, de la Québécoise d'origine russe et algérienne Tatiana Démidoff. Comme le voulait le *Plan d'action en art public*, en 1990, le BAP lançait d'ailleurs son premier concours par avis public, dont le lauréat a été le Québécois Michel Goulet avec l'installation *Les leçons singulières* (1990). À ma connaissance, le premier concours sur invitation du BAP a, quant à lui, eu lieu en 1994 et a été remporté par le Québécois Gilbert Boyer avec *Mémoire ardente* (1994). Depuis l'ouverture de l'organisme municipal, plus de 160 œuvres d'artistes québécois(e)s et étranger(ère)s ont été ajoutées au paysage montréalais parmi lesquelles : *Nef pour quatorze reines* (1991) des Québécoises Rose-Marie Goulet et de

¹⁵² Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et la diversité ethnoculturelle. (2010, janvier). *Op. cit.* p. 6.

¹⁵³ Élysa Lachapelle. (2010, avril). Le Bureau d'art public de la ville de Montréal. *Revue Ex_Situ*. Récupéré de <https://revueexsituuqam.wordpress.com/2010/04/23/le-bureau-dart-public-de-la-ville-de-montreal/>

Marie Claude-Robert, située sur la place du 6 décembre 1989; *La Ville imaginaire* (1997) du Portugais Charters de Almeida, installée au parc Jean-Drapeau; *Les graminées du jardin Saint-Sulpice* (2007) de la Québécoise Linda Covit, située au parc Berthe-Louard; *Polaris en lumière* (2012) de la Québécoise Alison Tett, installée à la Place d'Arme; *Source* (2017) de l'Espagnol Jaume Plensa, installée à Robert-Bourassa/Wellington; et *L'épaisseur du papier* (2018) de la Québécoise Sarah Bertrand Hamel, située à la Bibliothèque de Pierrefonds¹⁵⁴.

La collection municipale compte actuellement 364 œuvres (sculptures, installations, peintures, murales, photographies, etc.) extérieures et intérieures situées dans les 19 arrondissements montréalais, mais tout particulièrement à Ville-Marie. Elle se divise, qui plus est, en deux grandes catégories d'œuvres permanentes : 241 œuvres intégrées à l'environnement et 123 œuvres intégrées à l'architecture des édifices municipaux. L'hétérogénéité de la collection est, en partie, attribuable au fait que les œuvres proviennent de différents modes d'acquisition et de divers événements artistiques. Depuis 1989, comme le BAP a pour mandat d'encourager les pratiques artistiques actuelles, la collection s'est enrichie principalement via des commandes publiques (correspondant à des concours sur invitation et par avis public), ce qui a nécessairement aussi contribué, au fil des ans, à son aspect hétéroclite.

¹⁵⁴ Ce corpus d'œuvres illustre les divers modes d'acquisition du BAP : la première œuvre a été acquise via un concours par avis public ; la seconde via un don ; la troisième via un concours sur invitation ; la quatrième via une commande à l'artiste ; la cinquième via un prêt ; et la sixième via le programme d'intégration des arts à l'architecture (lié à un concours sur invitation).

2.2 Commande publique

2.2.1 Définition de la commande publique

De nos jours, la commande publique sert à enrichir le patrimoine artistique aussi bien national que provincial et municipal. Elle permet également le soutien financier des artistes, l'accès à l'art par les citoyen(ne)s et l'épanouissement de l'art public. Or, l'appui à la production artistique est loin d'être un phénomène récent. Effectivement, comme l'indique Hernandez dans son mémoire de maîtrise, depuis des siècles, « qu'il soit monarchique, révolutionnaire, républicain ou religieux¹⁵⁵ », sous la forme de commande, cet appui s'oriente sur la vocation collective de l'art. Ce qui explique, comme j'en ai donné quelques exemples, que plusieurs civilisations aient misé sur la combinaison « art, pouvoir et lieux publics¹⁵⁶ ». Dans une volonté de définir la *commande publique*, Hernandez écrit (en citant brièvement le sociologue suisse André Ducret) :

La commande publique est une procédure qui repose “dans les mains d'élus voués à administrer les finances publiques en vertu d'un mandat provisoire” [...]. Une politique culturelle gouvernementale étaye cette procédure généralement exécutée par l'entremise d'un programme en art public ou d'une organisation administrative qui lui alloue un budget¹⁵⁷.

En ce sens, l'on comprend que la commande est publique lorsqu'elle relève du pouvoir de l'État ou d'une administration municipale. Il est également vrai que la commande est considérée comme étant publique lorsqu'elle est « soutenue par le budget étatique et/ou des collectivités locales issu des fonds des contribuables, au détriment du mécénat particulier¹⁵⁸ ». Ainsi, comme les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité

¹⁵⁵ Analays A. Hernandez. (2010). *Op. cit.* p. 11.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ *Idem.*

culturelle sont, à quelques exceptions près, des contribuables, ils devraient logiquement être représenté(e)s équitablement parmi les personnes ayant obtenu un contrat pour ces commandes. Le rapport de l'OCPM est d'ailleurs de cet avis :

Alors que tous les citoyens contribuent équitablement au financement de la culture, il y a peu de sentiment d'identification à l'offre culturelle présentée dans les institutions publiques et parapubliques municipales et les grandes institutions culturelles québécoises en raison d'une sous-représentation généralisée¹⁵⁹.

Or, bien qu'à Montréal la commande publique provienne d'une participation financière de l'État pouvant atteindre 100 %, elle peut aussi, comme l'écrit l'historienne de l'art française Sylvie Lagnier, parfois être inexistante¹⁶⁰. En effet, il peut arriver que la Ville de Montréal utilise le mécénat de particuliers et d'entreprises afin de financer l'art public, comme cela se fait, entre autres, au MCC avec la Politique du 1 % et à Toronto. Par exemple, en 2015, grâce à un don financier provenant de cent mécènes, le BAP a passé une commande publique à Philippe Allard et Justin Duchesneau pour qu'ils réalisent *Le Joyau royal et le Mile doré* (2017), situé à l'intersection des rues McTavish et Sherbrooke Ouest. Il s'agit toutefois, à ma connaissance, de la seule œuvre de mon corpus à être issue d'un partenariat avec le privé. Pour en revenir à ce qui caractérise la commande publique, comme le veut par définition l'art public, les œuvres qui en sont issues sont installées dans des endroits publics, tels que des parcs, des écoles, des stations de métro, etc. La commande est finalement aussi publique lorsqu'elle vise

À Montréal, le coût de réalisation et d'installation des œuvres, lorsque la ville y participe monétairement, est financé par le Plan triennal d'immobilisation du Service de la culture, qui comprend un programme spécifique pour l'acquisition et la restauration.

¹⁵⁹ Office de consultation publique de Montréal. (2020). *Résumé du rapport de la consultation sur le racisme et la discrimination systémiques dans les compétences de la Ville de Montréal*. Montréal : Ville de Montréal. p. 4. Récupéré du <https://ocpm.qc.ca/fr/r%26ds>

¹⁶⁰ Sylvie Lagnier. (2001). *Sculpture et espace urbain en France : histoire de l'instauration d'un dialogue, 1951-1992*. Paris : L'Harmattan. p. 51.

l'ensemble de la population¹⁶¹. En ce sens, la commande publique exprime un désir démocratique de permettre aux plus de personnes possibles d'accéder à la création¹⁶². Il serait donc essentiel que les personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle puissent, non seulement y accéder, au même titre que l'ensemble des autres citoyen(ne)s, mais également se reconnaître dans les projets d'art public proposés et les œuvres installées dans l'espace public. Effectivement, comme le souligne le rapport de la consultation sur le racisme et la discrimination systémique, « la représentation n'est pas seulement liée aux personnes mises en valeur, mais aux thématiques choisies, aux références culturelles et aux esthétiques priorisées¹⁶³ ». L'on peut d'ailleurs évoquer ici le concept du *droit à la ville* élaboré, en 1968, par le philosophe français Henri Lefebvre¹⁶⁴ au sens où il « exprime ce droit, et non un simple privilège, de tout "citoyen urbain" de prendre part à la ville telle qu'elle existe, mais aussi à sa production et à sa transformation¹⁶⁵ ». Le *droit à la ville* permet de considérer les villes comme des biens communs et il a pour but de donner la possibilité aux habitants de participer à la création de l'urbain¹⁶⁶. En ce sens, les œuvres des lauréat(e)s du BAP permettent aux artistes de prendre part à la ville et de la transformer. L'approche de Lefebvre critique ainsi « l'absence d'inclusion des habitants dans la production des espaces urbains¹⁶⁷ ». Le concept d'*équité urbaine* vient d'ailleurs lui aussi mettre de l'avant

¹⁶¹ Analays A. Hernandez. (2010). *Op. cit.* p. 12.

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ Office de consultation publique de Montréal. (2020). *Op. cit.* p. 4.

¹⁶⁴ Voir Henry Lefebvre. (1968). *Le Droit à la ville*. Paris : Anthropos.

¹⁶⁵ À Bâbord! Le droit à la ville. Dans *Présentation du dossier*. Récupéré de <https://www.ababord.org/Le-droit-a-la-ville>

¹⁶⁶ Henry Lefebvre. (1967). Le droit à la ville [PDF]. *L'Homme et la société*. (6). p. 35. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1967_num_6_1_1063

¹⁶⁷ Matthias Lecoq. (2019). Le droit à la ville : un concept émancipateur? *Métropolitiques*. Récupéré de <https://metropolitiques.eu/Le-droit-a-la-ville-un-concept-emancipateur.html>

l'importance d'éliminer les iniquités touchant les groupes minoritaires dans l'espace public :

L'équité urbaine est un objectif qu'une ville peut poursuivre en résorbant les inégalités et les exclusions, relatives à l'accès à ses différentes composantes. Elle repose sur des politiques publiques permettant à chacun d'habiter dignement le territoire, de participer à la vie publique, culturelle, politique (p. ex. droits des groupes minoritaires, accès aux espaces publics, participation citoyenne), d'accéder aux lieux d'emploi et de services, mais aussi d'apporter une juste contribution sur le plan économique et fiscal¹⁶⁸.

En effet, les politiques publiques devraient, selon ce principe, faire preuve d'inclusion de façon à ce qu'aucun groupe vulnérable ou minoritaire ne soit exclu et y remédier, entre autres, via la *discrimination positive* lorsque ce n'est pas le cas¹⁶⁹. Ainsi, une ville se voulant réellement juste doit inviter équitablement l'ensemble de ses résident(e)s à participer à la vie sociale, économique et culturelle.

2.2.2 Origines de la commande publique

Tout comme les concepts d'*espace public* et d'*espace privé*¹⁷⁰, ceux de *mécénat* et de *commande* ont évolué d'une époque à l'autre, et ce, alors même qu'ils étaient auparavant étroitement liés¹⁷¹. Effectivement, dans l'antiquité, le mécénat se pratiquait déjà sous la forme de commande avec l'apparition des premiers mécènes, tel que l'homme politique romain Caius Cilnius Mæcenas. Hernandez affirme d'ailleurs qu'il y avait aussi, à cette époque, des programmes d'urbanisme à Pergame et à Rhodes qui

¹⁶⁸ Collectivitesviabiles.org. Équité. Dans *Articles*. Récupéré de <http://collectivitesviabiles.org/articles/equite.aspx>

¹⁶⁹ *Idem*.

¹⁷⁰ Depuis quelques décennies, divers processus de privatisation sont à l'origine d'un brouillage des limites entre « espaces publics » et « espaces privés ». Par exemple, les centres commerciaux sont des espaces de statut privé, mais d'usages publics.

¹⁷¹ Analays A. Hernandez. (2010). *Op. cit.* p. 13.

permettent « à la production artistique issue de la commande d'atteindre la rue¹⁷² ». Pour leur part, les mécènes de la Renaissance passaient leurs commandes aux artistes sous la forme d'un contrat. Ce n'est en fait qu'à l'ère de l'industrialisation européenne que la commande s'est écartée du mécénat, c'est-à-dire lorsque le développement du marché de l'art bourgeois a finalement entraîné une scission entre les mécènes et les artistes¹⁷³. Comme l'écrit le mécène français François Debiesse, en Europe, à la fin du XVIII^e siècle, le soutien aux arts est devenu « une prérogative des gouvernements et organismes publics, tandis que le mécénat des particuliers dépérit¹⁷⁴ ». Par exemple, le pouvoir révolutionnaire français a été à l'origine de commandes pour des monuments publics¹⁷⁵. Ainsi, l'on constate qu'au fil du temps, la commande s'est progressivement orientée de l'individu à l'État. Or, il m'apparaît pertinent de préciser ici, comme l'explique Debiesse, qu'il est erroné de faire se confondre l'*État* et le *mécène* :

L'État n'est pas mécène, il est l'État tout simplement, et donc intervient, décide, réglemente, finance aussi, et massivement, mais sur des fonds qui ne sont pas les siens propres, mais ceux apportés par les contribuables et dont il est logique qu'ils soient investis au service de l'intérêt général¹⁷⁶.

En effet, contrairement au mécène, il incombe à l'État d'assurer que l'ensemble des contribuables bénéficie des dépenses qu'il décide de faire au nom de l'intérêt général. En ce sens, le BAP, à titre d'entité municipale, a une responsabilité sociale notamment en termes de représentation équitable des artistes du Québec lorsqu'il passe une commande publique, donc celle des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle. L'on peut d'ailleurs étendre ce commentaire à la nécessité d'assurer aussi

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁴ François Debiesse. (2007). *Le mécénat*. Paris : Presses universitaires de France. p. 20.

¹⁷⁵ Analays A. Hernandez. (2010). *Op. cit.* p. 14.

¹⁷⁶ François Debiesse. (2007). *Op. cit.* p. 29.

une représentation équitable au niveau des personnes sélectionnées pour siéger sur les jurys de l'organisme municipal.

Au XX^e siècle, l'apparition de l'*État-providence*, dans plusieurs pays, a cette fois mené à l'institutionnalisation de la commande¹⁷⁷. Comme je l'ai souligné, la Grande Dépression (1929-1939) a eu pour effet d'inciter certains gouvernements à intervenir dans le milieu culturel au moyen de mesures en faveur des artistes. L'historienne de l'art française Raymonde Moulin indique qu'aux États-Unis, le gouvernement a ainsi créé des programmes de commandes publiques afin de lutter contre le chômage artistique¹⁷⁸. Par exemple, le président Franklin Roosevelt a lancé le *Work Projects Administration*, un patronage des arts ayant permis à plusieurs artistes de tenir le coup pendant la crise économique¹⁷⁹. Selon Hernandez, en France, le Front populaire (1936 à 1938) a, quant à lui, rompu avec une politique non interventionniste pour tenter de mettre en place une première politique culturelle (qui ne sera pas officialisée) visant à aider les artistes au chômage¹⁸⁰. C'est ainsi qu'en vue de l'Exposition universelle de 1937, à Paris, le gouvernement est intervenu, sous la forme de commandes publiques, en octroyant des contrats aux artistes¹⁸¹. Bien que la commande publique ait commencé à être institutionnalisée dès les années 1930, le soutien économique qu'ont reçu les artistes étasuniens et français durant la Grande Dépression relevait de rares initiatives étroitement liées au contexte socioéconomique critique de l'époque. En ce qui a trait au Canada, durant la crise économique des années 1930, le gouvernement fédéral et certains gouvernements provinciaux ne sont intervenus dans le secteur culturel qu'au

¹⁷⁷ Analays A. Hernandez. (2010). *Op. cit.* p. 14.

¹⁷⁸ Raymonde Moulin. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion. p. 145.

¹⁷⁹ Analays A. Hernandez. (2010). *Op. cit.* p. 14.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸¹ *Idem.*

moyen de quelques rares mesures¹⁸². D'ailleurs, selon Déry, aucune information n'atteste qu'au Québec des mesures visant le soutien économique des artistes auraient été mises en place à cette époque¹⁸³.

2.2.3 Institutionnalisation de la commande publique

La Révolution tranquille (1959-1970) a eu un impact considérable sur le développement économique et politique du Québec et a ainsi entraîné des changements notables dans la sphère artistique québécoise¹⁸⁴. En effet, cela est principalement attribuable à l'adoption, dans les années 1960, du rôle d'État-providence par le gouvernement libéral de Lesage ainsi qu'aux commandes d'œuvres d'art qu'il a alors passées aux artistes¹⁸⁵. Après lui, sous le gouvernement provincial conservateur de Daniel Jonhson (Union Nationale), les commandes artistiques sont restées en vigueur, comme l'illustre le cas de l'Expo 67. Or, si la commande publique existe depuis les années 1960 au Québec, comme en attestent les commandes liées à la *Politique d'embellissement des édifices publics du ministère de Travaux publics et de l'Approvisionnement*, il faut toutefois attendre 1989, année de la création du BAP, pour qu'elle soit effective au sein de l'administration municipale montréalaise. Il est à préciser qu'à la fin des années 1970, les États-providence ont subi une période de crise qui a mené à la naissance des États partenaires¹⁸⁶, ce qui explique que l'autorité

¹⁸² *Ibid.*, p. 16.

¹⁸³ Louise Déry. (1991). *Op. cit.* p. 90.

¹⁸⁴ Analays A. Hernandez. (2010). *Op. cit.* p. 17.

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ L'État-providence cède le pas à État partenaire après avoir connu, entre autres, une faible croissance économique ainsi que des taux de chômage élevé. Contrairement à son prédécesseur, l'État partenaire ne tente plus d'être l'unique responsable de l'octroi direct des services à la population : il s'ouvre plutôt à la participation des acteur(trice)s de la société civile.

Analays A. Hernandez. (2010). *Op. cit.* p. 26-27.

municipale montréalaise se soit ouverte, à l'instar du MCC, à la possibilité de faire usage d'un financement privé mis au service de l'intérêt général.

En ce qui concerne plus précisément les commandes publiques montréalaises, le MCC et le BAP¹⁸⁷ détiennent le mandat de promouvoir l'art public et d'inciter les artistes professionnel(le)s à intervenir dans l'espace urbain¹⁸⁸. Bien que le MCC gère la *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*¹⁸⁹ sur l'ensemble des régions québécoises, Montréal fait exception à la règle puisque, durant les années 1990, « le gouvernement du Québec a transféré la gestion du processus d'intégration à la ville en lui allouant les budgets servant pour tous les espaces culturels¹⁹⁰ ». Il est également important de préciser que plus de 360 œuvres d'art public du territoire montréalais font partie de la collection du BAP (puisque la Ville en est propriétaire) sur plus de 1000 au total. En effet, les nombreuses œuvres permanentes d'art public « installées sur le domaine privé ou intégrées à des institutions à vocation publique (hôpitaux, écoles, universités, etc.)¹⁹¹ » du territoire montréalais ne font pas partie de la collection du BAP. C'est également le cas de la centaine d'œuvres publiques intégrées au métro de Montréal puisque cette collection est, quant à elle, sous la responsabilité de la Société de transport de Montréal. Les autres œuvres d'art public ne faisant pas partie de la collection

¹⁸⁷ Comme le plan d'action *L'art public à Montréal* (1989) est un moyen pour favoriser l'intégration d'œuvres aux lieux publics sans pour autant constituer une réelle politique : c'est la Ville de Montréal et non le BAP qui détient le pouvoir décisionnel final des budgets et des projets en art public.

¹⁸⁸ À Montréal, les principales formes de commandes d'art public sont : les commandes du BAP, la Politique du 1% et les commandes de murales (passées pour des festivals ou commanditées par des organismes).

¹⁸⁹ La commande d'œuvres en émanant s'applique aux projets relevant du secteur de l'éducation, de la santé, de la culture et des services communautaires.

¹⁹⁰ Marjolaine Ricard. (2014). *Op. cit.* p. 95.

¹⁹¹ Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et la diversité ethnoculturelle. (2010, janvier). *Op. cit.* p. 8.

municipale découlent de prêts à long terme de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, du financement privé et de divers événements temporaires¹⁹².

Qui plus est, depuis sa création en 1989, le BAP procède à l'acquisition d'œuvres, entre autres, par voie de concours destinés aux artistes professionnel(le)s (en fonction de la Loi S-32.01) en arts visuels et (depuis plus récemment) en métiers d'art. Les acquisitions par concours se font dans un souci d'acquérir des œuvres de haute qualité qui témoignent des pratiques artistiques contemporaines. Elles se font également par le biais de concours pour lesquels la nature et l'emplacement de la future œuvre sont initialement indiqué(e)s aux participant(e)s, via un *Règlement et programme*, afin d'assurer un lien entre l'œuvre et le lieu. Dans un souci de démocratie, lors de chaque concours, un jury constitué de sept membres¹⁹³ est créé. Lorsqu'il est question de commande publique, le BAP tient plus précisément des concours sur invitation et par avis public¹⁹⁴. Dans les deux cas, la formation d'un jury est entérinée par le BAP, après que la personne chargée du projet ait rédigé le *Règlement et programme* du concours. Lors d'un concours sur invitation, les trois spécialistes en arts visuels du jury (et parfois, selon l'époque, la personne du BAP qui est responsable du projet) proposent chacun(e) une dizaine d'artistes au jury. Ce dernier fait alors une première sélection de créateur(trice)s que l'organisme invite ensuite à participer au concours. Ainsi, seul(e)s les artistes recommandé(e)s par les membres du jury sont appelé(e)s à proposer un

¹⁹² Analays A. Hernandez. (2010). *Op. cit.* p. 17-18.

¹⁹³ Un(e) représentant(e) du Service de la Culture, un(e) architecte ou un(e) architecte paysagiste, un(e) représentant(e) de la population ou la personne commanditaire, un(e) représentant(e) de l'arrondissement où sera installée l'œuvre ainsi que trois membres du milieu des arts visuels. Un(e) juré(e) ne peut pas participer à plus d'un jury aux deux ans.

¹⁹⁴ Contrairement au MCC, dans ces deux cas de concours, le BAP n'utilise pas de fichier centralisé d'inscription d'artistes. Le *Fichier des artistes* du MCC regroupe tous les dossiers d'artistes professionnel(le)s dans le domaine des arts visuels et des métiers d'art s'y étant inscrit(e)s et ayant été retenus lors d'un appel de candidatures ou d'une période de mise à jour. Il est divisé selon les régions administratives du Québec. Les comités formés pour les projets du 1 % consultent le *Fichier* pour choisir le ou les artistes qui seront invité(e)s à soumettre une œuvre d'art.

projet artistique. La sélection finale se fait par ce même jury. Lors d'un concours par avis public, le BAP envoie publiquement, généralement sur sa page Facebook et dans la section « Actualité » de son site Internet, un appel de concours. À la suite de quoi, les juré(e)s choisissent de trois à quatre participant(e)s parmi les candidat(e)s ayant répondu à l'appel de concours et les invitent à proposer un concept. Ce même jury choisit finalement l'artiste lauréat(e).

Ce deuxième chapitre a permis de dresser un portrait général de l'art public et de la commande publique au Québec, et ce, de leur définition jusqu'à leur institutionnalisation en passant par leurs origines. Il y a été montré que la commande publique opérée par le BAP s'inscrit principalement dans la première interprétation de l'art public, c'est-à-dire celle réunissant les conditions d'utilisation de fonds publics (parfois privés), d'accessibilité au public et d'espace public pris dans son acception politique. J'ai également fait remonter le passage, dans l'ensemble du Québec, du terme général d'*art monumental* à celui d'*art public* au début des années 1960. Il est à rappeler que ces termes ont historiquement renvoyé presque qu'exclusivement à des œuvres sculpturales réalisées par des hommes blancs. D'ailleurs, la majorité des œuvres attribuables à des artistes issu(e)s de la diversité culturelle que le BAP possède provient en fait de transferts et de dons (plutôt que d'achat ou de concours). J'ai aussi souligné que, dans les années 1960, la Révolution tranquille a entraîné des changements notables dans la sphère artistique québécoise, dont la création du MACQ (1961). L'on doit par ailleurs à ce ministère mettant l'emphasis sur le protectionnisme identitaire et sur la diffusion de l'identité culturelle québécoise francophone la première politique visant à l'intégration des arts à l'architecture. Ce chapitre a également permis d'établir que la commande est considérée comme étant publique lorsqu'elle relève du pouvoir de l'État ou d'une administration municipale, qu'elle est soutenue par le budget étatique et des collectivités locales via les fonds des contribuables et qu'elle vise l'ensemble de la population dans une volonté démocratique de permettre au plus grand

nombre possible de personnes d'accéder aux œuvres. Or, il m'est apparu indispensable de souligner qu'il incombe à l'État ou à une administration municipale de faire en sorte que les contribuables bénéficient des dépenses faites au nom de l'intérêt général. J'ai aussi expliqué que, si la commande publique existe depuis les années 1960 au Québec, il a toutefois fallu attendre 1989, année de la création du BAP, pour qu'elle soit effective au sein de l'administration municipale montréalaise. Il apparaît donc qu'à titre d'entité de la Ville de Montréal, le BAP a une responsabilité sociale à l'égard des contribuables lorsqu'il passe une commande publique, et ce, notamment en termes de représentation équitable des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Dans le prochain chapitre, je ferai une présentation de la revue de littérature du deuxième (et dernier) champ convoqué dans ce mémoire : la discrimination systémique (discrimination raciale).

CHAPITRE III

DISCRIMINATION SYSTÉMIQUE DANS LE CHAMP QUÉBÉCOIS DES ARTS VISUELS

Ce troisième chapitre se déclinera en trois parties. D’abord, après avoir brièvement positionné le Québec par rapport au Canada en matière de droits et libertés, je définirai le concept de *discrimination systémique* et j’expliquerai à quoi il correspond dans le contexte québécois actuel. Ensuite, je présenterai, en trois temps, les mécanismes de la discrimination raciale au Québec, c’est-à-dire en exposant les fondements historiques et contemporains du racisme pour en venir à expliquer en quoi il y a, au Québec, la fabrication d’une altérité excluante prenant pour cible les personnes issues de l’autochtonie et de la diversité culturelle. Finalement, je m’intéresserai aux principaux obstacles systémiques touchant les artistes à l’étude dans le champ québécois des arts visuels.

3.1 Discrimination systémique

Avant de définir le concept de *discrimination systémique*, une introduction en matière de droits et libertés s’avère pertinente afin de positionner le Québec par rapport au Canada. Par l’entremise de la *Charte canadienne des droits et des libertés*, qui fait partie intégrante de la *Loi constitutionnelle de 1982*, la *Constitution du Canada*¹⁹⁵ garantit à tous les Canadien(ne)s des droits fondamentaux à l’égalité. La *Charte* s’applique plus précisément à l’action des pouvoirs publics, dont au parlement, aux commissions scolaires ainsi qu’aux territoires et aux provinces sous l’autorité du

¹⁹⁵ La *Constitution du Canada* est l’ensemble des règles de droit (droit objectif) qui organise les institutions et détermine les règles fondamentales régissant la société. Comme il s’agit de la loi suprême du Canada, toute autre disposition de droit au pays doit s’y conformer.

gouvernement fédéral. Elle ne concerne toutefois pas les rapports privés qu'entretiennent les citoyen(ne)s les un(e)s envers les autres. La loi s'applique également à chacun(e) et ne fait exception de personne, et ce, en vertu de l'article 15 (texte original), sans « discriminations fondées sur la race, l'origine nationale ou ethnique, la couleur, la religion, le sexe¹⁹⁶, l'âge ou les déficiences mentales ou physiques¹⁹⁷ ». Selon l'article 36 de la charte canadienne, les gouvernements fédéral et provincial s'engagent, entre autres, à promouvoir l'égalité des chances de population du pays pour assurer son bien-être ainsi qu'à encourager le développement économique dans le but d'éliminer l'inégalité des chances¹⁹⁸. En d'autres mots, comme le soutient le susmentionné modèle de Rawls, l'*égalité des chances* veut que seul le mérite soit habilité à permettre de distinguer les personnes dans leurs possibilités de disposer des occasions proposées par une société¹⁹⁹. Elle cherche à assurer que chacune d'entre elles bénéficie des mêmes opportunités indépendamment de leur origine ethnique, de leur sexe, etc. Ainsi, elle consiste à soutenir les personnes faisant l'objet de discrimination afin de leur garantir un traitement équitable. Par exemple, sur le marché du travail, les deux principales politiques en matière d'équité sont actuellement l'équité en matière d'emploi et l'équité salariale. Dans le cadre de mon mémoire, l'*égalité des chances* renvoie donc au fait d'assurer, lors des concours du BAP, une représentation équitable des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle idéalement aussi bien au niveau des lauréat(e)s des concours que des participant(e), des candidat(e)s et des

¹⁹⁶ La *Loi modifiant la Loi canadienne sur les droits de la personne et le Code criminel*, adoptée en novembre 2016 et sanctionnée en juin 2017, a permis l'inclusion des notions d'*identité de genre* et d'*expression de genre*, à titre de motifs de distinction illicite dans la *Loi canadienne sur les droits de la personne* et le *Code criminel*.

¹⁹⁷ *Charte canadienne des droits et libertés*. Partie I de la Loi constitutionnelle de 1982, annexe B de la Loi de 1982 sur le Canada. RU. (1982). c. 11. Récupéré de <https://laws-lois.justice.gc.ca/fra/const/page-15.html>

¹⁹⁸ *Idem*.

¹⁹⁹ Voir John Rawls. (2004). *La justice comme équité : une reformulation de théorie de la justice*, Montréal : Boréal.

finalistes. Or, comme l'affirmait en entrevue un juré ayant une expertise en arts visuels touchant à l'autochtonie et à la diversité culturelle, pour y arriver il faut nécessairement passer par l'*équité* aussi bien dans l'ensemble du champ québécois des arts visuels qu'au BAP :

Le grand débat, c'est le débat entre *égalité* et *équité*. Les institutions se réfugient généralement toujours derrière le principe d'égalité en disant que pour elles tous les artistes (autochtones, femmes, etc.) sont traités de la même façon. Ce sont les mêmes règles pour tous. Donc, on respecte un principe d'égalité, mais il faut laisser l'égalité pour s'orienter vers l'équité. Avec l'équité, tout le monde n'a pas les mêmes moyens et tout le monde ne se plie pas aux règles institutionnelles de la même façon. Dans le cas des artistes autochtones, pas tous, mais plusieurs, il faut accepter de changer les règles pour pouvoir les rejoindre, pour qu'ils participent aux concours, etc. Donc, le grand défi de notre société aujourd'hui est de passer des pratiques d'égalité aux pratiques d'équité²⁰⁰.

En ce qui a trait plus précisément au gouvernement provincial, en 1975, le Québec était la seule province du Canada à s'être dotée d'une *Charte des droits et libertés* (entrée en vigueur en 1976). Or, il ne s'agit pas d'une simple loi antidiscriminatoire. En effet, cette charte consiste en une véritable loi fondamentale inspirée de documents internationaux²⁰¹, dont de la *Déclaration universelle des droits de l'Homme* (1949). Malgré que le Québec ait refusé de signer la *Constitution*²⁰² et bien qu'il dispose de la

²⁰⁰ Anonyme. Entrevue avec un juré du BAP, réalisée le 10 septembre 2020.

²⁰¹ Lucie Lemonde. ([2007] 2014). Charte des droits et libertés de la personne du Québec. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/charte-des-droits-et-libertes-de-la-personne-du-quebec>

²⁰² En octobre 1980, le gouvernement fédéral canadien demandait au Parlement du Royaume-Uni de rapatrier la *Constitution du Canada*. Le gouvernement fédéral du premier ministre Pierre Elliott Trudeau (Parti Libéral du Canada) et ceux de neuf des dix provinces canadiennes avaient alors adhéré à la *Constitution* : le Québec refusa toutefois de la signer. En effet, à la suite de la nuit des Longs Couteaux, le premier ministre du Québec René Lévesque (Parti Québécois) jusqu'à lors indécis, refusa formellement d'adhérer à la Constitution. La nuit des Longs Couteaux est un terme utilisé en référence à la nuit du 4 novembre 1981 où Trudeau a fait accepter son projet de loi constitutionnelle par neuf des dix premiers ministres provinciaux à l'insu du premier ministre du Québec.

Charte des droits et libertés de la personne, il est juridiquement lié, qu'il le veuille ou non, à la *Loi constitutionnelle de 1982* et, par le fait même, à la *Charte canadienne des droits et libertés*²⁰³. En effet, seule la *Constitution du Canada*, qui inclut la charte canadienne, a préséance sur la charte québécoise, qui agit davantage, quant à elle, à titre de loi dite « quasi constitutionnelle ». La charte québécoise concerne le gouvernement du Québec (institutions et administrations gouvernementales, municipales et scolaires), chacun(e) des citoyen(ne)s de la province, les organismes, les entreprises privées ainsi que les services publics et privés. En ce sens, elle s'applique au BAP de Montréal puisque seules les institutions de compétence fédérale ne sont pas soumises à son application. En vertu de l'article 10, la loi s'applique également à chacun(e), et ce, en ne faisant exception de personne lorsqu'il est question de discrimination :

Toute personne a droit à la reconnaissance et à l'exercice, en pleine égalité, des droits et libertés de la personne, sans distinction, exclusion ou préférence fondée sur la race, la couleur, le sexe, l'identité ou l'expression de genre, la grossesse, l'orientation sexuelle, l'état civil, l'âge sauf dans la mesure prévue par la loi, la religion, les convictions politiques, la langue, l'origine ethnique ou nationale, la condition sociale, le handicap ou l'utilisation d'un moyen pour pallier ce handicap²⁰⁴.

Il est intéressant d'ajouter que, depuis janvier 2006, la Ville de Montréal dispose aussi d'une charte, la *Charte montréalaise des droits et responsabilités*. Celle-ci n'a cependant pas la valeur juridique des chartes canadienne et québécoise. En effet, il n'est pas possible de l'utiliser devant une instance judiciaire ou de s'en servir pour des

²⁰³ Ensemble pour le respect de la diversité. Le Rapatriement de la Constitution et le refus du Québec. Dans *S'informer sur la discrimination*. Récupéré de <http://www.ensemble-rd.com/discrimination/charte-canadienne-droits-libertes/rapatriement-de-la-constitution-et-refus-du-quebec>

²⁰⁴ *Charte des droits et libertés de la personne*. RLRQ, c. C- 12 Récupéré de <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/showdoc/cs/C-12>

recours judiciaires et juridictionnels²⁰⁵. Sur le plan juridique, la charte montréalaise est en fait « un règlement municipal qui lie tous les élus ainsi que tous les gestionnaires et employés de la Ville Centre et des arrondissements, des sociétés paramunicipales, des sociétés contrôlées par la Ville et des entreprises mandataires de la Ville²⁰⁶ ». Ainsi, puisque le BAP est une entité de la Division des quartiers culturels du Service de la culture de Montréal, il est assujéti à la charte du Québec et à celle de Montréal. En vertu de l'article 2 de la *Charte montréalaise*, comme pour les chartes canadienne et québécoise, chaque personne est protégée contre tous les motifs discriminatoires²⁰⁷.

Les chartes ont permis de mettre de l'avant les motifs de discrimination reconnus à la fois au Canada, au Québec et à Montréal. Or, dans le contexte québécois, comme en atteste la politique gouvernementale du ministère de l'Immigration, de la Francisation et de l'Intégration *La diversité : une valeur ajoutée*, lancée en 2008, la *discrimination* est plus précisément « une distinction, exclusion ou préférence fondée sur les motifs interdits par la *Charte des droits et libertés de la personne* qui a pour effet de détruire ou compromettre l'exercice de ces droits et libertés²⁰⁸ ». Selon cette même source, elle « peut se manifester tant par l'exclusion que par le harcèlement ou un traitement défavorable²⁰⁹ ». En ce sens, le fait que les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle soient sous-représenté(e)s parmi les lauréat(e)s des concours du

²⁰⁵ Ombudsman de Montréal. (2011). Charte montréalaise des droits et des responsabilités. Dans *Nos services*. Récupéré de <https://ombudsmontreal.com/services/charte-montrealaise-des-droits-et-responsabilites>

²⁰⁶ *Idem*.

²⁰⁷ Voir *Charte montréalaise des droits et des responsabilités*. (2017). 4^e édition. Montréal : Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

²⁰⁸ Gouvernement du Québec. Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles. (2008). *La diversité : une valeur ajoutée : Politique gouvernementale pour favoriser la participation de tous à l'essor du Québec* [PDF]. Québec : Direction des affaires publiques et des communications du ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles. p. 61. Récupéré de <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/1567885>

²⁰⁹ *Idem*.

BAP peut être conçu comme de l'« exclusion » et comme un « traitement défavorable ». Plus précisément, au Québec, la *discrimination* peut être qualifiée de *systémique*. Ce dernier terme réfère à « un système de reproduction des inégalités à l'échelle étatique et sociétale²¹⁰ ». La susmentionnée politique gouvernementale définit ainsi la *discrimination systémique* :

On parle de discrimination systémique lorsque diverses pratiques, décisions ou comportements se combinent à d'autres pratiques au sein d'un organisme ou à celles d'autres institutions sociales pour produire de la discrimination. Les pratiques de discrimination sont alors des maillons de chaînes parfois longues et complexes, où les pratiques discriminatoires se renforcent mutuellement. La responsabilité n'est pas imputable à un élément particulier. La discrimination directe, la discrimination indirecte et la discrimination systémique peuvent également se combiner et renforcer l'exclusion²¹¹.

La *discrimination systémique* n'implique pas nécessairement une intention ou même la conscience de discriminer une personne ou un groupe social. En effet, ce n'est pas parce que des mécaniques administratives et organisationnelles entraînent des situations inégalitaires et oppressantes que les salarié(e)s qui appliquent les normes et les politiques problématiques de leur organisme veulent discriminer quelqu'un(e) ou savent être en train de le faire. Je pense ici, entre autres, aux employé(e)s du BAP qui se conforment simplement aux pratiques de l'organisme municipal et, plus largement, aux décisions, règlements et politiques du Service de la culture de la Ville de Montréal.

Bien qu'au Québec la *discrimination* touche tous les motifs discriminatoires invoqués dans la *Charte des droits et libertés de la personne*, comme je ne peux tous les traiter dans le cadre de mon mémoire, j'ai choisi de me concentrer sur la *discrimination raciale* parce qu'en plus d'être éminemment d'actualité, d'affecter plusieurs

²¹⁰ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 8.

²¹¹ Gouvernement du Québec. Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles. (2008). *Op. cit.*

institutions québécoises et de pouvoir être enrayée au BAP, elle me permet de me sensibiliser et de m'instruire par rapport à un type de discrimination duquel j'ai été épargnée. La *discrimination raciale* renvoie plus précisément « à la discrimination basée sur l'origine ethnoculturelle et la présumée race d'une personne ou d'un groupe social²¹² ». Or, comme l'indique Nadia Hajji, puisqu'elle « est contenue insidieusement dans les textes de loi, les structures et l'organisation d'une société²¹³ », il est légitime de parler de *racisme systémique*. Pour ce qui est de ce dernier, l'OCPM, le définit de la sorte :

Le racisme systémique se manifeste lorsqu'une institution ou un ensemble d'institutions agissant conjointement crée ou maintient une iniquité raciale. Cette attitude n'est pas toujours intentionnelle et ne signifie pas nécessairement que le personnel de l'organisme concerné est raciste²¹⁴.

J'en profite ici pour souligner toute l'importance de concevoir la discrimination raciale et le racisme systémique dans une perspective intersectionnelle. En effet, prenant racine dans le militantisme féministe noir, hispanique et lesbien américain des années 1970²¹⁵, l'*approche intersectionnelle* permet, en prenant en compte le contexte historique, social et politique, de reconnaître l'expérience particulière de discrimination engendrée

²¹² Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 8.

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ Office de consultation publique de Montréal. *Donnez votre opinion en ligne. Racisme et discrimination systémique*. Récupéré de <https://ocpm.qc.ca/fr/r%26ds/opinions>

²¹⁵ Christine Corbeil et Isabelle Marchand. (2007). *L'intervention féministe intersectionnelle: un nouveau cadre d'analyse et d'intervention pour répondre aux besoins pluriels des femmes marginalisées et violentées* [PDF]. Montréal : Université du Québec à Montréal. p. 1. Récupéré de : <http://www.cwhn.ca/fr/node/43844>

Selon cette même source, l'efficacité théorique et mobilisatrice de la pensée féministe, perçue comme blanche et occidentale, a été mise en cause en faveur d'un mouvement féministe plus inclusif et prônant une analyse de l'oppression des femmes prenant en compte les effets conjugués des différents systèmes d'oppression. Le concept d'*intersectionnalité* a été diffusé pour la première fois, en 1991, par la juriste étatsunienne d'origine africaine Kimberlé Williams Crenshaw.

par la coexistence de divers systèmes d’oppression (sexisme, genrisme, classisme, etc.) menant à plusieurs formes d’exclusion. Il m’apparaît ainsi primordial de ne pas omettre le fait qu’en plus de subir une discrimination basée sur la « race » ou l’origine ethnique, une femme issue de l’autochtonie ou de la diversité culturelle subit également une discrimination basée sur son sexe. Comme l’indique le rapport de la consultation sur le racisme et la discrimination systémique, le fait que les fonctionnaires de la Ville de Montréal prétendent « offrir le même traitement à tous sans égards aux particularismes de certains segments de la population²¹⁶ » est malheureusement « susceptible de perpétuer les inégalités présentes dans le système²¹⁷ ». Il est donc important de clarifier que les femmes des groupes à l’étude ne doivent pas simplement recevoir le même traitement que les personnes n’étant ni issues de l’autochtonie ni de la diversité culturelle : elles doivent être traitées de manière à bénéficier des mêmes chances de réussite (égalité des chances) que les hommes n’étant pas issus de ces groupes.

3.2 Mécanismes de la discrimination raciale au Québec

3.2.1 Fondements historiques du racisme

Bien qu’il ne se manifeste pas toujours de façon directe, au Québec, l’on retrouve le racisme dans divers milieux, tels que ceux de l’éducation, de la santé, de l’emploi et des arts. Ainsi, il m’apparaît primordial de s’intéresser initialement aux grands mécanismes de la *discrimination raciale* au Québec, et tout particulièrement à Montréal, afin d’être bien outillé pour ultérieurement évaluer comment elle sévit plus précisément au BAP de Montréal (Chapitre V). Selon Jérôme Pruneau, les citoyen(ne)s « racisé(e)s » de la province québécoise souffrent d’un racisme systémique que l’on

²¹⁶ Office de consultation publique de Montréal. (2020). *Op. cit.* p. 7.

²¹⁷ *Idem.*

doit au passé colonial historique du Québec²¹⁸. Ce passé trouble engendre, de nos jours, « des situations professionnelles, culturelles, sociales et politiques discriminantes évidentes et une sous-représentation flagrante de ces populations dans notre paysage artistique et culturel²¹⁹ ». Selon le rapport du DAM, le colonialisme a en fait entraîné un système racial reposant sur l'idéologie de la domination blanche²²⁰. Cette dernière s'est perpétuée, depuis l'expansion européenne coloniale du début du XVI^e siècle, pour maintenir, à notre époque, un rapport de pouvoir défavorisant les « personnes racisées »²²¹. Par nécessité de légitimer leur exploitation territoriale et économique, les colonisateurs des peuples d'Afrique, d'Amérique et d'Asie, c'est-à-dire les empires européens, ont fait passer cette légitimation par « l'esclavage et le travail forcé, l'asservissement des peuples colonisés et la dépossession de leurs ressources, la déstructuration plus ou moins avancée de leurs sociétés, voire leur destruction, allant parfois jusqu'au génocide physique [...] ou culturel²²² ». Par exemple, bien que nos livres d'histoire ne s'attardent pas sur le sujet, en Nouvelle-France et dans la *Province of Quebec*, il y a eu, selon l'historien québécois Marcel Trudel, plus de 4000 esclaves

²¹⁸ Jérôme Pruneau dans Nadia Hajji. (2018). « Mot du directeur ». *Op. cit.* p. 5.

²¹⁹ *Idem.*

²²⁰ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 19.

²²¹ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 19.

Dans le rapport de DAM, le terme *personnes racisées* renvoie aux personnes s'identifiant à au moins une minorité visible et à un ou des peuples autochtones et qui sont susceptibles de vivre de la discrimination par rapport à leur couleur de peau, leur accent, leur patronyme et leur religion. Pour ma part, je n'utilise pas ce terme puisqu'il n'inclut pas les personnes blanches issues de *communautés culturelles*.

²²² *Ibid.*, p. 19-20.

Le terme *génocide culturel* renvoie ici au crime perpétré par le Canada envers les peuples autochtones, comme l'a ainsi qualifié la CVR. En 2007, débutait la mise en œuvre de la *Convention de règlement relative aux pensionnats indiens*, le plus important règlement de recours collectif de l'histoire du Canada. Elle prévoyait, entre autres, aider à la réconciliation entre les anciens élèves des pensionnats autochtones (plus largement aussi leur famille et leur communauté) et l'ensemble des Canadien(ne)s. En juin 2015, la CVR a rendu public le sommaire exécutif de son rapport final, lequel comprenait 94 appels à l'action et recommandations visant à favoriser la réconciliation entre les Canadien(e)s et les peuples autochtones.

autochtones et noir(e)s (dont le premier est arrivé en 1629) jusqu'à l'abolition de l'esclavage, au Haut-Canada, à la fin du XVIII^e siècle²²³. Selon Trudel, ce serait plus précisément à partir de 1671 que des esclaves autochtones (*panis*) ont commencé à être acquis(es)²²⁴. Si dans les premiers temps de la colonie l'esclavage n'était pas encadré légalement, les choses ont changé avec l'adoption, en 1709, par l'intendant de la Nouvelle-France Jacques Raudot, de l'*Ordonnance rendue au sujet des nègres et des sauvages nommés panis* afin de légaliser l'achat et la possession d'esclaves dans la colonie française²²⁵.

Le concept de « races » n'existait pas avant que les Européens commencent à coloniser les autres continents. À partir du XVII^e siècle, « l'invention de catégories de “races” et leur construction sociale ont également participé au dessein colonial²²⁶ ». Ainsi, selon Hajji, les colonisateurs européens ont fait en sorte que les peuples colonisés soient considérés comme inférieurs à ceux des personnes dites de « race blanche »²²⁷. C'est dans cette logique que la définition du *racisme* renvoie, selon le sociologue étasunien James Frideres, à une idéologie préconisant que les êtres humains puissent être divisés en groupes raciaux possédant des caractéristiques héritées et immuables²²⁸. Bien que, comme l'affirment les autrices de *Décolonisons les Arts!* (2018), la « race » n'existe pas, de nos jours, « des groupes et individus font l'objet d'une “racisation”, d'une construction sociale apparentée à une définition historique et évolutive de la

²²³ Centre d'histoire de Montréal. (2016). Des esclaves à Montréal? Dans *Mémoires des montréalais*. Récupéré de <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/des-esclaves-montreal>

²²⁴ *Idem*.

²²⁵ Natasha L. Henry. ([2016] 2020). Esclavage des Noirs au Canada. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/black-enslavement>

²²⁶ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 19.

²²⁷ *Idem*.

²²⁸ James Frideres. ([2006] 2016). Racisme. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/racisme>

“race”²²⁹ ». Cette situation s’explique, comme l’affirme la politologue et militante féministe décoloniale française d’origine réunionnaise Françoise Vergès, par le fait qu’après la Seconde Guerre mondiale, il y a eu une condamnation occidentale du racisme biologique menant à un racisme sans « race », c’est-à-dire où c’est alors la culture de l’« Autre » qui a commencé à servir de base au racisme²³⁰. Dans le même ordre d’idée, Frideres affirme que, plutôt que de faire reposer comme auparavant le racisme sur une supériorité biologique innée, l’on est passé à un « racisme culturel » voulant qu’il y ait une incompatibilité entre les traditions culturelles²³¹. En effet, comme le précise Hajji, les catégories raciales se sont transformées pour en venir à prendre la forme de catégories ethniques, culturelles et religieuses²³², qui ont ainsi mené à la formation de groupes socialement distincts. C’est au moyen de cette actualisation des catégories raciales que l’idée et l’impression de ne plus voir la « race », comme le veut la croyance en une ère actuellement post-raciale, sont apparues dans les sociétés occidentales : ce sont désormais les civilisations qui sont hiérarchisées entre elles²³³. Ainsi, comme le soutient Hajji, dans le cadre d’une culture majoritaire blanche, comme c’est le cas au Québec, les cultures non blanches sont conçues comme étant assimilables²³⁴. Cette idée d’un *universel blanc* renvoie à la notion d’*ethnocentrisme*. Comme l’a écrit, en 1906, le sociologue étasunien William Graham Sumner, l’*ethnocentrisme* est « the technical name for this view of things in which one’s own group is the center of everything, and all others are scales and rated with

²²⁹ Leïla Cukierman, Getry Dambury et Françoise Vergès (dir.). (2018). *Décolonisons les Arts !*, Paris : L’Arche. p. 7.

²³⁰ Vergès, Françoise. (2018). Interviewé par Yousra Dahry. Entrevue avec Françoise Vergès. Dans Alohanews (prod.), *Féminisme et colonisation, quel lien?* Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=xSVkedAdv5Q>

²³¹ James Frideres. ([2006] 2016). *Op. cit.*

²³² Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 19.

²³³ *Ibid.*, p. 19-20.

²³⁴ *Idem.*

reference to it²³⁵ ». Si l'initiateur de ce terme l'utilisait, au début du XX^e siècle, pour identifier les principaux moyens utilisés par les impérialistes pour justifier leur domination sur d'autres groupes, pour certains chercheur(se)s à sa suite, dont les anthropologues étasunien(ne)s Michael Omi et Audrey Smedley²³⁶, l'*ethnocentrisme* renvoie dorénavant plus précisément à la croyance d'une personne en la supériorité de sa culture ou de son origine ethnique : « practice of consciously or unconsciously privileging one's own ethnic group over others that involves judging other groups by the values of one's own group²³⁷ ». Pour ma part, je considère qu'au Québec, les communautés culturelles « blanches » ne sont pas épargnées d'une vision ethnocentrique puisque, comme je l'ai mentionné et y reviendrai, le protectionnisme identitaire pousse les Québécois(e)s d'origine canadienne-française à survaloriser et à diffuser les valeurs québécoises (société francophone, égalité entre les femmes et les hommes, laïcité de l'État, société démocratique, etc.) et la langue française.

Or, les fondements historiques du racisme font en sorte qu'au Québec, il y a effectivement un *privège blanc* historiquement acquis par les personnes blanches. Cette notion introduite par la militante étasunienne antiraciste Peggy McIntosh²³⁸ accorde en fait des privilèges dits « invisibles » aux personnes bénéficiant de la blanchité uniquement parce qu'elles sont blanches, et ce, malgré, comme je l'ai montré, que le droit à l'égalité de chaque personne fasse partie des chartes canadienne et

²³⁵ William Graham Sumner. (1906). *Folkways, a study of the sociological importance of usages, manners, customs, mores, and morals*. Boston : The Athenaeum Press. p. 13. Récupéré de <https://www.gutenberg.org/files/24253/24253-h/24253-h.htm>

²³⁶ Voir Michael Omi et Howard Winant. (1986). *Racial Formation in the United States*. New York: Routledge et Audrey Smedley. (1999). *Race in North America : Origin and evolution of a worldview*. Boulder : Westview Press.

²³⁷ Charles C. Smith. (2012). *Pluralism in the Arts in Canada : A Change is Gonna Come*. Ottawa : Our School / Our selves. p. 141.

²³⁸ Voir Peggy McIntosh. (1989). White Privilege : Unpacking the invisible Knapsack. *Peace & Freedom Magazine*. p 10-12. Récupéré de https://psychology.umbc.edu/files/2016/10/White-Privilege_McIntosh-1989.pdf

québécoise. Ces avantages sont généralement socialement invisibles pour les personnes blanches et peuvent s'avérer difficiles à repérer individuellement. Par exemple, en tant que descendante de colons canadiens-français, mon groupe est majoritairement et positivement représenté dans l'Histoire dite « officielle » parce que, comme l'affirme l'historien français spécialiste des enjeux de diversité Pascal Blanchard, elle est « ethnocentrée et incapable de tenir compte du récit de l'“Autre”²³⁹ ». Il est d'ailleurs à souligner que les femmes non blanches sont les personnes les moins représentées dans l'Histoire et, plus généralement, celles qui jouissent du moins de privilèges. La construction sociale inéquitable qu'est la *blanchité* touche, plus précisément, les descendant(e)s des colons européens ainsi que, selon Hajji, les personnes d'origine européenne (Espagnol[e]s, Allemandes, Italiennes, etc.)²⁴⁰. Cette situation s'explique par le fait qu'au courant du XX^e siècle, les populations d'Europe ont accédé au même statut que les Français et les Britanniques et, par le fait même, au privilège blanc²⁴¹. Or, les membres de ces communautés « blanches », autres que française et britannique (que j'exclus en raison du passé colonial du Québec), vivant dans la province québécoise sont tout de même susceptibles de subir un ensemble de discriminations à leur encontre, ne serait-ce que pour la singularité d'un accent ou d'un patronyme, ce qui m'importe de prendre en compte dans mon mémoire. Par exemple, une artiste originaire d'Europe de l'Ouest, c'est-à-dire issue d'une communauté culturelle, me racontait, en entrevue à l'été 2020, avoir vécu quelques situations embarrassantes, depuis son arrivée au Québec (où elle a appris le français), par rapport à son patronyme :

Je ne sais pas si c'est juste ma perception, mais, mon nom, est quand même un nom qu'on ne voit pas souvent au Québec, alors j'ai senti une petite

²³⁹ Pascal Blanchard. (2019). Stéréotypes et héritages coloniaux : enjeux historiques, muséographiques et politiques. *Hermès, La Revue*. 83(1). Paris : Laboratoire Communication et politique. p. 95.

²⁴⁰ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 20.

²⁴¹ *Idem.*

appréhension. [...] On ne sait même pas si c'est un nom masculin ou féminin. On sait qu'il n'est pas Québécois. On ne sait pas si je parle français ou anglais. Donc, je pense qu'il y a une petite barrière qui peut se créer qui pourrait être évité si j'avais un nom en français²⁴².

Ainsi, je le répète, pour inclure ces personnes blanches vivant de la discrimination fondée sur leur origine ethnique, lorsque je fais mention de la *diversité culturelle*, je prends en compte aussi bien les *minorités visibles* que les *communautés culturelles* (*minorités ethnoculturelles*). Or, ce choix définitionnel ne doit en aucun cas occulter l'impact inéquitable de la blanchité et, par le fait même, le fait significatif que les personnes non blanches sont les plus sous-représentées parmi l'ensemble des lauréates de mon corpus.

3.2.2 Fondements contemporains du racisme

Il existe, comme j'en ai fait mention, un idéal social voulant que nous vivions à une ère post-raciale, c'est-à-dire où les rapports raciaux n'existeraient plus puisque, peu à peu, l'idée de « race » aurait été supplantée par l'idée de culture. Or, comme l'écrit Blanchard, « les mots changent mais les représentations et pratiques “racialistes” — bien qu'elles demeurent prohibées — demeurent vivaces²⁴³ ». Pour expliquer ce phénomène, plusieurs chercheur(se)s parlent aujourd'hui de *néoracisme* ou *racisme culturel*²⁴⁴. Selon Hajji, cette croyance populaire en l'existence d'une société post-raciale renvoie à la notion de *daltonisme racial*, qui met l'accent sur « l'insignifiance de la couleur de peau et d'autres facteurs de racisation devant les traits de personnalité des individus pour que les catégories raciales ne représentent plus des limites

²⁴² Anonyme. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 1^{er} juillet 2020.

²⁴³ Pascal Blanchard. (2019). *Op. cit.*

²⁴⁴ Gouvernement du Québec. Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles. (2008). *Op. cit.* p. 14.

d'opportunités²⁴⁵ ». En d'autres mots, il s'agit de la croyance voulant que l'appartenance à un groupe racial ne doive pas être prise en considération et d'un refus de reconnaître la couleur, la culture et l'ethnicité des personnes. Si cette idéologie a initialement été prônée par des mouvements anti-racistes, elle n'est cependant pas parvenue à mettre un terme aux discriminations raciales. Au Québec, l'idée illusoire de faire partie d'une société qui ne serait pas marquée par la construction sociale de la « race » ne permet évidemment pas de remettre en cause le système de privilèges. En effet, cette supposée inexistence des « races » ne fait que perpétuer les inégalités en ne reconnaissant pas que les personnes sont traitées différemment en fonction de la catégorie racialisée ou ethnique à laquelle elles sont assignées par la société²⁴⁶. C'est d'ailleurs ce que révèle le rapport de l'OCPM sur le racisme et la discrimination systémique en indiquant que l'insistance des fonctionnaires montréalais(e)s à affirmer offrir un traitement identique à toute personne indépendamment de son origine vient « évacuer les dimensions ethniques et/ou raciales des décisions et interventions de la Ville²⁴⁷ », ce qui a pour effet de nuire aux personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle.

Même si, dans une grande ville comme Montréal (où, en 2016, 59 % des citoyen[ne]s étaient issu[e]s directement ou indirectement de l'immigration²⁴⁸, 34 % de la

²⁴⁵ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 21.

²⁴⁶ Centre national de collaboration de la santé autochtone. (2013). *Comprendre le racisme* [PDF]. p. 6. Récupéré de http://www.nccah-ccnsa.ca/Publications/Lists/Publications/Attachments/103/understadning_racism_FR_web.pdf

²⁴⁷ Office de consultation publique de Montréal. (2020). *Op. cit.* p. 7.

²⁴⁸ Ville de Montréal. (2018, mai). *Profil sociodémographique. Recensement 2016. Agglomération de Montréal* [PDF]. Montréal : Montréal en statistiques. p. 5. Récupéré de http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/MTL_STATS_FR/MEDIA/DOCUMENTS/PROFIL_SOCIOD%C9MO_VILLE%20DE%20MONTR%C9AL%202016.PDF

Il n'y a pas de recensement plus récent.

population s'identifiait à une minorité visible²⁴⁹ et près de 1 % des personnes se déclaraient Autochtones²⁵⁰), l'on peut s'attendre à retrouver moins d'attitudes discriminatoires conscientes par rapport à la race ou l'origine ethnique que dans certaines régions du Québec, il y subsiste des *biais inconscients* permettant au racisme systémique de sévir²⁵¹. Comme l'explique Hajji, les comportements inconscients découlent de la manière dont, depuis l'enfance, les personnes socialisent et dépendent des représentations sociales diffusées autour d'elles²⁵². La notion d'*habitus*²⁵³, associée au processus de reproduction sociale, du sociologue français Pierre Bourdieu me semble bien illustrer le fait que divers facteurs, tels que l'éducation, les préjugés, les stéréotypes et les représentations dans les médias, en viennent à avoir un impact implicite sur les comportements des personnes. Dans le même ordre d'idée, selon la psychologue québécoise Régine Debrosse, le concept de *biais implicite* renvoie au fait que la pensée humaine fonctionne en partie sur les associations (n'étant pas nécessairement conscientes, volontaires, ou explicites) qu'un concept ou une personne évoque²⁵⁴ : le nom « Arabe » pourrait évoquer, par association, des pensées comme « Al-Qaïda », « terroriste », « danger ». En ce sens, l'on comprend que les *biais inconscients* (comportements) et les *biais implicites* (pensées) peuvent avoir un impact majeur au niveau des relations sociales, dont celles raciales. Les biais inconscients et implicites contribuent ainsi au maintien d'un système racial, dans lequel l'on peut être

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 5.

²⁵¹ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 21.

²⁵² *Idem.*

²⁵³ Voir Pierre Bourdieu et Jean Claude-Passeron. (1964). *Les héritiers*. France : Les éditions de Minuit.

L'*habitus* correspond à l'ensemble des dispositions (manière de faire, de voir et d'agir) intériorisées, de l'enfance (socialisation primaire) à l'âge adulte (socialisation secondaire), par une personne et qu'elle reproduit en les adaptant aux situations dans lesquelles elle se trouve.

²⁵⁴ Régine Debrosse. (2016). Peut-on être raciste sans le savoir? Implication des travaux sur les biais implicites. *Droits et Liberté*. 35(2). p. 10

raciste sans en avoir conscience, et réitèrent des rapports de pouvoir. Cela explique, entre autres, que ce soit la majorité francophone blanche de la population québécoise qui bénéficie des privilèges et non pas les personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Or, d'après Hajji, ce serait la peur de perdre nos privilèges qui nous pousserait, mon groupe majoritaire et moi, à ne pas les partager²⁵⁵.

3.2.3 Fabrication d'une « identité d'exclusion » au Québec

Selon Hajji, la société québécoise engendre la fabrication d'une « identité d'exclusion » via deux principaux mécanismes : « une représentation figée de l'imaginaire québécois²⁵⁶ » et « une vision ethnocentrée dans la façon de concevoir la culture²⁵⁷ ». Comme je l'ai montré, le Québec a été marqué par la construction de catégories de « races » et de rapports raciaux découlant des entreprises coloniales française et britannique, dont en témoignent l'esclavage et le génocide culturel des Autochtones, ainsi que par le renouvellement contemporain des catégories raciales, telle que l'illustre l'islamophobie. Par la suite, la province s'est également bâtie sur une série de migrations de populations en provenance d'Europe. Selon les écrits d'Hajji, les immigrant(e)s européen(ne)s ont été exposé(e)s, avant d'immigrer, à un imaginaire social raciste à l'endroit des populations ne bénéficiant pas de la blancheur²⁵⁸. Cette exposition s'est, entre autres, faite via un flot d'images souvent péjoratives des Autochtones, dont celles des « mauvais sauvages », et d'expositions anthropologiques coloniales où des spectacles zoologiques mettaient en scène des populations dites

²⁵⁵ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 21.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ *Idem.*

« exotiques »²⁵⁹. Ainsi, comme l'explique Hajji, cet imaginaire a contribué « à la fabrication d'un regard faussé, construit et déshumanisant sur l'«Autre»²⁶⁰ ». Pour faire un parallèle plus actuel, comme le soutient la sociologue québécoise Maryse Potvin dans plusieurs de ses écrits, les médias mettent souvent l'emphasis sur les aspects négatifs (fondés ou non) de certains groupes²⁶¹. La fabrication d'un regard faussé sur l'« Autre » affecte donc encore et toujours les personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Par exemple, lors de la Covid-19, les médias québécois ont diffusé une image péjorative de la Chine, lieu initial de la pandémie, qui a nui aux personnes d'origine chinoise (et même plus largement asiatique) vivant au Québec. En effet, les personnes asiatiques ont connu, entre autres, une accentuation du racisme direct à leur endroit.

Pour remettre les choses en perspective par rapport à la « représentation figée de l'imaginaire québécois », il faut tenir compte de l'histoire particulière de la société québécoise dans l'ensemble du Canada, c'est-à-dire prendre en compte les séquelles laissées par la domination britannique à l'égard des Canadiens français. Tel que j'en ai brièvement fait mention, à titre de minorité canadienne-française, la majorité québécoise francophone blanche tente en fait de protéger l'identité nationale québécoise d'une assimilation à la majorité canadienne-anglaise via une entreprise passant principalement par la conservation de langue française. Or, cette lutte identitaire menée par les Québécois(e)s francophones blanc(he)s descendant généralement des colons ne semble pas, selon Hajji, leur permettre de concevoir ou

²⁵⁹ Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire. (2000). Ces zoos humains de République coloniale. *Le Monde diplomatique*. Récupéré de <https://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/1944>

Ces spectacles zoologiques ont commencé dès les années 1870, en Allemagne, pour ensuite gagner divers pays européens, dont la France, au cours des décennies suivantes.

²⁶⁰ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 22.

²⁶¹ Voir McAndrew, Marie et Maryse Potvin. (1996). *Le racisme au Québec. Éléments d'un diagnostic*. Québec : Éditeur officiel du Québec.

d'admettre que leur protectionnisme mène à l'oppression d'une partie de la population du Québec²⁶². En d'autres mots, la défense de l'identité nationale québécoise a pour effet de mener à la discrimination raciale via l'exclusion de l'« Autre ». Le fait de positionner le Québec par rapport au Canada au niveau de sa politique d'immigration permet d'illustrer l'ampleur de ce protectionnisme identitaire. Le gouvernement fédéral canadien applique, depuis 1971, une politique de *multiculturalisme*²⁶³. De son côté, le gouvernement provincial québécois, qui a créé en 1968 son propre ministère de l'immigration²⁶⁴, opte plutôt pour une politique d'*interculturalisme* s'inscrivant dans le cadre de la politique d'immigration, et ce, sans pour autant jouir d'un statut juridique²⁶⁵. Or, l'*interculturalisme* « relève d'une série de propositions normatives qui posent non seulement la primauté de la langue française comme langue publique commune, mais qui prônent aussi l'allégeance symbolique aux valeurs de la majorité d'expression française²⁶⁶ ». Ainsi, l'on comprend qu'un(e) personne immigrant ou vivant au Québec sans parler le français se trouve dans une situation désavantageuse, et ce, même si elle maîtrise l'anglais puisqu'elle se positionne, bien malgré elle, dans

²⁶² Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 23.

²⁶³ François Rocher et Bob W. White. (2014). L'interculturalisme québécois dans le contexte du multiculturalisme canadien [PDF]. *Étude IRPP*. (49). Montréal : Institut de recherche en politiques publiques. p. 1. Récupéré de <https://irpp.org/fr/research-studies/linterculturalisme-quebecois-dans-le-contexte-du-multiculturalisme-canadien/>

²⁶⁴ Gerald E. Dirks. ([2006] 2017). Politique d'immigration canadienne. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/politique-dimmigration-1>

²⁶⁵ François Rocher et Bob W. White. (2014). *Op.cit.* p. 1.

D'ailleurs, en vertu de l'Accord Canada-Québec, signé septembre 1991, la province sélectionne les immigrant(e)s qu'elle accueille en fonction de critères qui lui sont propres.

La Ville de Montréal elle aussi mise sur l'*interculturalisme*.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 5.

Bien que présenté péjorativement dans mon mémoire, l'interculturalisme est défendu par plusieurs auteur(e)s, dont par le sociologue québécois Gérard Bouchard. Selon ce dernier, l'interculturalisme adopte une orientation pluraliste. En ce sens, il manifeste une certaine sensibilité par rapport à la diversité et il se doit, comme le veut la charte québécoise, d'enrailler tout motif discriminatoire basé sur la différence (la « race », la langue, la couleur, l'origine ethnique ou nationale et la religion, etc.).

un conflit historique opposant deux groupes se démarquant fortement par leur langue officielle. C'est ainsi que, selon Hajji, le *statu quo* autour d'un imaginaire collectif francophone blanc caractéristique du peuple québécois (et le fait que cet imaginaire sacralisé ne soit pas remis en cause) est source de discrimination raciale au Québec²⁶⁷.

En ce qui concerne la question d'une « vision ethnocentrée dans la façon de concevoir la culture », au Québec, l'on se retrouve dans une situation où l'*ethnocentrisme*, tel que définit précédemment, des Québécois(e)s francophones blanc(he)s s'applique de concert avec un processus d'altérisation au moyen duquel les personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle sont sans cesse renvoyées à une identité culturelle inférieurement « Autre ». Ces personnes sont donc exclues du « Nous » dominant, renvoyant à l'identité québécoise. Le milieu artistique est marqué par une reproduction du susmentionné imaginaire collectif d'exclusion en ne prenant pas suffisamment en compte la pluralité de l'identité québécoise. Selon Hajji, la culture est utilisée comme un miroir collectif québécois fantasmé « pure laine » (sans différences de couleurs de peau, d'accents, de patronymes et de religions)²⁶⁸. Il est à noter que si l'on peut parler d'un imaginaire « pure laine » en référence à ce « Nous », de manière tout aussi fantasmatique, l'on peut aussi identifier un imaginaire « exotique » associé à ce « Autre ». Cette situation explique, par exemple, que la production des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle soit souvent qualifiée d'« art ethnique ». Plus précisément, selon l'anthropologue québécois Serge Bouchard, le terme « pure laine » signifie, dans l'imaginaire collectif québécois, « de descendre des premiers colons venus de France²⁶⁹ ». Ainsi, comme ce « pure laine » ne renvoie pas seulement à la couleur de peau, je peux rebondir ici sur le fait que les personnes

²⁶⁷ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 23.

²⁶⁸ *Idem.*

²⁶⁹ Radio-Canada. (2017). D'où vient l'expression « pure laine »? La nature selon Boucar. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/la-nature-selon-boucar/segments/chronique/34169/expression-pure-laine-serge-bouchard>

blanches issues de *communautés culturelles* peuvent elles aussi être exclues de l'identité québécoise, ne serait-ce à cause d'un accent ou d'un patronyme à consonance étrangère.

3.3 Principaux obstacles systémiques touchant les artistes de l'autochtonie et de la diversité culturelle dans le champ québécois des arts visuels

Avant d'identifier les principaux obstacles auxquels sont confrontés les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle au Québec, il me semble pertinent d'introduire préalablement la façon dont la question de la diversité est apparue dans le monde de la culture. En novembre 2001, l'UNESCO adoptait la *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle*, dans le but de protéger la diversité culturelle comme héritage humain. Prenant en compte la *Déclaration universelle des droits de l'homme* (1948) et la *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle* (2001), en 2005, UNESCO adoptait le traité *Convention sur la protection et la promotion des expressions culturelles*, entré en vigueur en 2007, afin, d'entre autres, « réaffirmer le droit des États et des gouvernements de formuler et de mettre en œuvre des politiques culturelles²⁷⁰ ». En novembre 2005, le gouvernement québécois devenait le premier au monde à approuver le traité et le Canada devenait le premier État à en faire de même²⁷¹. En 2012, la Commission canadienne pour l'UNESCO, qui agit sous l'égide du CAC, a chargé le Conseil international des musées (ICOM) de la *Recommandation concernant la protection et la promotion des musées et des collections, de leur diversité et de leur rôle dans la société*, dont la résolution finale a

²⁷⁰ Ministère des Relations internationales et de la Francophonie. (2020, avril). *Op. cit.*

²⁷¹ *Idem.*

été présentée en novembre 2015²⁷². Cette recommandation avait pour but de clarifier le rôle des musées au Canada, entre autres, pour « qu'ils puissent contribuer pleinement au développement durable et au dialogue interculturel, notamment en protégeant et promouvant la diversité culturelle et le patrimoine²⁷³ ». À la suite de la recommandation de l'ICOM, le CAC, le CALQ et le CAM se sont, comme je l'ai montré, à leur tour, penchés sur la question de la diversité. Or, malgré l'intérêt du monde de la culture et du monde des arts pour la question de la diversité, il n'en reste pas moins que de la discrimination systémique y sévit encore et toujours sans y être reconnue officiellement par les différents Conseils. Cette non-reconnaissance ne permet évidemment pas de faire disparaître les différentes barrières qui se dressent devant les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle puisque l'éradication de la discrimination systémique implique nécessairement de revoir en profondeur la structure régissant le fonctionnement des Conseils des arts.

En ce qui a trait plus précisément au monde des arts visuels québécois, deux obstacles systémiques mettent tout particulièrement à mal le processus d'équité culturelle. Il s'agit, comme en conviennent, entre autres, Hajji, Pruneau, Uzel, Marian Misdrahi Flores et le sociologue québécois Louis Jacob²⁷⁴, des critères d'évaluation de l'*excellence* et du *contemporain*, qui s'avèrent aussi bien préjudiciables pour les artistes autochtones que de la diversité culturelle. Pour ce qui en est d'abord de celui de l'*excellence*, selon Uzel, il devient un obstacle lorsque « la qualité et l'excellence s'affirment comme les critères ultimes du jugement artistique, indépendamment des

²⁷² Conseil international des musées. Démocratie culturelle et inclusion. Dans *Rôle social des musées*. Récupéré de <https://icom.museum/fr/nos-actions/role-social-des-musees/democratie-culturelle-et-inclusion/>

²⁷³ *Idem*.

²⁷⁴ Voir Louis Jacob. (2014). *Diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal*. Montréal : Conseil des arts de Montréal.

questions d'origine ethnique ou culturelle²⁷⁵ ». Or, comme en témoigne l'étude que le CAM lui a commandée, plusieurs expert(e)s en arts visuels accepteraient difficilement que les artistes puissent être jugé(e)s à partir de critères ne tenant pas uniquement compte de la qualité ou de l'excellence des dossiers de candidature²⁷⁶. Effectivement, selon ces expert(e)s, le fait de prendre en compte des critères extra-artistiques lors d'une évaluation ne serait pas juste vis-à-vis des artistes ne bénéficiant pas des mêmes conditions²⁷⁷. Pour sa part, Pruneau affirmait en entrevue, au sujet de l'obstacle de l'*excellence*, qu'il faudrait littéralement « revoir les critères de décision²⁷⁸ » lors des jurys :

Une chose qui est complètement faussée, c'est le critère d'excellence au sens où il faut que le travail soit excellent. Mais c'est quoi l'excellent? Qui le détermine? C'est une vision située dans l'histoire, qui est une vision ethnocentrée, coloniale, occidentale et qui ne prend pas en considération que quelqu'un qui va faire de l'art public complètement différemment en Amérique du Sud ou au Moyen-Orient est tout à fait compétent. C'est juste qu'il a un regard sur le monde différent à travers son médium, qui est l'art, mais il est tout aussi valable²⁷⁹.

Cette citation n'est d'ailleurs pas sans rappeler les travaux de Bourdieu sur le *jugement de goût*. Comme le soulignait le sociologue dans ses écrits²⁸⁰, le goût est variable d'un groupe social à l'autre au sens où des préférences de goût caractérisent chaque groupe. Ainsi, plutôt que d'être universelles comme ont tendance à le supposer les personnes du ou des groupes sociaux dominants, leurs préférences représenteraient plutôt leurs intérêts. Plus précisément, Uzel indique, en référent à la pensée bourdieusienne, que

²⁷⁵ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 53.

²⁷⁶ *Idem.*

²⁷⁷ *Idem.*

²⁷⁸ Jérôme Pruneau. Entrevue avec l'ancien directeur général de DAM, réalisée le 11 août 2020.

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ Voir Pierre Bourdieu. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.

« le jugement de goût n'est jamais "désintéressé" et qu'il répond toujours à des logiques extra-artistiques (sociales, politiques, économiques...) qui s'ignorent²⁸¹ ». L'on comprend donc que le critère de l'*excellence* puisse rendre la discrimination positive à l'égard des personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle particulièrement complexe à mettre en place dans le domaine des arts visuels.

En ce qui touche ensuite au critère d'évaluation du *contemporain*, comme je le montrerai, on lui doit souvent une évaluation injuste des propositions des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Comme le montre Misdrahi dans une étude sur le processus d'évaluation des demandes de bourses en arts visuels au CALQ, le critère artistique de la contemporanéité est l'un des plus importants lors des évaluations :

La catégorie non contemporaine rassemble les candidats qui ont eu les notes les plus basses; en conséquence, ils sont de facto exclus de la possibilité d'obtenir une bourse. La plupart de ces candidatures sont considérées par les membres des jurys comme étrangères au monde des arts contemporains ou même au champ artistique²⁸².

Cette citation rejoint d'ailleurs les propos de Pruneau voulant que l'on fasse souvent l'erreur, en Occident, de croire que la contemporanéité nous appartient alors qu'elle se trouve partout sur la terre²⁸³. Selon l'anthropologue, « il faut absolument sortir des visions ethnocentrées et accepter que le travail d'un Argentin, d'un Africain ou d'un Sud asiatique soit complètement différent, mais tout aussi valable²⁸⁴ ». Or, comme l'affirme Uzel, bien que le monde de l'art contemporain québécois loue les valeurs

²⁸¹ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 53-54.

²⁸² Marian Misdrahi Flores. (2015). Être « découvert » ou se faire « reconnaître » ? Le processus de détermination de la valeur artistique dans l'attribution de bourses en arts visuels. *Sociologie et sociétés*. 47 (2). p. 70. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1036340ar>

²⁸³ Jérôme Pruneau. Entrevue avec l'ancien directeur général de DAM, réalisée le 11 août 2020.

²⁸⁴ *Idem*.

reliées à l'interdisciplinarité ainsi qu'à l'ouverture aux diverses cultures, le temps venu de concrétiser ces affirmations, il se produit alors souvent « un repli sur une forme de pureté disciplinaire et une préférence pour les valeurs déjà reconnues²⁸⁵ ». Par exemple, ce repli se manifeste tout particulièrement lorsqu'il est question de valider les pratiques qui combinent les arts visuels et les métiers d'art²⁸⁶. Le manque de reconnaissance se constate également dans d'autres milieux artistiques, dont celui de la danse. En effet, dans l'étude *Diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal*, commandée par le CAM et parue en 2014, Jacob affirme qu'un danseur de danse traditionnelle internationale et qu'une danseuse de danse africaine traditionnelle lui ont témoigné que, hormis pour des cours et des spectacles de variétés, leur pratique n'est pas reconnue au Québec²⁸⁷. Effectivement, ces types de danse souvent qualifiés « du monde » n'arrivent habituellement qu'à être produits en spectacle sous cette appellation plutôt que dans les théâtres et les maisons de la culture²⁸⁸. Ainsi, le repli du monde de l'art vient, la plupart du temps, discréditer le travail des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle et, par le fait même, entrainer leur sous-représentation dans le champ québécois des arts. D'ailleurs, selon Hajji, même lorsque leurs œuvres relèvent de l'art contemporain (s'alimentant ou non d'éléments culturels), l'ethnicité de ces artistes revient généralement au premier plan, ce qui engendre un possible renvoi de leur travail à une autre culture via une simple association à leur origine ethnique²⁸⁹. Par exemple, lorsque j'ai demandé à un artiste autochtone, que j'ai interrogé à l'été 2020, s'il considère que son héritage culturel joue un rôle dans sa pratique artistique, il m'a répondu par la négative, mais il a souligné que le public est

²⁸⁵ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 55.

²⁸⁶ *Idem.*

²⁸⁷ Louis Jacob. (2014). *Diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal*. Montréal : Conseil des arts de Montréal. p. 26.

²⁸⁸ *Idem.*

²⁸⁹ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 27.

parfois d'un autre avis : « Pas vraiment. Je ne fais pas exprès de faire des références à l'autochtonie, mais les gens aiment bien en faire par eux-mêmes²⁹⁰. » Il faut donc prendre garde de ne pas systématiquement lier le travail des artistes issu(e) de l'autochtonie et de la diversité culturelle à des questions de "race" et d'origine ethnique. Dans ce mémoire, il importe que les artistes à l'étude soient représenté(e)s équitablement quelle que soit la nature de leur pratique (qu'elle s'alimente ou non d'éléments culturels). Aux obstacles invisibles de l'*excellence* et du *contemporain* s'ajoute une série de défis auxquels sont particulièrement confronté(e)s tantôt surtout les artistes issu(e)s de l'autochtonie tantôt davantage les artistes issu(e)s de la diversité culturelle. Bien qu'ils soient nombreux, j'ai choisi de présenter ici uniquement les défis m'apparaissant les plus pertinents à garder en tête lors de l'étude du processus d'acquisition par concours du BAP (Chapitre V).

3.3.1 Artistes issu(e)s de l'autochtonie

Dans le *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec* (2018), les artistes et les organisations artistiques autochtones du Québec affirment être « les seuls à devoir et à pouvoir définir les pratiques autochtones en Art²⁹¹ » et lutter « contre les définitions colonialistes des institutions étatiques²⁹² » qui ont exclu leurs pratiques « du champ et des définitions unidimensionnelles de l'Art²⁹³ ». Les artistes issu(e)s de l'autochtonie ont

²⁹⁰ Ludovic Boney. Entrevue avec un artiste du BAP, réalisée le 23 juin 2020.

²⁹¹ Ondinnok. (2018, janvier). *Op. cit.* p. 4.

Ce Manifeste a, entre autres, été remis au ministère du Patrimoine canadien, au gouvernement du Québec, à la mairesse de Montréal, au CAC, au CALQ, au CAM ainsi qu'aux institutions muséales du Québec.

²⁹² *Idem.*

²⁹³ *Idem.*

généralement une conception large de la création comportant des pratiques culturelles n'appartenant pas à la catégorie « art » de la culture occidentale contemporaine²⁹⁴. D'ailleurs, à l'instar des artistes issu(e)s de la diversité culturelle, ces producteur(trice)s ne font pas nécessairement de différence entre *arts visuels* et *métiers d'art*. Pour illustrer le tout, une artiste autochtone ayant été jurée à un concours du BAP m'expliquait, en entrevue à l'été 2020, comment les personnes autochtones conçoivent généralement l'art :

[L]'art fait partie de chaque facette de notre vie. Quand on parle d'art traditionnel, que souvent les gens vont appeler de l'« artisanat », pour nous, ce n'est pas de l'« artisanat » : c'est une forme d'art qui est elle aussi tout à fait contemporaine et qui évolue avec les années. Il n'y a pas de différenciation avec ça, tout est connecté. Donc, notre rapport à notre environnement et aux objets, c'est de l'art. Le problème, c'est que la mentalité occidentale veut tout le temps nous placer dans un mode d'artisanat. Donc, ça diminue la valorisation de notre travail. Quelqu'un qui fait un canot en écorce, c'est tout à fait contemporain. Pour nous, c'est quelque chose de valorisant et c'est très important. Par exemple, quand on parle du perlage ou du travail avec l'écorce de bouleau, ce n'est pas de l'artisanat pour nous, c'est très ancré dans la temporalité d'aujourd'hui²⁹⁵.

Ainsi, l'on comprend que les critères de sélection doivent se transformer en fonction de cette conception élargie de la culture si le monde québécois des arts veut réellement être équitable envers les artistes autochtones.

De plus, comme l'affirme Uzel, une autre des principales difficultés auxquels sont confronté(e)s les artistes autochtones lors de leur tentative pour intégrer le réseau des

²⁹⁴ DestiNATIONS : Carrefour International des Arts et Cultures des Peuples autochtones. (2016). *DestiNATIONS, C'est vital. Portraits dynamiques de la production culturelle autochtone en milieu urbain au Québec*. Montréal : Possibles Éditions. p. 28. Récupéré de http://www.desti-nations.ca/wp-content/uploads/2016/05/DestiNATIONS-Cest_Vital-Rapport016.pdf

Les modes d'expression ne correspondant pas à la définition occidentale de l'art sont, par exemple, la chasse, la fabrication d'outils et les pratiques cérémonielles spirituelles.

²⁹⁵ Anonyme. Entrevue avec une jurée du BAP, réalisée le 13 août 2020.

arts visuels est que ce dernier ne les reconnaît généralement pas comme étant des artistes professionnel(le)s²⁹⁶. Je le montrerai, cet obstacle touche également plusieurs personnes issues de la diversité culturelle. Le fait d’être difficilement reconnu(e)s comme ayant le statut d’artiste professionnel(le)s rend improbable, selon Uzel, la nomination des personnes issues de l’autochtonie à diverses bourses de création ainsi qu’aux concours d’art public²⁹⁷. Il faut savoir qu’au Québec, comme au BAP, la reconnaissance professionnelle passe par la reconnaissance par les pairs puisqu’il s’agit de l’un des critères de la Loi S-32.01. En effet, l’article 7 stipule :

A le statut d’artiste professionnel, le créateur du domaine des arts visuels, des métiers d’art ou de la littérature qui satisfait aux conditions suivantes :

[...]

4° il a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance comme professionnel, par une mention d’honneur, une récompense, un prix, une bourse, une nomination à un jury, la sélection à un salon ou tout autre moyen de même nature²⁹⁸.

Or, cette définition ne prend pas en compte les spécificités culturelles des artistes. D’ailleurs, dans le *Manifeste*, les signataires signalent leur mécontentement vis-à-vis du fait que des allochtones s’expriment en leur nom à titre de « pairs ». Ce faisant, il y est demandé que :

[...] les diverses pratiques artistiques, qu’elles soient traditionnelles ou contemporaines/actuelles, soient analysées à partir du discours de l’artiste sur son œuvre, son projet et ses intentions afin que les enjeux de son projet soient bien évalués dans le contexte social, culturel et artistique qui est le sien et celui de sa société²⁹⁹.

²⁹⁶ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 63.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 7.

²⁹⁸ *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d’art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*. RLRQ, c. S-32.01, art. 7. Récupéré de <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/S-32.01>

²⁹⁹ Ondinnok. (Janvier 2018). *Op. cit.* p. 9.

Les signataires sont également d’avis, tel que brièvement mentionné, que le CALQ et le CAM devraient généralement accorder leurs définitions et leurs actions avec celles du CAC³⁰⁰. Ce dernier propose en fait une définition spécifique pour l’artiste professionnel(le) inuit, métis et des Premières Nations. Cette définition veut, entre autres, que les artistes autochtones doivent être reconnu(e) par « d’autres artistes évoluant dans la même pratique, ou par leur communauté, comme un artiste qui se démarque par ses réalisations ou son potentiel³⁰¹ ». Je reviendrai, plus en détail, sur la question de la reconnaissance professionnelle au cinquième chapitre.

3.3.2 Artistes issu(e)s de la diversité culturelle

Selon Uzel, le plus grand défi que rencontre les artistes issu(e)s de la diversité culturelle, plus précisément les immigrant(e)s de première génération, est de faire valoir leurs diplômes et leur expérience professionnelle auprès des associations professionnelles et des diffuseurs une fois arrivé(e)s au Québec³⁰², comme en témoigne une artiste latino-américaine interrogée, au printemps 2020, sur son début de carrière au Québec :

Quand on arrive, c’est dur [...]. Au Brésil, j’avais une carrière et quand je suis arrivée ici j’ai dû tout recommencer à zéro. Dans le sens où tu envoies des milliers de dossiers et tu as des milliers de refus [...]. Au Brésil, je faisais le commissariat des expositions, j’étais très active, j’avais une galerie qui me représentait. Ici, après 20 ans, je n’ai jamais trouvé une galerie avec qui travailler. [...] Ici, si tu n’es pas un artiste professionnel, tu ne peux pas remettre ton dossier à tel ou tel parti. Au Brésil, je n’ai jamais

³⁰⁰ *Idem.*

³⁰¹ Conseil des arts du Canada. Artiste professionnel inuit, métis et des Premières Nations. Dans *Glossaire*. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/glossaire/artiste-professionnel-inuit-metis-et-des-premieres-nations>

³⁰² Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 56.

travaillé avec ça, mais ici c'est ça qui te définit (tu as un CV, tu as exposé ici et là...) ³⁰³.

Le problème de reconnaissance est en fait généralement attribuable, selon Uzel, à une méconnaissance des institutions étrangères et de la langue de l'artiste ³⁰⁴. Si les expert(e)s en arts visuels du Québec ont une bonne connaissance de la scène artistique locale, il en va généralement autrement concernant les scènes artistiques étrangères ³⁰⁵. Ainsi, comme l'explique Uzel, le fait que les professionnel(le)s du milieu de l'art ne connaissent pas les écoles dans lesquelles les artistes immigrant(e)s ont été formé et les lieux dans lesquels ces personnes ont exposé a pour résultat d'en obliger plusieurs à recommencer leur carrière ³⁰⁶, et ce, même dans le cas où elle était fleurissante dans leur pays d'origine. En outre, la problématique de la barrière de la langue vient, elle aussi, jouer en défaveur de certain(e)s artistes pour qui une maîtrise incomplète du français (et de l'anglais) a pour conséquence de nuire à leur carrière ³⁰⁷. Bien que les associations professionnelles, dont le BAP, leur demandent de faire traduire leur portfolio, il n'est pas rare que ces personnes ne disposent pas des moyens financiers (voire humains) pour le faire aisément, comme me l'a confié, en entrevue, l'artiste d'Europe de l'Ouest déjà citée :

Je pense que pour un immigrant ça suppose toujours qu'il faut payer et demander de l'aide. [...] Oui, je vais toujours avoir besoin d'aide et de payer quelqu'un. Donc, on va à un concours : on ne sait pas si on va être finaliste et il faut qu'on paie quelqu'un. Les artistes, on n'est pas riches... ³⁰⁸

³⁰³ Anonyme. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 13 mai 2020.

³⁰⁴ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 56.

³⁰⁵ *Idem.*

³⁰⁶ *Idem.*

³⁰⁷ *Idem.*

³⁰⁸ Anonyme. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 1^{er} juillet 2020.

Qui plus est, le fait qu'il y ait un décalage entre la manière dont les artistes issu(e)s de la diversité culturelle se perçoivent et la façon dont ces personnes se sentent perçues par le monde de l'art représente lui aussi tout un défi³⁰⁹. Selon Uzel, ces créateur(trice)s « se définissent dans leur quasi-totalité comme des “artistes contemporains” et non comme des artistes traditionnels ou folkloriques³¹⁰ ». Pourtant, le milieu des arts visuels les associe, la plupart du temps, à des artistes traditionnel(le)s possiblement par leur usage fréquent de savoir-faire liés à la classification occidentale des « métiers d'art ». Effectivement, dans son mémoire sur le racisme et la discrimination systémique, Culture Montréal en vient à conclure que les personnes issu(e)s de la diversité éprouvent des difficultés à faire reconnaître leur parcours professionnel (entre autres lors de concours en art public) lorsque leur « démarche est à mi-chemin entre les arts visuels et les métiers d'art, l'art contemporain et la culture traditionnelle³¹¹ ». Or, l'étude du CAM menée par Uzel révèle que les artistes issu(e)s de la diversité culturelle transcendent la scission entre les *arts visuels* et les *métiers d'art* qui caractérise le monde des arts plastiques³¹². Effectivement, souvent ces artistes « ne font pas de différence entre arts visuels et métiers d'art, ces deux champs étant complètement intégrés dans leur pratique³¹³ ». Par exemple, la précédente artiste m'expliquait en entrevue que sa pratique était constamment renvoyée aux métiers d'art par les gens du milieu des arts visuels, alors qu'elle considère que ses projets artistiques relèvent des arts visuels³¹⁴. Cette séparation sévissant dans le monde de l'art est en fait entérinée,

³⁰⁹ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 59.

³¹⁰ *Idem.*

³¹¹ Culture Montréal. (2019). *Mémoire sur le racisme et la discrimination systémiques*. Montréal. p. 5. Récupéré de <https://culturemontreal.ca/publication/memoire-racisme-et-discrimination-systemiques/>

³¹² Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 59.

³¹³ *Ibid.*, p. 60.

³¹⁴ Anonyme. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 1^{er} juillet 2020.

encore une fois, par la Loi S-32.01 au sens où elle fait une distinction nette entre les artistes en arts visuels et des métiers d'art, comme en atteste l'article 2 :

Pour l'application de la présente loi, les domaines comprennent respectivement les pratiques artistiques suivantes :

1° « arts visuels » : la production d'œuvres originales de recherche ou d'expression, uniques ou d'un nombre limité d'exemplaires, exprimées par la peinture, la sculpture, l'estampe, le dessin, l'illustration, la photographie, les arts textiles, l'installation, la performance, la vidéo d'art ou toute autre forme d'expression de même nature;

2° « métiers d'art » : la production d'œuvres originales, uniques ou en multiples exemplaires, destinées à une fonction utilitaire, décorative ou d'expression et exprimées par l'exercice d'un métier relié à la transformation du bois, du cuir, des textiles, des métaux, des silicates ou de toute autre matière [...] ³¹⁵.

Le clivage entre arts visuels et métier d'art est d'ailleurs également accentué par le fait qu'au Québec les programmes de soutien aux artistes en arts visuels sont sous la responsabilité du CALQ, alors que, de son côté, la Société de développement des entreprises culturelles, couramment appelée la SODEC, s'occupe du Programme d'aide aux artisan(e)s. L'on comprend donc la complicité que représente la structure du monde de l'art québécois pour des artistes dont ces deux champs sont inclus dans leur pratique.

Ce troisième chapitre m'a permis de définir le concept de *discrimination systémique* en le positionnant dans le contexte québécois. J'ai d'ailleurs mis de l'avant l'importance de s'ouvrir à une perspective intersectionnelle afin de tenir compte des divers systèmes d'oppressions pouvant affecter une même personne. En ce sens, le fait d'être une femme issue de l'autochtonie ou de la diversité culturelle combine, au moins, deux motifs de discrimination : celui de la race ou de l'origine ethnique et celui du sexe. La

³¹⁵ Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs. RLRQ, c. S-32.01, art. 2. Récupéré de <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/S-32.01>

mise en lumière des divers motifs discriminatoires compris, entre autres, dans la charte québécoise m'a permis de préciser que la discrimination basée sur l'origine ethnoculturelle et la présumée race d'une personne (ou d'un groupe social) se nomme la *discrimination raciale*. J'ai ensuite montré comment cette dernière affecte les artistes du milieu québécois des arts visuels. Pour ce faire, j'ai présenté, en trois temps, les mécanismes de la discrimination raciale. Ainsi, j'ai d'abord mis de l'avant les fondements historiques du racisme et ensuite ses fondements contemporains. À la suite de quoi, j'ai expliqué qu'il y a, au Québec, la fabrication d'une altérité excluante prenant pour cible les personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Ainsi, j'ai établi que la fabrication de cette identité d'exclusion s'articule principalement autour de deux mécanismes : un protectionnisme de l'identité nationale québécoise pouvant se résumer au fait d'être un(e) francophone blanc(he) dit(e) « pure laine »; et, par le fait même, une vision ethnocentrée de la culture québécoise reniant la pluralité de l'identité québécoise. J'ai finalement conclu ce chapitre en m'intéressant aux principaux obstacles systémiques touchant les artistes autochtones et de la diversité culturelle dans le champ québécois des arts visuels, dont ceux de l'excellence et de la contemporanéité. Le chapitre suivant permettra de présenter le corpus à l'étude ainsi que diverses données quantitatives permettant, entre autres, d'attester de la sous-représentation des artistes issu(e)s de la diversité culturelle et de l'autochtonie au BAP en fonction de données populationnelles.

CHAPITRE IV

PRÉSENTATION DU CORPUS ET PORTRAIT STATISTIQUE

Dans ce quatrième chapitre, je ferai d’abord la présentation du corpus à l’étude, et ce, en mettant l’accent sur les sept concours ayant mené à la sélection d’un(e) lauréat(e) issue de l’autochtonie et de la diversité culturelle. Je me baserai ensuite sur diverses données statistiques. En effet, je comparerai celles touchant aux concours du BAP avec des données populationnelles canadienne, québécoise et montréalaise. Il me faut préciser que mon principal outil pour présenter mon corpus est une *Liste des concours en art public* (que m’a fourni l’organisme à l’étude) qui répertorie, entre autres, les artistes et les membres des jurys de chaque concours. Cette liste a été remplie, au fil des ans, par différent(e)s professionnel(le)s du BAP. Elle constitue le meilleur outil dont je dispose pour étudier, le plus en détail possible, les concours lancés entre 2009 et 2019, et ce, bien que les *Règlement et programme* et les entrevues, que j’ai réalisées entre mai et décembre 2021, soient aussi très utiles. Comme je crois, à l’instar de Nadia Hajji, Louis Jacob, Marian Misdrahi Flores, Jérôme Pruneau et Jean-Philippe Uzel, que la question de la diversité dans les jurys a un impact considérable sur la diversification des lauréat(e)s, il me semble pertinent de porter attention à cet enjeu dès ce chapitre, et ce, même s’il en sera à nouveau question au chapitre suivant.

4.1 Présentation du corpus

Le corpus à l’étude comporte les 51 concours, lancés par le BAP entre 2009 et 2019. Comme mentionné dans la partie introductive de ce mémoire, le fait de débiter mon corpus en 2009 visait initialement à me laisser une marge de manœuvre pour vérifier si l’application du *Cadre d’intervention en art public* de 2010 a eu, au fil des ans, un impact sur le processus d’acquisition du BAP. En ce qui a trait à l’année 2019, je la

prends en compte afin d'être en mesure de comprendre comment le BAP fait face, dans ses pratiques d'acquisition, aux débats actuels sur l'*équité*. Mon corpus comprend plus précisément 32 concours sur invitation et 19 par avis public. Avant 2015, le BAP tenait majoritairement que des concours sur invitation. Or, depuis, les deux types de concours sont utilisés plus semblablement chaque année³¹⁶. Par exemple, sur les 9 concours de mon corpus ayant été lancés en 2009 et 2010, un seul était par avis public, alors qu'en 2019, sur les quatre concours lancés, il y en avait deux de chaque type. Sur les 51 concours de mon corpus, sept (quatre par avis public et trois sur invitation) ont mené à la victoire d'au moins un(e) lauréat(e) issu(e) de l'autochtonie et de la diversité culturelle, soit 13,7 % des concours (voir Figure 4.1). En regardant les choses sous un autre angle, sur les 52 artistes lauréat(e)s de mon corpus une seule est issue de l'autochtonie et cinq sont issu(e)s de la diversité culturelle, soit un total respectif de 1,9 % et de 9.6 % (voir Figure 4.2).

³¹⁶ Au BAP, le choix du type de concours dépend principalement de l'ampleur du projet. Pour ceux à grand déploiement, c'est-à-dire avec un budget de centaines de milliers de dollars et un gros rayonnement, l'organisme tend, depuis quelques années, à les faire par avis public. En effet, il répond ainsi à certaines critiques voulant que les concours sur invitation empêchent l'ensemble des artistes d'y avoir accès. Lors de concours très pointus et avec des budgets moins considérables, le BAP privilégie plutôt les invitations. Historiquement, peu d'artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle ont participé aux concours par avis public et sur invitation. D'ailleurs, ce dernier type de concours a même nui aux artistes à l'étude puisque rares étaient les invitations leur étant faites. Or, de nos jours, les concours sur invitation m'apparaissent davantage bénéfiques qu'auparavant pour les personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle puisque les juré(e)s les invitent de plus en plus à y participer. Toutefois, aujourd'hui encore, peu de ces créateur(trice)s participent aux concours par avis public.

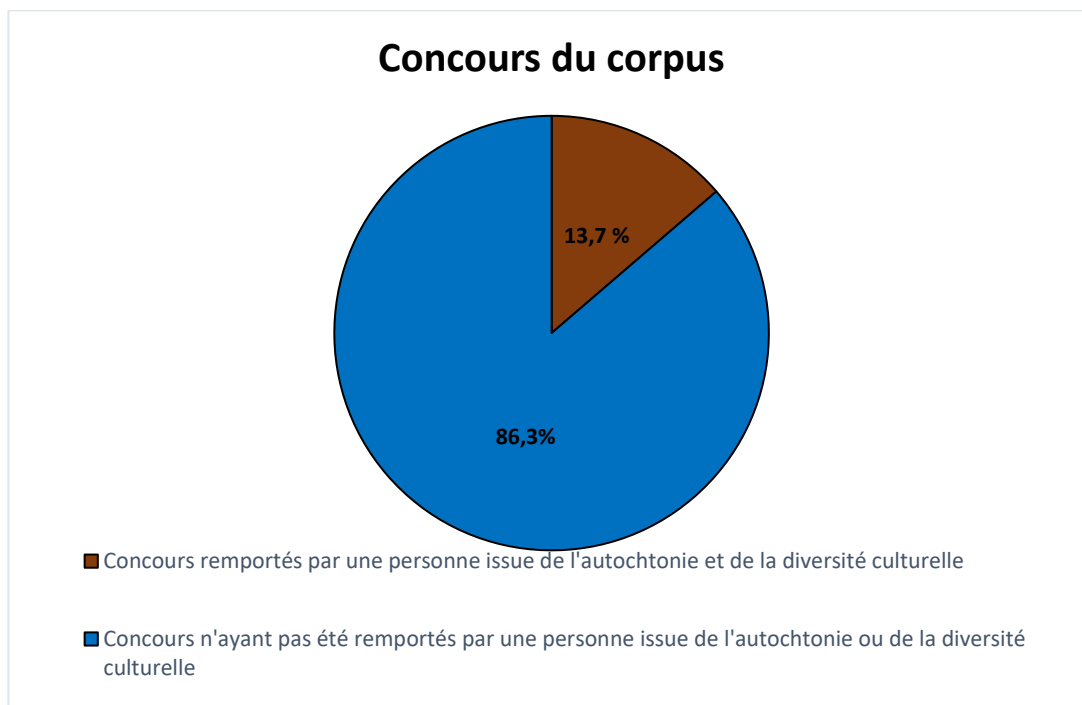


Figure 4.1 Concours du corpus remportés par un(e) artiste issu(e) de l'autochtonie ou de la diversité culturelle versus ceux n'ayant pas été remportés par un(e) artiste de l'autochtonie ou de la diversité culturelle

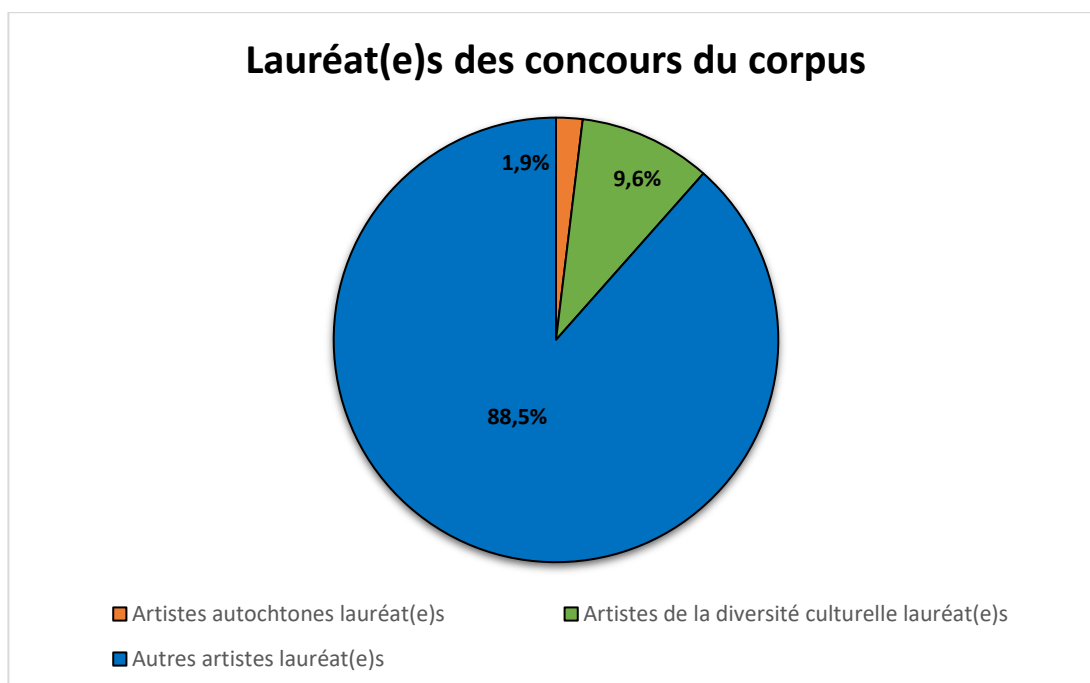


Figure 4.2. Répartition des lauréat(e)s autochtones, de la diversité culturelle et autres des concours du corpus

Il est également à noter que seulement 15 des 51 (29,4 %) concours de mon corpus comptent, au moins, une artiste lauréate. Plus précisément, on arrive à 13 sur 51, soit 25,4 %, concours remportés par une femme si on enlève les deux concours réalisés en équipe avec un ou des hommes. Ainsi, les femmes sont sous-représentées parmi les lauréat(e)s au sens où elles ne gagnent (sans homme), en moyenne, qu'un concours de mon corpus sur trois. D'ailleurs, uniquement 17 des 52 artistes lauréat(e)s de mon corpus sont des femmes (32,7 %), ce qui équivaut à un peu moins du tiers des artistes (voir Figure 4.3).

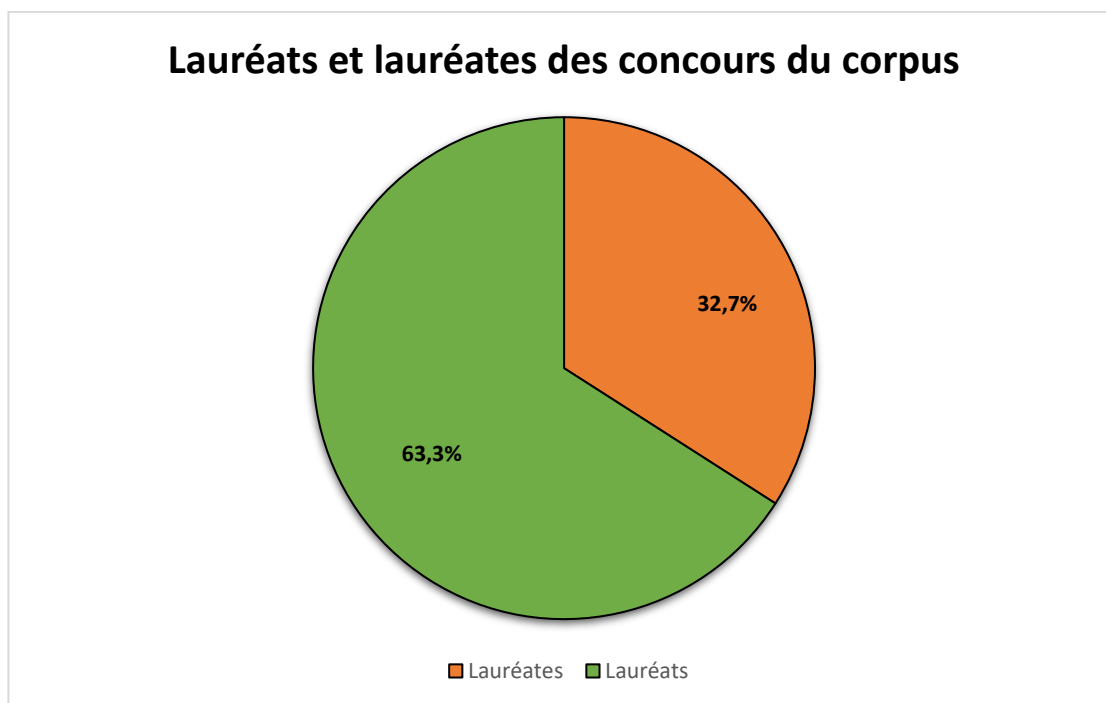


Figure 4.3 Répartition des lauréates et de lauréats de l'ensemble des concours du corpus

En comptabilisant les données de la *Liste de concours en art public*, je constate également qu'en moyenne un tiers des finalistes sont des femmes. Pourtant, l'enquête auprès des artistes québécois en arts visuels, réalisée en 2010 par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec de l'Institut de la statistique du Québec, dévoile que parmi les 3 632 artistes professionnels en arts visuels répertorié(e)s, il y

avait approximativement, à l'époque, 60 % de femmes et 40 % d'hommes artistes au Québec³¹⁷. La proportion de femmes artistes était d'ailleurs largement supérieure à celle que l'on observait alors dans la population active (47 %) ³¹⁸. En ce sens, il est fort probable, bien qu'il n'existe pas d'étude plus récente pour le prouver, qu'il ne manquait pas d'artistes femmes en arts visuels, au Québec, entre 2009 et 2019. Ainsi, il est à se demander pourquoi seulement un tiers des finalistes et des lauréat(e)s du BAP sont des femmes. Or, selon cette même enquête, les femmes pratiquent moins la sculpture que les hommes, soit respectivement 8,5 % pour 15,6 %. Bien qu'elles maîtrisent l'installation autant qu'eux et qu'elles soient plus touche-à-tout (11 % pour les femmes et 5,2 % pour les hommes), il n'en reste pas moins que la sculpture est, comme je l'ai montré au deuxième chapitre, le médium traditionnel par excellence en art public en plus d'être historiquement considérée comme renvoyant à un art « masculin »³¹⁹. Il s'agit donc là de barrières rencontrées par les femmes et, comme le veut la perspective intersectionnelle, principalement par les femmes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle³²⁰. Les concours de mon corpus ont en fait abouti en majorités à l'acquisition d'une œuvre sculpturale, soit dans 68,2 % des cas. Or, la *Liste* me révèle que les femmes ont moins tendance que les hommes à être lauréates pour des concours demandant de réaliser une sculpture. Il n'est d'ailleurs pas à exclure que l'association

³¹⁷ Observatoire de la culture et des communications du Québec de l'Institut de la statistique du Québec. (2013). *Les artistes en arts visuels, Portrait statistique des conditions de pratique au Québec 2010* [PDF]. Québec : Gouvernement du Québec. p. 9. Récupéré de <https://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/arts-visuels/mono-arts-visuels.pdf>

Il n'existe pas d'enquête plus récente sur les artistes en arts visuels.

³¹⁸ *Idem*.

³¹⁹ Voir Rose Marie Arbour. (1980). L'art des femmes a-t-il une histoire? *Intervention*. (7), 3-6.

³²⁰ Sylvia Daoust a été, en 1923, la première femme à s'inscrire à l'École des beaux-arts de Montréal. Elle est considérée comme l'une des premières femmes sculptrices du Québec moderne. Sa première commande importante a été le bronze *Monument au frère Marie-Victorin* (1951), situé à l'entrée du Jardin botanique de Montréal. À l'époque, plusieurs personnes avaient exprimé leur mécontentement par rapport au fait qu'une femme ait été choisie pour la réalisation de cette sculpture. Il s'agit d'ailleurs de la plus vieille œuvre de la collection municipale à avoir été réalisée par une artiste.

implicite homme (blanc)/sculpture/art public puisse avoir une influence (possiblement inconsciente) sur les membres des jurys lors du choix des artistes. C'est du moins ce que laissait entendre, en entrevue, une artiste me donnant sa perception de la place faite aux femmes en art public québécois :

Ce que je sens, c'est que la société croit que les femmes ne sont pas capables de faire de grosses sculptures ou des choses qui vont être difficiles à installer ou à intégrer architecturalement. C'est comme si, pour une femme, ça allait être plus difficile. J'ai l'impression qu'on donne moins de chance à une femme qu'à un homme à cause de ça. [...] Mon amie qui fait beaucoup de 1 % ou même moi, on fait des œuvres pour des écoles. Je me demande si c'est parce qu'on est des femmes. Je suis une femme qui fait des choses très colorées, ça fait école, mais pourquoi je ne suis pas finaliste dans des concours pour les œuvres d'art public au milieu d'un gros terrain avec de grosses pièces en métal? J'ai déjà travaillé avec du métal aussi... Pourquoi est-ce que mon travail va être dirigé vers des enfants et des choses qui servent à adoucir la place? On disait tantôt que le racisme est là, mais qu'on ne le voit pas vraiment clairement. C'est un peu la même chose...³²¹

Or, il est également possible que les femmes soient moins portées (en partie pour les raisons susmentionnées) que les hommes à pratiquer l'art public. En effet, la *Liste des concours en art public* m'indique que la moitié des artistes invité(e)s par le jury pour un concours sur invitation sont des femmes³²², alors qu'elles représentent seulement un tiers des candidat(e)s des concours par avis. D'ailleurs, bien qu'il y ait des femmes jugées aptes à réaliser une œuvre pour le BAP, comme en attestent les invitations leur étant lancées, il est aussi à se demander si elles acceptent autant que les hommes de participer aux concours auxquelles elles sont invitées et, si c'est le cas, dans quelle mesure. Je ne dispose toutefois d'aucune donnée me permettant de répondre à ce questionnement. Non sans rappeler la sous-représentation affectant les artistes issu(e)s

³²¹ Anonyme. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 1 juillet 2020.

³²² Avant 2015, une minorité de femmes étaient généralement invitées. Or, depuis, l'on arrive à la parité au niveau des invitations. Il arrive même parfois, dans les dernières années, que plus de femmes que d'hommes soient invitées à participer à un concours.

de l'autochtonie et de la diversité culturelle, la question de la sous-représentation des femmes parmi les lauréat(e)s du BAP combine, pour sa part, une discrimination fondée sur le sexe et des obstacles systémiques la rendant trop complexe à éclaircir ici. En effet, elle pourrait constituer à elle seule le sujet de recherche d'un mémoire. La présentation de mon corpus ne serait pas complète sans une étude de cas des sept concours ayant permis à des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle d'avoir une œuvre dans la collection municipale. La présentation de ces concours est pertinente au sens où elle permettra de mieux comprendre le fonctionnement du processus d'acquisition du BAP et de vérifier si des facteurs, des normes et des politiques ont permis de favoriser l'égalité des chances des personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Je dresserai donc le portrait respectif de ces sept concours en respectant l'ordre chronologique de leur lancement.

4.1.1 Concours pour l'intégration d'une œuvre d'art public à la bibliothèque Marc-Favreau

Dans le cadre de la *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des sites gouvernementaux et publics* du MCC, le BAP a lancé, en 2011, un concours sur invitation pour la réalisation d'une œuvre intégrée à la Bibliothèque Marc-Favreau, située dans l'Arrondissement de Rosemont–La Petite-Patrie. Sur les sept membres du jury (qui comprenait la chargée de projet du BAP Chantal Pelletier-Boulanger), quatre étaient des femmes et aucun(e) n'était, selon mes recherches faites à partir de la *Liste des concours en art public*, issu(e) de l'autochtonie ou de la diversité culturelle³²³. Ce jury était donc *homogène* au niveau de la

³²³ J'ai fait des recherches afin de trouver, dans la mesure du possible, l'origine ethnique de l'ensemble des juré(e)s des sept concours présentés dans ce chapitre. Malgré mes efforts, quelques erreurs restent possibles.

Pour certains concours, je compte la personne chargée de projet parmi les juré(e)s, alors que pour d'autres non. Cette situation s'explique par le fait que, lors de certains concours, elle a eu le droit de

représentativité des juré(e)s issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle, et ce, bien que l'on puisse le dire *hétérogène* sur le plan de la représentativité hommes/femmes.

Les 30 candidatures reçues provenaient d'artistes en solo ou en équipe pour un total de 32 personnes (14 femmes et 18 hommes). Aucun(e) artiste n'était Autochtone et trois étaient issu(e)s de la diversité culturelle, ce qui représente un taux nul d'invitation fait aux personnes issues de l'autochtonie et un taux faible concernant celles issues de la diversité culturelle, soit 9,4 %³²⁴. Les Québécoises Catherine Bolduc et Lucie Duval ainsi que l'étasunien d'origine israélienne Adad Hannah ont été retenu(e)s comme finalistes. Hannah, qui en était à sa troisième participation à un projet du BAP, a remporté le Concours pour l'intégration d'une œuvre d'art public à la Bibliothèque Marc-Favreau³²⁵. Il s'agit en fait du premier projet de mon corpus et le quatrième de l'histoire du BAP à avoir mené à la sélection d'au moins une personne issue de la diversité culturelle à titre de lauréate. En effet, avant lui, seuls le Concours d'œuvre d'art dans le cadre du programme « Initiative en art public dans les arrondissements de Montréal » Arrondissement de Mercier–Hochelaga-Maisonneuve, initié en 2007; le Concours d'œuvre d'art dans le cadre du programme « Initiative en art public dans les arrondissements de Montréal » Arrondissement de Rosemont – La Petite-Patrie, entamé, lui aussi, en 2007; et le Concours pour le choix d'un artiste dans le cadre de l'aménagement du domaine public autour du Musée des beaux-arts de Montréal³²⁶,

vote. À titre de jurée votante, elle pouvait alors participer aux discussions ainsi que faire des propositions et des choix au même titre que les autres membres du jury. Or, lors d'autres concours, la responsable du BAP n'a pas eu le privilège de participer aux discussions et de voter lors des jurys. Son rôle consistait alors principalement à animer la rencontre et à en assurer le secrétariat.

³²⁴ Je parle d'un taux relativement faible au sens où, j'y reviendrai, selon le rapport de l'OCPM, en 2016, 59 % de la population montréalaise était née à l'étranger ou avait un parent né à l'étranger.

³²⁵ Hannah est né à New York en 1971. Il est d'origine israélienne. Il vit et travaille aujourd'hui à Montréal et à Vancouver.

³²⁶ Bien qu'entamé en 2010 et remporté par un artiste de la diversité culturelle, ce concours par invitation n'est pas compris dans mon corpus puisqu'il consistait uniquement à assurer la participation d'un artiste

lancé en 2010, avaient été remportés par des artistes de la diversité culturelle, soit respectivement la Québécoise d'origine italienne Marisa Portolese, le Québécois d'origine chilienne Rafael Sottolichio et Hannah.

L'artiste d'origine israélienne s'est fait connaître dans le milieu des arts visuels principalement grâce à son travail qui combine la photographie, la vidéo, l'installation et la performance³²⁷. Or, *Constellation en Sol* (2013), l'œuvre avec laquelle il a gagné le concours du BAP, est bien différente des « tableaux vivants » que l'on connaît principalement d'Hannah. En effet, il s'agit d'un immense mobile comportant 22 panneaux suspendus, dont les motifs colorés et translucides rappellent le costume du clown Sol (interprété par Marc Favreau), qui se déploie du rez-de-chaussée jusqu'au toit de la bibliothèque (voir Figure 4.4). Bien que je dispose de peu de détails sur le déroulement du jury de ce projet, il est à ajouter que Le *Règlement et programme* du Concours pour l'intégration d'une œuvre d'art public à la bibliothèque Marc-Favreau ne comprend aucune référence faite à l'autochtonie ou à la diversité culturelle³²⁸.

à la conception de l'aménagement du domaine public autour du MBAM. En ce sens, aucune œuvre d'Hannah n'a alors rejoint la collection du BAP.

³²⁷ Cette combinaison de modes d'expression a donné le *still*. Il s'agit d'une vidéo (en plan fixe et frontal) d'une mise en scène à laquelle prennent part des figurant(e)s s'adonnant à des activités, mais dont la gestuelle est figée (sans nécessairement être immobile).

³²⁸ Voir Bureau d'art public. (s.d.). *Règlement et programme du concours pour une œuvre d'art public intégrée à la Bibliothèque Marc-Favreau dans l'arrondissement de Rosemont–La Petite-Patrie* [Document non publié].

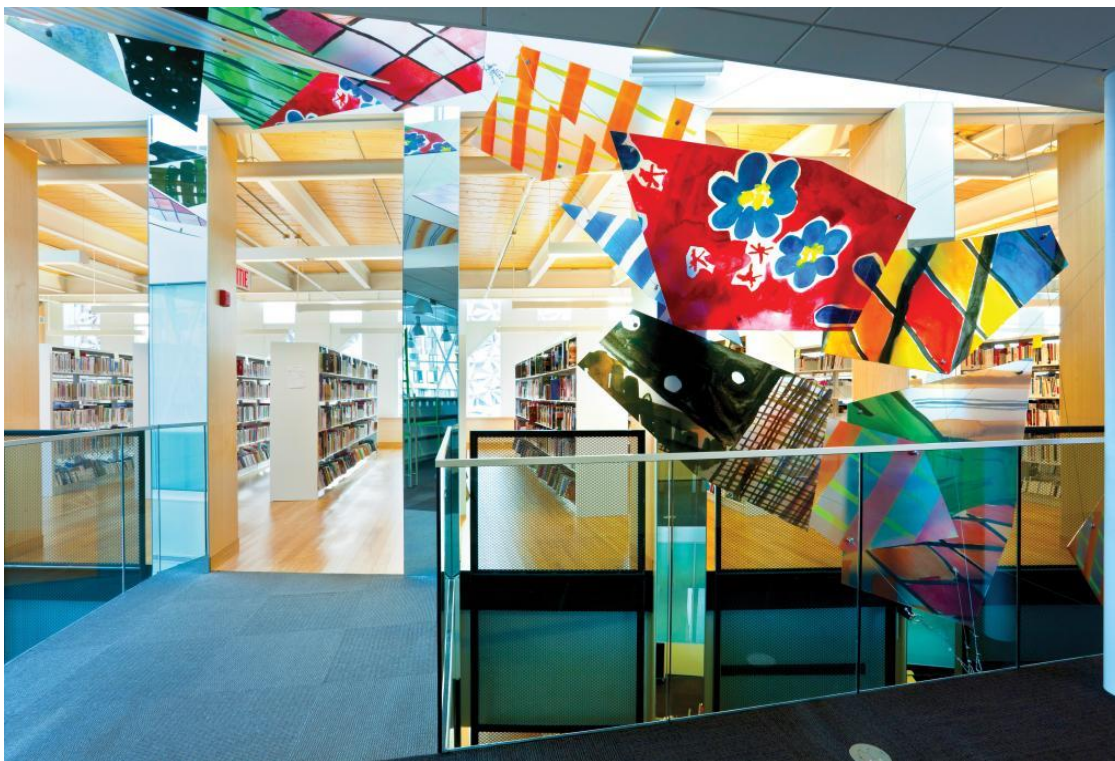


Figure 4.4 Adad Hannah. *Constellation en Sol*. 2013. Bibliothèque Marc Favreau. Canada.

Photos : Richard-Max Tremblay.

Source : <http://coupdœil.montrealmetropoleculturelle.org/file/20>

4.1.2 Concours pour une œuvre d'art public numérique au Planétarium Rio Tinto Alcan de Montréal

À l'automne 2011, la Ville de Montréal lançait un concours par avis public, sous la responsabilité de la chargée de projet Québécoise Isabelle Riendeau³²⁹. Conformément à la Politique du 1 %, le projet consistait à la réalisation d'une œuvre intégrée au Planétarium Rio Tinto Alcan, situé dans l'Arrondissement de Mercier-Hochelaga-Maisonneuve. Ce concours visait, plus précisément, la réalisation d'une œuvre d'art

³²⁹ Riendeau est agente de développement culturel au BAP depuis novembre 2009. Elle a été ma responsable de stage, à l'été 2019, et elle fait partie des professionnel(le)s du BAP que j'ai interrogé (au printemps 2020).

numérique interactive (une première en ce genre au BAP), afin d'animer l'extérieur du Planétarium. Il a mené à la nomination finale d'Andraos et Mongiat inc. La Québécoise (immigrante de première génération) d'origine libanaise Mouna Andraos et la Québécoise d'origine italienne Mélissa Mongiat en étaient à leur première participation à un concours du BAP³³⁰. Provenant du milieu du design interactif et de la conception d'environnements narratifs, elles se sont toutes deux spécialisées dans la création d'expériences collectives dans la ville : on leur doit, entre autres, les *21 Balançoires* (2011) que l'on retrouve, chaque printemps, au Quartier des spectacles.

Sur les sept membres du jury (je ne compte pas la chargée de projet du BAP) du concours à l'étude, deux étaient des femmes et aucun(e) n'était issu(e) de l'autochtonie ou de la diversité culturelle. Ce jury était donc lui aussi *homogène*, faute de comprendre des juré(e)s issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Les 16 candidatures reçues provenaient, selon la *Liste*, d'artistes en solo ou en équipe : 21 personnes (7 femmes et 14 hommes) correspondant à ces 16 candidatures. La moitié moins de femmes que d'hommes ont donc répondu à l'appel de concours. Aucun(e) artiste n'était Autochtone et quatre étaient issu(e)s de la diversité culturelle, ce qui signifie un taux nul de réponse à l'appel de la part de personnes issues de l'autochtonie et un taux plutôt faible de la part de celles issues de la diversité culturelle, soit 19 %. Andraos et Mongiat inc., Artificiel.net (comprenant les Québécois Jimmy Lakatos et Alexandre Burton) et la Québécoise Marie-Hélène Parant ont été retenu(e)s comme finalistes. Andraos et Mongiat inc. a remporté le concours avec *Chorégraphie pour les humains et les étoiles* (2013), une œuvre numérique interactive qui « invite le public à incarner différentes

³³⁰ Andraos est née en 1979, à Beyrouth, au Liban. Elle a immigré avec sa famille au Canada, alors qu'elle avait 11 ans. Andraos a accepté de faire une entrevue, réalisée le 4 juin 2020, dans le cadre de ce mémoire, et ce, sans bénéficier de l'anonymat. Quant à elle, Mongiat est née, en 1978, à Montréal. Elle est d'origine italienne de par son père. Toutes deux vivent et travaillent à Montréal.

scènes cosmiques et à réinventer le mouvement des astres et des planètes avec leur corps³³¹ » (voir Figure 4.5).

Pour ce concours également, aucun passage du *Règlement et programme* ne laisse présager qu'une quelconque mesure aurait été mise en place afin de favoriser l'égalité des chances des artistes de l'autochtonie et de la diversité culturelle³³². D'ailleurs, selon le témoignage d'Andraos et de Riendeau, aucune mesure officielle (ni même officieuse) visant à accroître la représentation des personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle dans la collection municipale n'a été mise en place durant de ce concours³³³.

³³¹ Bureau d'art public. Chorégraphie pour les humains et les étoiles. Dans *Collection*. Montréal. Récupéré de <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/choregraphie-pour-les-humains-et-les-etoiles/>

³³² Voir Bureau d'art public. (2011, septembre). *Règlement et programme du programme pour une œuvre d'art numérique au Planétarium Rio Tinto de Montréal* [PDF]. Montréal. Récupéré de http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/ART_PUBLIC_FR/MEDIA/DOCUMENTS/R%C8GLEMENT%20ET%20PROGRAMME%20DU%20CONCOURS%20PLAN%C9TARIUM%20RIO%20TINTO%20ALCANR.PDF

³³³ Mouna Andraos. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 4 juin 2020.

Isabelle Riendeau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 juin 2020.



Figure 4.5 Mouna Andraos et Mélissa Mongiat. *Chorégraphies pour les humains et les étoiles*, 2013. Planétarium Rio Tinto. Montréal, Canada.
Photos : Geoffrey Boulangé

4.1.3 Concours pour une œuvre d'art intégrée au parc du « sommet d'Outremont »

Conformément à la Politique du 1 %, en 2015, la Ville de Montréal tenait un concours par avis public, sous la responsabilité de la chargée de projet Québécoise Julie Boucher³³⁴, qui visait à doter le parc situé sur le sommet d'Outremont (qui porte, depuis 2017, le nom mohawk *Tiohtià:ke Otsira'kéhne*) d'une œuvre d'art. Ce projet s'inscrivait dans le cadre de l'aménagement du chemin de ceinture du Mont-Royal, site patrimonial déclaré. Le Concours pour une œuvre d'art intégrée au parc du « sommet d'Outremont » a permis à une première Autochtone, la seule de mon corpus, de

³³⁴ Je ne connais pas l'origine ethnique de Boucher.

remporter un concours du BAP. L'artiste algonquaine Nadia Myre³³⁵ s'était alors jointe au collectif La Société des archives affectives, fondé en 2010 et formé de l'artiste immigrante d'origine écossaise Fiona Annis³³⁶ et de sa collègue Véronique La Perrière M., afin de participer en équipe à ce concours. Myre est une artiste multidisciplinaire et une commissaire d'exposition. Dans son travail, elle explore les politiques de l'appartenance et elle affectionne tout particulièrement les thèmes de « l'identité, du langage, du désir et de la perte³³⁷ ». Elle a commencé à être invitée au concours du BAP à partir de 2012. Elle a plus précisément été conviée à quatre concours sur invitation et elle a postulé à un concours sur avis public avant de remporter, en équipe, celui de 2015. Au total, Myre a été invitée et a participé à 13 des 51 concours de mon corpus.

Sur les sept membres du jury (je compte dans ce nombre la chargée de projet du BAP) du Concours pour une œuvre d'art intégrée au parc du « sommet d'Outremont » une personne était issue de la diversité culturelle et quatre étaient des femmes. Le jury était donc plutôt *homogène* faute de ne pas comprendre plus de personnes issues de la diversité culturelle et au moins une issue de l'autochtonie. Les 31 candidatures (solos et en équipe) reçues à la suite de l'appel de projets regroupaient un total de 39 artistes. Sur ce nombre, il y avait 17 femmes et 22 hommes³³⁸. Ainsi, la réponse à l'appel de

³³⁵ Myre est née, en 1974, à Montréal. Elle est membre de la nation Kitigan zibi Anishinaabeg. Elle vit et travaille à Montréal.

³³⁶ Bien qu'immigrante, Annis ne fait pas partie de la diversité culturelle puisqu'elle est d'origine britannique.

Il est aussi à noter que l'architecte paysagiste québécoise d'origine égyptienne Malaka Ackaoui collaborait avec les trois artistes puisque le terrain de verdure servant à accueillir l'œuvre devait être aménagé de manière à entrer en dialogue avec la sculpture.

³³⁷ S.a. (2015). Nadia Myre. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/nadia-myre>

³³⁸ Je ne compte pas dans ce calcul les collaborateur(trice)s, dont Akaoui, ayant participé à ce concours.

concours de la part des femmes était plutôt bonne. Parmi l'ensemble des artistes, une femme était issue de l'autochtonie et deux hommes de la diversité culturelle. La réponse à l'appel de concours des personnes issues de l'autochtonie était donc faible (2,6 %) tout comme celle des personnes issues de la diversité culturelle (5,1 %).

Les trois finalistes ont été la Québécoise Rose-Marie Goulet, le Québécois Yannick Pouliot et La Société des archives affectives. Cette dernière a remporté le concours avec *L'Étreinte des temps* (2018), une œuvre sculpturale installative représentant un saule de bronze prenant racine dans un paysage aménagé (voir Figure 4.6). Cet arbre majestueux fait, entre autres, référence aux traditions amérindiennes au sens où il symbolise la paix entre les peuples des Premières Nations en plus d'assurer la transmission de savoirs botaniques³³⁹.

Le *Règlement et programme de concours* ne traitait à aucun moment de l'importance de la représentation des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle³⁴⁰. Toutefois, le document fait mention de l'autochtonie, dans un bref passage destiné à la description du lieu (et non pas dans la section des enjeux), alors qu'il souligne que la « valeur patrimoniale des terrains est importante [...] en raison de l'occupation historique du site par des groupes amérindiens³⁴¹ ». L'œuvre était en effet destinée à être installée sur un site patrimonial déclaré, dans les environs duquel des sépultures et des artefacts autochtones ont déjà été découvert(e)s, et ayant un haut potentiel

³³⁹ Bureau d'art public. La Société des archives affectives- *L'étreinte des temps*. Dans *Collection*. Montréal Récupéré de <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/2016/12/la-societe-des-archives-collectives-letreinte-des-temps/>

³⁴⁰ Voir Bureau d'art public. (2015, mai). *Règlement et programme du programme pour une œuvre d'art public au Parc du « sommet Outremont »* [PDF]. Montréal. Récupéré de https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/R%C3%A8glement-et-programme-du-concours_parc-sommet-Outremont_4.pdf

³⁴¹ *Ibid.*, p. 3.

archéologique³⁴². L'on peut ainsi se demander, au-delà de la question incontournable de l'importance d'assurer la représentation de l'ensemble des contribuables, pourquoi le jury ne comprend pas de juré(e) autochtone alors même que la description du lieu touche directement à la question autochtone.



Figure 4.6 La Société des archives affective et Nadia Myre. *L'Étreinte des temps*. 2018. Sommet Tiohtià:ke Otsira'kéhne. Montréal. Canada.

Photo : Guy L'Heureux

³⁴² Claire Poitras. (2011, juillet). *L'arrondissement historique et naturel du Mont-Royal, une montagne dans la ville. Une identité façonnée par les interactions entre les activités humaines et un milieu naturel* [PDF]. Montréal : Institut national de la recherche scientifique Centre – Urbanisation Culture Société. p. 26. Récupéré de http://ville.montreal.qc.ca/siteofficieldumontroyal/sites/default/files/rapport_m-royal_final_revise12-07-11_v3.pdf

4.1.4 Concours pour la réalisation d'une murale au Centre interculturel Strathearn

Dans le cadre du troisième volet du Programme d'art mural (visant la réalisation d'œuvres sur les murs dont la Ville de Montréal est propriétaire), le BAP lançait, en 2018, un concours par avis public afin qu'une murale soit réalisée sur la façade du Centre interculturel Strathearn, situé dans l'arrondissement du Plateau-Mont-Royal. Ce projet était sous la responsabilité de la Québécoise Sara Savignac Rousseau³⁴³. Sur les sept membres que comportait ce jury (je ne compte pas la chargée de projet du BAP puisqu'elle n'avait pas le droit de vote), cinq étaient des femmes et deux des hommes. Parmi ces personnes, deux étaient issues de la diversité culturelle et aucune de l'autochtonie. Le jury était donc relativement *hétérogène*. Je dois toutefois préciser que le Centre interculturel Strathearn représente les artistes issu(e)s de la diversité culturelle et de l'autochtonie et, au moment du concours, les suites louées dans l'immeuble étaient occupées par des partenaires municipaux culturels, dont Montréal, arts interculturels (MAI), DAM, Danse-Cité et le Mois de l'histoire des Noirs. En ce sens, le jury aurait pu être plus hétérogène, entre autres, en comportant au moins une personne autochtone. Parmi les 20 artistes ayant posé leur candidature pour ce concours, six étaient des femmes (30 %). Ces dernières ont donc faiblement répondu à l'appel de concours. Aucun(e) artiste n'était issu(e) de l'autochtonie et quatre (des hommes) étaient issus de la diversité culturelle (20 %). Le taux de réponse à ce concours était donc nul de la part des Autochtones et relativement faible de la part des personnes issues de la diversité culturelle.

Les finalistes étaient les Québécois(e)s Frédérique Ulman-Gagné, Luce Pelletier, Rafael Sottolichio et Jason Cantoro³⁴⁴. Ce dernier a remporté le concours. Le travail de

³⁴³ Savignac est agente de développement culturelle au BAP depuis mai 2017. Je l'ai interrogé en décembre 2020.

³⁴⁴ Cantoro est né en 1979 et il est d'origine Franco-Canadienne et Italienne. Il vit et travaille à Montréal.

ce Québécois d'origine italienne résulte d'une série continue de mélange entre les sphères de l'art et du design via des œuvres généralement reliées à la création d'images en sérigraphie, comme en témoigne l'œuvre lui ayant permis de gagner le Concours pour la réalisation d'une murale au Centre interculturel Strathearn. La murale monumentale *Le Monde intérieur*, qui se présente comme une composition formelle de plans colorés superposés, rappelle les traces du passé en évoquant la présence ancienne d'une maison (ayant été démolie pour construire la rue Léo Pariseau) contiguë au mur choisi pour sa réalisation (voir Figure 4.7).



Figure 4.7 Jason Cantoro. *Le monde intérieur*. 2018. Centre interculturel Strathearn, Canada.
Photo : David Giral

Le *Règlement et programme* de ce concours ne traitait, comme pour les précédents documents, à aucun moment de l'importance de la représentation des artistes issu(e)s

de l'autochtonie et de la diversité culturelle³⁴⁵, et ce, bien que l'œuvre soit, je l'ai précisé, sur le mur de la bâtisse occupée par des partenaires municipaux impliqués dans les domaines de la diversité sociale et de la culture.

4.1.5 Concours d'art public pancanadien pour l'îlot William-Ottawa du projet Bonaventure

À la suite de l'adoption, en 2015, du *Plan de développement de l'art public du projet Bonaventure* par la Ville de Montréal, le BAP a lancé, en 2018, un concours pancanadien sur invitation, sous la responsabilité du commissaire de l'époque, le Québécois Laurent Vernet³⁴⁶. Ce projet visait la création d'une œuvre pour un îlot situé entre les rues William et Ottawa. Sur les sept membres du jury (je ne compte pas le chargé de projet du BAP), cinq étaient des femmes et aucun(e) était issu(e) de l'autochtonie ou de la diversité culturelle. Encore une fois, le jury était donc *homogène*. Toutefois, selon Vernet, les trois spécialistes en arts visuels du jury avaient une bonne connaissance des enjeux autochtones et des pratiques issues de l'immigration³⁴⁷. Or, bien que la présence sur un jury de personnes ayant une expertise semblable puisse contribuer à la représentation des artistes de l'autochtonie et de la diversité culturelle, la présence de juré(e)s issu(e)s de ces groupes devrait être priorisée. En effet, elle permettrait, entre autres, d'avoir des jurys hétérogènes représentatifs de l'ensemble de la population québécoise et, par le fait même, de l'ensemble des contribuables. Sur les 31 artistes (15 femmes et 16 hommes) ayant été invité(e)s à participer à ce concours,

³⁴⁵ Voir Bureau d'art public. (2018). *Règlement et programme du programme pour une œuvre d'art public au Centre interculturel Strathearn* [PDF]. Montréal. Récupéré de https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/wp-content/uploads/2018/03/Programme-et-r%C3%A8glement-Volet-3-PAM-2018-Strathearn_Formulaire-1.pdf

³⁴⁶ Vernet a travaillé au BAP, de 2009 à 2018, d'abord comme agent de développement culturel (2009-2013) et ensuite comme commissaire (2013-2018). En août 2020, je l'ai interrogé à titre d'ancien professionnel du BAP

³⁴⁷ Laurent Vernet. Entrevue avec un (ancien) professionnel du BAP, réalisée le 12 août 2020.

11 étaient issu(e)s de l'autochtonie (six femmes et cinq hommes) et quatre de la diversité culturelle (trois femmes et un homme). Cette fois, le taux d'invitations faites aux femmes (48,4 %) ainsi qu'aux artistes issu(e)s de l'autochtonie (35,5 %) était élevé, alors celui de la diversité culturelle était faible (12.9 %).

Les finalistes de ce concours étaient la Britanno-Colombienne Jill Anholt, l'Albertaine d'origine métisse Tiffany Shaw-Collinge, la Québécoise (immigrante de première génération) d'origine brésilienne Giorgia Volpe et à nouveau Myre. Cette dernière a remporté le concours grâce à *Dans l'attente* (2019). Cette sculpture installative est composée de quatre ensembles sculpturaux de bronze qui soulignent et célèbrent la présence autochtone centenaire sur le territoire anciennement nommé *Tiohtá:ke* par les Mohawks, et ce, tout en questionnant la place qui est faite, de nos jours, aux premiers peuples de ce territoire (voir Figure 4.8). L'œuvre de Myre a plus précisément pour but de commémorer la *Grande Paix* de Montréal : elle consiste en une reproduction des signatures des représentants des nations autochtones ayant signé le traité du 4 août 1701.



Figure 4.8 Nadia Myre. *Dans l'attente*. 2019. Îlot William-Ottawa. Montréal. Canada.
Photo : Marc-Olivier Bécotte

En entrevue, une artiste finaliste du Concours d'art public pancanadien pour l'îlot William-Ottawa du projet Bonaventure insistait sur le fait qu'il se démarquait des concours habituels :

D'abord, ce qu'on [elle et les autres finalistes] trouvait étrange, c'est qu'on était, pour la première fois, quatre femmes en concours. J'ai même posé la question : « C'est un concours pour laisser la place aux femmes ? » On représentait aussi des groupes identitaires différents, alors on s'est dit : « Peut-être que la Ville veut s'ouvrir à la possibilité de mettre en compétition différents groupes identitaires. » [...] À mon avis, c'est sûr qu'il y avait une question politique visant à être équitable dans ce choix. [...] C'était quasiment un concours fait sur mesure pour recevoir une œuvre autochtone. [...] Peut-être qu'il [le BAP] a fait le choix des femmes artistes parce qu'il y avait une sous-représentation féminine dans ce lieu-là. Il a fait

un essai d'ouvrir à la représentation féminine et peut-être, en amont, à la représentation de l'autochtonie³⁴⁸.

Il est vrai que ce concours se démarque de la grande majorité des concours qui ont eu lieu entre 2009 et 2019 : il accorde à la fois une place importante aux femmes et aux personnes issues de l'autochtonie, et ce, bien que le *Règlement et programme* ne comporte aucune mention destinée à assurer une représentation équitable de ces artistes habituellement sous-représenté(e)s³⁴⁹. Bien que Vernet confirme que, durant les années où il travaillait BAP, il n'existait pas de mesure officielle visant à favoriser la représentation des artistes à l'étude, il affirme toutefois que ce concours témoigne d'une réelle préoccupation (dans sa mise en œuvre et dans son processus) pour une meilleure représentation des artistes issu(e) de l'autochtonie et de la diversité culturelle ainsi que celle des femmes en général³⁵⁰. Lors de notre entrevue, l'ancien professionnel du BAP m'a d'ailleurs indiqué avoir pris une intéressante initiative lors de ce concours :

Quand j'ai appelé tous les membres du jury, je leur ai dit qu'on avait spécifiquement une préoccupation par rapport aux enjeux d'autochtonie et de diversité. Je crois que ça se voit dans la liste des personnes invitées. Assurément, ça se voit dans la liste des quatre femmes finalistes³⁵¹.

Selon mes résultats d'entrevues, il s'agit du premier concours de l'histoire du BAP et le seul de mon corpus pour lequel la personne chargée d'un projet soulevait explicitement (et initialement) auprès des juré(e)s la question de la représentation équitable des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle.

³⁴⁸ Anonyme. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 13 mai 2020.

³⁴⁹ Bureau d'art public. (2018, juin). *Concours pour une œuvre d'art public à l'îlot William-Ottawa projet Bonaventure* [Document non publié].

³⁵⁰ Laurent Vernet. Entrevue avec un (ancien) professionnel du BAP, réalisée le 12 août 2020.

³⁵¹ *Idem*.

4.1.6 Concours pour l'intersection de la rue Laurier-Côte-Sainte-Catherine

Ce concours par avis public, lancé en 2018, s'inscrit dans le cadre des travaux de réaménagement, amorcés en 2017, de l'avenue Laurier Ouest (entre le chemin de la Côte-Sainte-Catherine et l'avenue du Parc). L'œuvre était destinée à être intégrée à l'intérieur d'une placette aménagée du côté sud de l'avenue Laurier Ouest et avait pour objectif d'agir à titre de repère signalétique pour les automobilistes tout en offrant une expérience intime aux passant(e)s. Sur les sept membres du jury (trois femmes et quatre hommes), parmi lesquel(le)s je ne compte pas Riendeau (à titre de chargée de projet), une personne était Autochtone et une était issue de la diversité culturelle. Il s'agit en fait du premier et du seul concours de mon corpus où le jury comprend à la fois une personne issue de l'autochtonie et une de la diversité culturelle : le jury était cette fois plutôt *hétérogène*. Parmi les 48 artistes s'étant porté(e)s candidat(e)s, il y avait 14 femmes. Sur ces 48 personnes, une femme était issue de l'autochtonie et cinq hommes de la diversité culturelle. Ainsi, le taux de réponse à l'appel pour ce concours par avis public était faible aussi bien de la part des femmes (29,2 %) que des artistes issu(e)s de l'autochtonie (2,1 %) et de la diversité culturelle (10,4 %). Les finalistes étaient les Québécois(e)s Patrick Bérubé, Michel de Broin, Hélène Rochette et à nouveau Myre. Cette dernière a remporté le concours avec l'œuvre *Renouer*, qui devrait être installée en 2021. Cette sculpture en bronze représentera un filet de pêche gigantesque qui, dans un l'entremêlement de cordes, rendra hommage à la cohabitation des cultures à *Tiohtia:ke* (voir Figure 4.9)³⁵².

³⁵² Valérie Boisclair. (2020, octobre) Une œuvre de l'artiste algonquaine Nadia Myre sera installée à Outremont. *Espace autochtone*. Récupéré de https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1741067/sculpture-art-public-nadia-myre-renouee-outremont?fbclid=IwAR3b9x8ODoiM0KqnDYBVIZgcPAaFdOzL_1ByJUFRAr46aGAVn6yqMD7dN3g



Figure 4.9 Nadia Myre. *Renouer*.
Image du concept : Nadia Myre

Le *Règlement et programme* de ce concours ne traitait à aucun moment, comme pour les précédents documents, de l'égalité des chances des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle³⁵³. Il ne faisait d'ailleurs aucune référence, aussi mince soit-elle, à l'autochtonie ou à la diversité culturelle. Selon le témoignage de Riendeau, il n'y a pas eu non plus de mesure officielle mise en place durant le concours afin d'assurer la représentation équitable des groupes d'artistes à l'étude³⁵⁴. La chargée de projet m'affirmait toutefois, en entrevue, avoir fait de son mieux afin d'avoir, au moins, une jurée issue de l'autochtonie et une de la diversité culturelle pour ce concours³⁵⁵. Il

³⁵³ Voir Bureau d'art public. (2018, octobre). *Règlement et programme du concours pour une œuvre d'art public à l'intersection de l'avenue Laurier Ouest et du chemin de la Côte-Sainte-Catherine* [PDF]. Montréal. Récupéré de <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/wp-content/uploads/2018/10/R%C3%A9glement-et-programme-concours-Laurier-CSC.pdf>

³⁵⁴ Isabelle Riendeau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 juin 2020.

³⁵⁵ *Idem*.

est toutefois à noter qu'en entrevue, à l'été 2020, une jurée issue de la diversité culturelle soulignait, malgré sa reconnaissance de l'initiative prise par Riendeau, que la composition du jury aurait tout de même pu être encore davantage diversifiée : « J'étais la seule à avoir un accent dans ce jury-là, donc je n'étais pas seulement une minorité ici, mais j'étais une minorité audible et je pense que, ça aussi, ça pourrait avoir un impact sur la sélection à long terme³⁵⁶. » Selon cette même jurée, la nomination finale d'une artiste autochtone, malgré l'absence de mesure officielle visant à atteindre l'égalité des chances, serait en partie due au fait que dans le champ québécois des arts visuels, les personnes autour des tables de décision connaissent de plus en plus les enjeux liés à la sous-représentation aussi bien des femmes que des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle. En d'autres mots, depuis quelques années, il y aurait « certaines lignes directrices que [...] tout le monde partage ou partage à peu près³⁵⁷ ». D'ailleurs, d'après cette membre de jury, le besoin de représenter les artistes autochtones dans la collection du BAP « est quelque chose qui commence à être intégré tranquillement³⁵⁸ ». Or, lorsque je lui ai demandé si l'origine ethnique avait été prise en compte lors de la sélection des artistes, elle a répondu :

Je te dirais que oui et non. Je te dirais que ce qui revenait en premier lors du concours c'était vraiment la parité de genre. Si j'avais à faire un système de classement : parité de genre en premier, représentation autochtone en deuxième et diversité culturelle en troisième (très loin derrière). C'est comme ça pour l'instant, mais on peut changer les choses³⁵⁹.

Selon cette jurée, qui a également pris part à un concours au début des années 2010, durant sa première expérience sur un jury du BAP, c'était alors l'esthétique de l'œuvre qui attirait le plus l'attention contrairement au jury de 2018-2019. Je préciserais,

³⁵⁶ Anonyme. Entrevue avec une jurée du BAP, réalisée le 27 mai 2020.

³⁵⁷ *Idem.*

³⁵⁸ *Idem.*

³⁵⁹ *Idem.*

concernant l'importance accordée à la parité, que Riendeau affirme avoir informé les juré(e)s du concours à l'étude de la sous-représentation des femmes dans la collection municipale³⁶⁰. Il s'agit là d'une initiative des plus pertinentes qu'elle soutient pratiquer, depuis des années, lors des concours dont elle est responsable³⁶¹. Une stratégie à laquelle pourrait d'ailleurs facilement être combinée une mention, dès le commencement des concours, aux membres des jurys concernant la sous-représentation touchant également les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle, comme l'a initié Vernet juste avant de quitter son poste.

4.1.7 Concours d'art public pour le parc Rutherford

Conformément à la Politique du 1 %, le BAP lançait, en 2018, un concours sur invitation visant à doter le parc Rutherford, situé dans le site patrimonial du Mont-Royal, d'une œuvre d'art à la suite de son réaménagement. Le jury du Concours d'art public pour le parc Rutherford comprenait sept membres (en ne comptant pas Savignac à titre de chargée de projet) pour un total de six femmes et un homme. Une seule de ces personnes était issue de la diversité culturelle et aucune de l'autochtonie. Ce jury était donc plutôt *homogène*. Parmi les 31 candidat(e)s et duos ayant reçu une invitation, 20 personnes étaient des femmes et 11 des hommes. Quatre artistes étaient issu(e)s de l'autochtonie (trois femmes et un homme) et six étaient issu(e)s de la diversité culturelle (cinq femmes et un homme). En entrevue, en décembre 2020, Savignac m'a quantifié le taux de réponse des artistes à l'invitation leur ayant été faite (ce qui ne figure pas sur la *Liste*) : « Il y a sept personnes seulement sur 31 qui ont soumis leur candidature³⁶² ». Sur ces sept personnes invitées et souhaitant participer au concours,

³⁶⁰ Isabelle Riendeau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 juin 2020.

³⁶¹ *Idem*.

³⁶² Sara Savignac Rousseau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 décembre 2020.

« il y a eu plus de réponses des hommes blancs³⁶³ », alors qu'ils représentaient initialement moins du tiers des artistes invités. Il semble donc que les hommes ont davantage tendance à tenter leurs chances aux concours du BAP que les femmes, comme le veut d'ailleurs la logique homme (blanc)/sculpture/art public. Il n'est pas étonnant que des hommes (blancs) soient plus audacieux lors des concours puisqu'historiquement leurs prédécesseurs étaient des hommes (blancs).

Les finalistes du concours étaient la Québécoise Catherine Bolduc, le Québécois huron-wendat Ludovic Boney et le Québécois (immigrant de première génération) d'origine sud-africaine Trevor Gould³⁶⁴. Ce dernier a remporté le concours à l'étude. De 2009 à 2019, l'artiste immigrant a pris part à huit concours du BAP, dont à six avant d'être nommé lauréat. Comme l'indique la galerie le représentant, dans son travail, Gould porte généralement un regard « sur les jeux de pouvoir entre l'Occident et le continent africain qui se sont construits au fil des conquêtes³⁶⁵ » et, afin de sortir de l'ethnocentrisme occidental, « il cherche à critiquer la performativité de cette idéologie de domination – encore visible aujourd'hui – au sein d'institutions ou de plateformes de diffusion artistiques [...]»³⁶⁶. Ainsi, comme le veut la définition de l'artiste de la diversité du CAM, en plus d'appartenir à une *communauté culturelle*, Gould appartient à la diversité culturelle via une « pratique artistique minoritaire, non occidentale ou métissée³⁶⁷ ». Or, plutôt que de traiter de questions identitaires avec *Métronome*, qui sera inauguré dans les prochaines années, l'artiste a opté pour une sculpture installative

³⁶³ *Idem.*

³⁶⁴ Gould est né en 1951, à Johannesburg, en Afrique du Sud et il a immigré au Canada en 1980. Il vit et travaille à Montréal. Si ce professeur de sculpture à l'Université de Concordia fait partie de la communauté culturelle sud-africaine, il ne fait toutefois pas partie d'une minorité visible puisqu'il est blanc.

³⁶⁵ Galerie Hugues Charbonneau. Trevor Gould. Dans *Artistes*. Récupéré de <https://huguescharbonneau.com/artistes/trevor-gould/>

³⁶⁶ *Idem.*

³⁶⁷ Conseil des arts de Montréal. (2020). *Op. cit.*, p. 10.

mettant cette fois de l'avant l'opposition nature/culture (qui prend également une place importante dans son travail). L'œuvre est composée d'une structure rappelant une charpente architecturale surmontée d'un orang-outan, qui se promène sur la construction, et d'un disque affichant d'un côté une image de la planète Terre et de l'autre un visage humain (voir Figure 4.10)³⁶⁸.



Figure 4.10 Trevor Gould. *Métronome*.
Image du concept : Trevor Gould

Lors d'une entrevue réalisée à l'été 2020, Boney m'a affirmé qu'à sa connaissance, à titre de finaliste, aucune mesure n'a été appliquée pour favoriser la représentation des artistes de l'autochtonie et la diversité culturelle lors de ce concours³⁶⁹. Dans le même

³⁶⁸ Bureau d'art public. (2020, juillet). Trevor Gould remporte le concours pour une œuvre d'art public au parc Rutherford dans l'arrondissement de Ville-Marie. Dans *Actualité*. Montréal. Récupéré de <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/2019/08/trevor-gould-remporte-le-concours-pour-une-oeuvre-dart-public-au-parc-rutherford-dans-larrondissement-de-ville-marie/>

³⁶⁹ Ludovic Boney. Entrevue avec un artiste du BAP, réalisée le 23 juin 2020.

Boney a été invité et a participé à 12 concours de mon corpus.

ordre d'idée, à aucun moment, le *Règlement et programme* ne traite de la sous-représentation ou de l'égalité des chances des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle³⁷⁰. Or, bien qu'il ne soit pas présenté comme un enjeu, il y a toutefois un bref passage de la description du lieu qui traite de l'autochtonie :

L'occupation amérindienne de la Montagne remonte probablement à 4000 ou 5000 ans. Les Autochtones exploitent ses carrières de cornéenne, sa faune et sa flore; elle possède aussi pour eux une valeur sacrée, comme en témoignent les sépultures et les cimetières³⁷¹.

Selon Savignac, comme l'« ensemble des membres du jury devait lire le programme de concours pour bien se situer avant de faire des propositions », il lui apparaît probable que la précision concernant la présence autochtone historique à l'endroit choisi pour installer l'œuvre ait influencé les juré(e)s (au nombre de trois) devant inviter les artistes. Or, bien cela ne soit pas impossible, ce bref passage reste simplement situé dans la section destinée à la description du lieu. En ce sens, la précision sur la présence historique autochtone n'a assurément pas le même impact qu'une remarque claire et précise, qui serait inscrite dans la section des enjeux, visant à assurer l'équité des chances des artistes issu(e)s de l'autochtonie (et de la diversité culturelle) lors d'un concours. L'on peut d'ailleurs ici encore se demander pour quelle raison le jury ne comprenait pas de juré(e) autochtone alors même que la susmentionnée précision sur le lieu touche directement à la question autochtone, et ce, même dans la mesure où les membres du jury avaient possiblement une sensibilité et une expertise en matière d'autochtonie et de diversité.

³⁷⁰ Voir Bureau d'art public. (2018, mars). *Règlement et programme du programme pour une œuvre d'art public intégré au parc Rutherford* [Document non publié].

³⁷¹ Bureau d'art public. (2018, mars). *Op. cit.*

4.2 Portrait statistique

En regardant à l'échelle canadienne via l'*Enquête nationale auprès des ménages* de 2011 et l'*Enquête sur la population active* de cette même année, l'on constate que la sous-représentation des personnes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle dans le milieu des arts n'est pas un phénomène exclusif au Québec³⁷². Ces documents révèlent qu'à cette époque, 28 000 artistes immigrant(e)s, ce qui inclut toutefois des personnes d'origine française et britannique, constituaient 21 % de l'ensemble des artistes du Canada. Ce pourcentage était légèrement inférieur à celui des immigrant(e)s de l'ensemble de la population active canadienne qui s'élevait à 22 %³⁷³. Pour sa part, le *Profil statistique des artistes au Canada en 2016* indique que les personnes issues de l'immigration étaient sous-représentées parmi les artistes. En effet, les immigrant(e)s représentaient alors 21 % des artistes et 24 % de la population active³⁷⁴.

Ces enquêtes de 2011 montrent également que les 17 400 artistes issu(e)s de minorités visibles recensé(e)s représentaient 13 % de tous les artistes canadien(ne)s, alors que le pourcentage de personnes de minorités visibles dans l'ensemble de la population active canadienne était de 18 %³⁷⁵. Ces pourcentages attestaient ainsi de leur forte sous-représentation dans le milieu des arts. Le *Profil statistique* de 2016 donne lui aussi des

³⁷² Il n'existe pas d'enquêtes plus récentes.

Artistes du milieu des arts : musicien(ne)s et chanteur(se)s; auteur(e)s et écrivain(e)s; producteur(trice)s, réalisateur(trice)s, chorégraphes; artistes en arts visuels; artisan(ne)s; acteur(trice)s et comédien(ne)s; danseur(se)s; artistes de spectacle; chef(fe)s d'orchestre, compositeur(trice)s, arrangeur(se)s.

³⁷³ Hill Stratégies Recherche Inc. (2014, octobre). Profil statistique des artistes et des travailleurs culturels au Canada. Fondé sur l'Enquête nationale auprès des ménages de 2011 et l'Enquête sur la population active [PDF]. *Regard statistique sur les arts*. 12(2). p. 24. Récupéré de https://hillstrategies.com/wp-content/uploads/2018/11/artistes_tc_canada2011.pdf

³⁷⁴ Hill Stratégies Recherche Inc. (2019, novembre). Profil statistique des artistes au Canada en 2016 (avec des données sommaires sur les travailleurs culturels). Récupéré de <https://hillstrategies.com/resource/profil-statistique-des-artistes-au-canada-en-2016/?lang=fr>

³⁷⁵ Hill Stratégies Recherche Inc. (2014, octobre). *Op. cit.* p. 24.

chiffres attestant d'une nette sous-représentation alors que les artistes des minorités visibles y représentaient 15 % de la population comparativement à l'ensemble de la population active qui était alors de 21 %³⁷⁶.

L'*Enquête nationale auprès des ménages* et l'*Enquête sur la population active* de 2011 indiquaient également que 3 700 artistes autochtones constituaient 2,7 % de tous les artistes canadiens, ce qui était ici encore inférieur au pourcentage de l'ensemble de la population active qui s'élevait alors à 3,3 %³⁷⁷. Il y avait donc également une sous-représentation des artistes issu(e)s de l'autochtonie dans le milieu des arts au Canada. Le *Profil statistique des artistes au Canada en 2016* mentionne, lui aussi, que les personnes autochtones sont sous-représentées parmi les artistes. Effectivement, les Autochtones représentaient alors 3,1 % des artistes pour 3,9 % de la population active³⁷⁸. Comme j'y reviendrai, il faut néanmoins garder en tête que la visibilité des artistes autochtones n'est pas qu'une simple question de statistiques. Effectivement, en raison de l'histoire même du Canada, elle se pose avant tout en termes de « reconnaissance de leur souveraineté culturelle, historique et politique³⁷⁹ ».

Concernant plus précisément le milieu des arts visuels, le *Profil statistique des artistes au Canada en 2016* relève que 25 % des 21 100 artistes en arts visuels étaient alors des immigrant(e)s, une proportion légèrement supérieure à celle de la population active qui était de 24 %³⁸⁰. Il ne faut toutefois pas omettre que ces données comprennent plusieurs personnes d'origine française et britannique, ce qui laisse présager que les artistes issu(e)s de la diversité culturelle étaient possiblement sous-représenté(e)s. Selon cette

³⁷⁶ Hill Stratégies Recherche Inc. (2019, novembre). *Op. cit.*

³⁷⁷ Hill Stratégies Recherche Inc. (2014, octobre). *Op. cit.* p. 24.

³⁷⁸ Hill Stratégies Recherche Inc. (2019, novembre). *Op. cit.*

³⁷⁹ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 40.

³⁸⁰ Hill Stratégies Recherche Inc. (2019, novembre). *Op. cit.*

même source, 15 % des artistes en arts visuels provenaient des minorités visibles, ce qui était significativement inférieur à la proportion de la population active s'élevant à 21 %³⁸¹. Pour ce qui est des Autochtones, ils représentaient 4,1 % des artistes, ce qui est légèrement supérieur à la proportion la population active qui était alors de 3,9 %³⁸². Encore une fois, la question autochtone est à concevoir au-delà des données statistiques.

En ce qui concerne la situation québécoise, les documents offrant des statistiques sur les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle se font singulièrement rares, et ce, encore davantage lorsque l'on cherche des données sur ces personnes en arts visuels (sans compter la difficulté qui s'ajoute si l'on veut également les comparer à la population active). Le *Recensement canadien* de 2016, qui est le plus récent, permet néanmoins de bénéficier de chiffres précis sur la démographie québécoise des immigrant(e)s, des minorités visibles et des Autochtones. La province comptait alors 1 091 310 personnes issues de l'immigration (de première génération), soit l'équivalent de 13,7 % de la population québécoise³⁸³. Ces données comprennent, bien entendu, ici encore des immigrant(e)s d'origine française et britannique. Avec le tiers de sa population constituée d'immigrant(e)s de 1^{re} génération, Montréal comprenait, pour sa part, en 2016, plus de 60 % des immigrant(e)s du Québec³⁸⁴. Il est à préciser que les données pour le Québec et Montréal seraient beaucoup plus élevées si les sources

³⁸¹ *Idem.*

³⁸² *Idem.*

³⁸³ Statistique Canada. (2019, août). Immigration et citoyenneté. Dans *Profil du recensement, Recensement de 2016. Québec [Province] et Canada [Pays]*. Récupéré de <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/details/page.cfm?Lang=F&Geo1=PR&Code1=24&Geo2=PR&Code2=01&SearchText=Qu%C3%A9bec&SearchType=Begins&SearchPR=01&B1=Immigration%20and%20citizenship&TABID=1&type=0>

³⁸⁴ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 34.

utilisées prenaient en compte les autres générations d'immigration³⁸⁵. Par exemple, en comptabilisant les personnes nées au Québec dont l'un des parents est Allemand, Ukrainien, etc. En 2016, le Québec comptait également des répondant(e)s de minorités visibles s'élevant à 1 032 365 personnes, soit 13,0 % de ses habitant(e)s³⁸⁶, alors que, cette même année, 32,9 % de la population montréalaise s'identifiaient à au moins une minorité visible³⁸⁷. J'ajouterais qu'à cette époque, selon l'étude du CAM réalisée par Uzel, les artistes en arts visuels issu(e)s de la diversité culturelle ne s'élevaient pas à plus de 12-13 % des personnes exposées dans les réseaux montréalais de diffusion Art Actuel et Accès culture³⁸⁸, ce qui confirme leur importante sous-représentation.

En ce qui a trait à l'autochtonie, les 182 885 répondant(e)s ayant l'identité autochtone correspondaient à 2,3 % de la population du Québec³⁸⁹. Parmi ces personnes, 50,7 % appartenaient aux Premières Nations, 37,9 % affirmaient être Métis, 7,6 % indiquaient être Inuites et 3,8 % s'identifiaient autrement³⁹⁰. Ces données représentent sur l'ensemble de la population québécoise : 1,2 % de personnes associées aux Premières Nations, 0,9 % à la Nation métisse et 0,2 % à la Nation inuit. En prenant aussi en

³⁸⁵ L'usage que je fais dans ce mémoire du terme *diversité culturelle* inclus les différentes générations d'immigration. Par exemple, parmi les artistes de mon corpus, Andraos est une immigrante de première génération, alors de Mongiat n'est pas une immigrante de première génération.

³⁸⁶ Statistique Canada. (2019, août). Minorités visibles. Dans *Profil du recensement, Recensement de 2016. Québec [Province] et Canada [Pays]*. Récupéré de <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/details/page.cfm?Lang=F&Geo1=PR&Code1=24&Geo2=PR&Code2=01&SearchText=Qu%C3%A9bec&SearchType=Begins&SearchPR=01&B1=Visible%20minority&TABID=1&type=1>

³⁸⁷ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 11.

³⁸⁸ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 39.

³⁸⁹ Statistique Canada. (2019, août). Peuples autochtones. Dans *Profil du recensement, Recensement de 2016. Québec [Province] et Canada [Pays]*. Récupéré de <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/details/page.cfm?Lang=F&Geo1=PR&Code1=24&Geo2=PR&Code2=01&SearchText=Qu%C3%A9bec&SearchType=Begins&SearchPR=01&B1=Aboriginal%20peoples&TABID=1&type=0>

³⁹⁰ *Idem.*

compte les origines ethniques ou culturelles des répondants du Québec, l'on constate que ce sont 4,5 % des Québécois(e)s qui revendiquaient, en 2016, avoir une « ascendance autochtone », soit 359 430 personnes³⁹¹. En ce qui a trait à Montréal, 12 035 personnes se déclaraient Autochtones, soit 0,7 % de la population de la métropole³⁹². En s'intéressant également aux origines ethniques ou culturelles des répondants montréalais(e)s, l'on constate que 2,2 % des montréalais(e)s revendiquaient, en 2016, une ascendance autochtone, soit 36 220 personnes³⁹³.

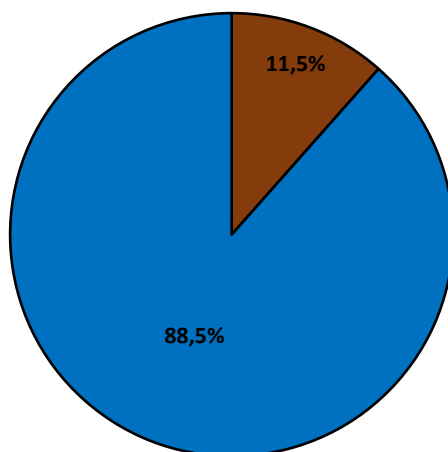
En ce qui concerne les données statistiques que j'ai établies à partir du site Internet et des documents du BAP, sur les 52 artistes ayant remporté les 51 concours de mon corpus, cinq seulement étaient issu(e)s de la diversité culturelle (9,6 %) et une de l'autochtonie (1,9 %), soit un total de 11,5 % de l'ensemble des artistes lauréat(e)s du corpus (voir Figure 4.11).

³⁹¹ *Idem.*

³⁹² Statistique Canada. (2019, août). Profil du recensement, Recensement de 2016. Dans *Montréal, Ville [Subdivision de recensement], Québec et Canada [Pays]*. Récupéré de <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/details/page.cfm?Lang=F&Geo1=CSD&Geo2=PR&Code2=01&SearchType=Begins&SearchPR=01&TABID=1&B1=All&type=0&Code1=2466023&SearchText=montreal>

³⁹³ *Idem.*

Artistes lauréat(e)s du corpus



■ Artistes autochtones et de la diversité culturelle lauréat(e)s ■ Autres artistes lauréat(e)s

Figure 4.11 Répartition des lauréat(e)s autochtones, de la diversité culturelle et autres des concours du corpus

Considérant que la population québécoise s'élevait, en 2016, à 13,7 % d'immigrant(e)s (incluant les personnes d'origine française et britannique) et 13 % de minorités visibles, il apparaît d'autant plus clairement que les lauréat(e)s issu(e)s de la diversité culturelle, soit 9,6 %, sont statistiquement sous-représenté(e)s au BAP (voir Figure 4.12). Leur sous-représentation est d'autant plus flagrante si l'on considère également les chiffres relatifs à la métropole montréalaise : 60 % de personnes issues de l'immigration et 32,9 % issues de minorités visibles comparativement à 9,6 % de lauréat(e)s issu(e)s de la diversité culturelle.

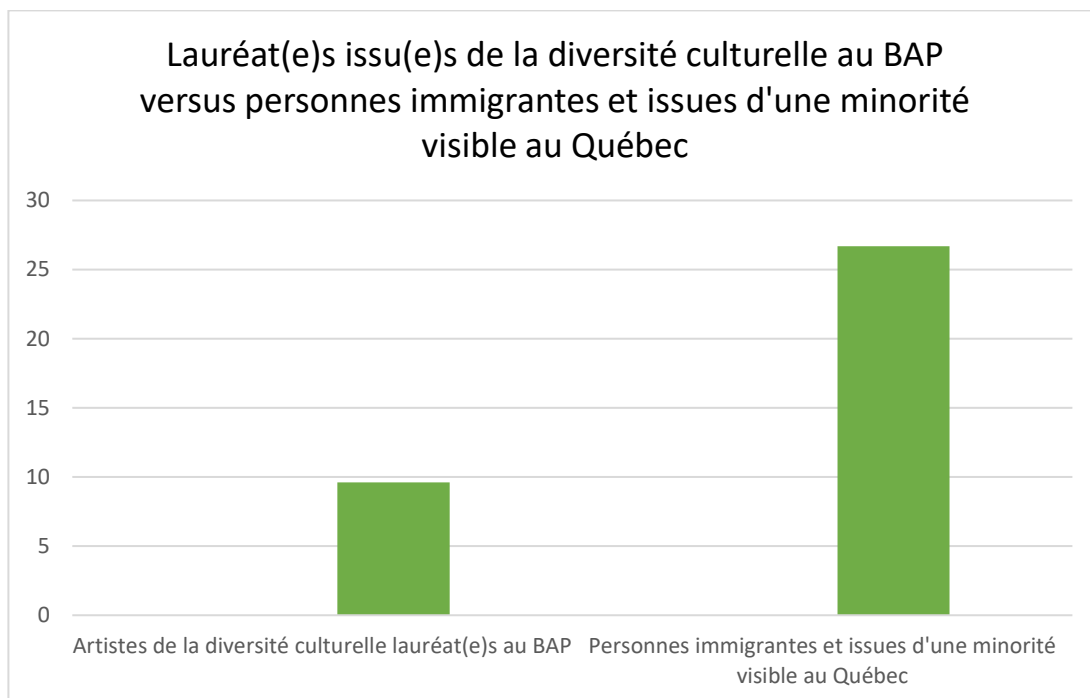


Figure 4.12. Lauréat(e)s issu(e)s de la diversité culturelle au BAP versus personnes immigrantes et issues d'une minorité visible au Québec

Comme l'affirmait Pruneau en entrevue, il n'est pas égalitaire qu'il y ait aussi peu de représentation des artistes à l'étude (9,6 %) au BAP, alors même qu'au moins une personne sur deux est issue, à Montréal, d'une minorité visible et de l'immigration³⁹⁴. D'ailleurs, la même critique peut être transposée au niveau de la sous-représentation des personnes issues de la diversité culturelle sur les jurys du BAP. Il est aussi à souligner que les artistes issu(e)s des minorités visibles sont nettement moins représenté(e)s dans l'ensemble de la collection municipale que les artistes issu(e)s uniquement de communautés culturelles, ce qui se constate également dans les concours de mon corpus au niveau des candidat(e)s, des participant(e)s et des finalistes. Plus précisément, la collection municipale dans son ensemble ne compte au total que 19 œuvres d'artistes issu(e)s de minorités visibles sur 364 œuvres (installées), soit

³⁹⁴ Jérôme Pruneau. Entrevue avec l'ancien directeur général de DAM, réalisée le 11 août 2020.

5,2 %³⁹⁵. Ces œuvres ont d'ailleurs presque toutes été acquises par transferts et par dons (plutôt que par achat et commande publique).

En ce qui concerne les artistes autochtones, ces producteur(trice)s sont aussi sous-représenté(e)s parmi les lauréat(e)s du BAP par rapport à leur pourcentage dans la population québécoise. Effectivement, on obtient alors 1,9 % de représentation autochtone au BAP pour 2,3 % de personnes ayant l'identité autochtone au Québec (voir Figure 4.13).

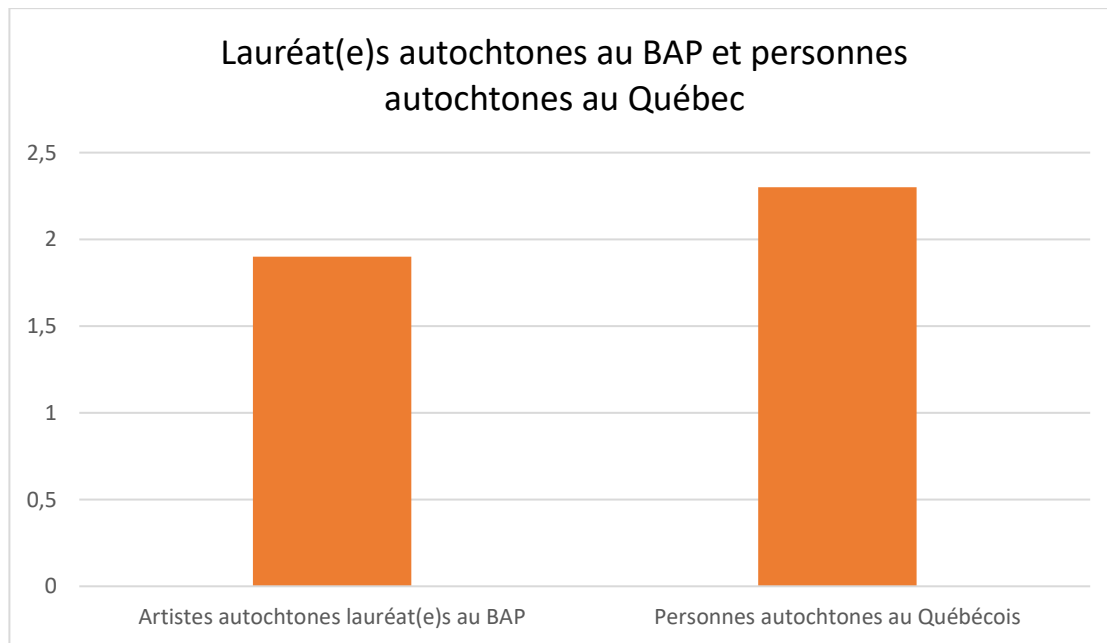


Figure 4.13 Lauréat(e)s autochtones au BAP et personnes autochtones au Québec

³⁹⁵Agustín Cárdenas. 1964. *Sans titre*; Kosso Eloul. 1964. *Optimax*; Krishna Reddy. 1964. *Sans titre*; George Keyt. 1967. *Lanna Mata*; Jie Situ. 1977. *Monument à Norman Bethune*; Andrew Lui. 1984. *Les sons de la musique*; Tin Neon Pang. 1984. *Le roi Singe*; Takera Narita. 1986. *From A*; SEBASTIAN. 1993. *Puerta de la Amistad*; Charters De Almeida. 1997. *La ville imaginaire*; Alison Tett et Katsuhiro Yamazaki. 1998. *Mundus (Équinos)*; ATELIER TAG (Manon Asselin et Katsuhiro Yamazaki). 1999. *Hommage à Jérôme Le Royer De La Dauversière*; Abdulmari Jr. De Leon Imao. 1999. *Buste du Dr. José P. Rizal*; Carlos Maria Toto. 2000. *Buste de José San Martin*; Eduardo Aquino. 2006. *Vous êtes ici*; Rafael Sottolichio. 2008. *La maison que nous avons bâtie*; Hannah Adad. 2013. *Constellation en Sol*; Mouna Andraos et Mélissa Mongiat. 2014. *Chorégraphie pour les humains et les étoiles*; Dominique Dennerly. 2017. *Monument à Toussaint Louverture*.

Or, comme le soutient Uzel, la question de la représentation autochtone ne se pose pas uniquement en termes de statistiques. Effectivement, le fait de « [r]econnaître aujourd’hui la place des Autochtones dans la culture et la société canadienne ne signifie pas leur accorder une présence “numériquement équitable”. C’est avant tout reconnaître que cette place se situe au centre de la culture canadienne [...]»³⁹⁶ et, par conséquent, québécoise et montréalaise. Cette centralité des diverses cultures autochtones a toutefois été oblitérée par des siècles de colonialisme³⁹⁷. Par exemple, de 1876 à 1951, les pratiques culturelles autochtones ont été proscrites au Canada et, de 1876 à 1996, les pensionnats étaient un outil d’assimilation ainsi que de suppression des identités autochtones³⁹⁸. Une jurée autochtone, interrogée à l’été 2020, se confiait d’ailleurs au sujet de cet effacement culturel :

Dans le monde autochtone, ça fait 50 ans qu’on nous donne le droit de nous exprimer de façon artistique ou de s’exprimer tout court. Artistiquement, c’était interdit pour nous de s’exprimer, il y a 50 ans. Donc, on est en train d’essayer de rattraper un retard qui nous a été imposé. Il faut encourager et supporter cette prochaine génération d’artistes autochtones³⁹⁹.

Les cultures autochtones commencent d’ailleurs, depuis quelques années, à être considérées comme souveraines et fondatrices, comme en témoigne la *Politique de développement culturel 2017-2022* de la Ville de Montréal qui, dans une démarche de reconnaissance envers les Autochtones, indique souhaiter « corriger leur absence⁴⁰⁰ ». La sous-représentation des artistes autochtones dans le champ de l’art public québécois est d’ailleurs d’autant plus inadmissible alors que plusieurs lieux québécois, comme

³⁹⁶ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 41.

³⁹⁷ *Idem.*

³⁹⁸ Marie-José Parent. (2017). Les cultures autochtones au Canada. Du génocide culturel à la reconstruction. *TicArtToc.* (8). p. 36.

³⁹⁹ Anonyme. Entrevue avec une jurée du BAP, réalisée le 13 août 2020.

⁴⁰⁰ Ville de Montréal. Service de la culture. (2017). *Op. cit.* p. 20.

Tiohtiá:ke (Montréal), sont des territoires autochtones non cédés. À l'instar d'Uzel, je crois donc qu'au nom de la reconnaissance de leur souveraineté culturelle, historique et politique, la place des artistes autochtones (non seulement au BAP, mais aussi dans l'ensemble des milieux artistiques et culturels canadiens, québécois et montréalais) peut légitimement encore être qualifiée d'insuffisante.

Ce quatrième chapitre a permis de présenter le corpus à l'étude en mettant l'accent sur les sept concours ayant mené à la sélection d'un(e) lauréat(e) issu(e) de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Il en est, entre autres, ressorti qu'il y a un plus faible taux de participation aux concours par avis public de la part des femmes que des hommes. Cette situation a également été observée du côté des personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle comparativement aux personnes n'appartenant pas à ces groupes. Il est aussi apparu que les jurys du BAP sont, sauf quelques rares exceptions, homogènes et que les personnes autochtones sont moins représenté(e)s sur les jurys que les personnes de la diversité culturelle. L'analyse des sept concours a finalement permis de mettre à jour une absence de mesures officielles visant à assurer l'égalité des chances au BAP. À la suite de la présentation du corpus, je me suis basée sur diverses données statistiques populationnelles afin de mettre en évidence la sous-représentation générale des artistes autochtones et de la diversité culturelle aussi bien à l'échelle canadienne que québécoise et montréalaise. Je me suis ensuite plus précisément intéressée aux artistes du BAP en comparant les données relatives à mon corpus à celles concernant les personnes de la population québécoise issues de l'immigration, de minorités visibles et de l'autochtonie. Cette comparaison statistique a permis d'illustrer l'ampleur de la sous-représentation des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle qui sévit au BAP. Une attention particulière a été portée au fait que la représentation autochtone n'est pas une simple question de statistiques, mais bien une question également de souveraineté. Dans le prochain chapitre, je m'intéresserai principalement aux pratiques d'acquisition du BAP et à leurs impacts sur les artistes à l'étude.

CHAPITRE V

PRATIQUES D'ACQUISITION PAR CONCOURS DU BAP

Ce cinquième et dernier chapitre sera principalement consacré à l'analyse des données qualitatives provenant des 12 entretiens que j'ai effectués entre mai et décembre 2020. En effet, les réponses les plus pertinentes de ces rencontres serviront à appuyer mes propos tout au long de ce chapitre. Ainsi, je dresserai d'abord un compte-rendu général des entretiens afin d'en faire ressortir les données les plus significatives en fonction de chacune des catégories d'acteur(trice)s interrogé(e)s. Je m'intéresserai ensuite aux cinq pratiques du BAP m'apparaissant être les moins susceptibles de favoriser l'égalité des chances des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle, et ce, en les reliant aux principaux obstacles qui en découlent. Je me dois de préciser que ce chapitre ne vise pas à formuler des recommandations au BAP. Effectivement, il consiste plutôt à mettre en lumière, à partir du point de vue des divers(e)s acteur(trice)s interrogé(e)s, les cinq pratiques susmentionnées afin de les comprendre et de les documenter.

5.1 Compte-rendu des entretiens

Entre mai et décembre 2020, j'ai procédé à 12 entrevues semi-dirigées individuelles. Pour ce faire, j'ai entre autres lancé une invitation aux professionnel(le)s du BAP. Ainsi, j'ai interrogé les trois personnes ayant manifesté leur intérêt à faire l'entrevue, soit Isabelle Riendeau, Sara Savignac Rousseau et Laurent Vernet⁴⁰¹. Parmi les

⁴⁰¹ J'avais d'abord invité Vernet à participer à une entrevue à titre de juré puisqu'il ne travaille plus au BAP depuis 2018 et qu'il a pris part à plusieurs jurys. Toutefois, après discussion, nous avons convenu que le questionnaire des professionnel(le)s du BAP serait plus pertinent puisque c'est à ce titre qu'il a participé aux jurys en question. C'est donc ainsi qu'il en est venu à adopter le statut d'ancien professionnel du BAP.

centaines de personnes ayant participé aux jurys (2009-2019) du BAP, j'ai choisi les juré(e)s m'apparaissant être les plus pertinent(e)s pour mon étude. Les critères de sélections correspondaient d'abord au fait d'avoir été un(e) spécialiste en arts sur un jury. Ils consistaient ensuite à avoir, au moins, une des caractéristiques suivantes : être une personne issue de l'autochtonie ou de la diversité culturelle; être spécialiste de l'autochtonie ou de la diversité culturelle; ou avoir participé à un des concours de mon corpus ayant abouti à la nomination d'un(e) artiste issu(e) de l'autochtonie ou de la diversité culturelle. Parmi les quelques membres de jury sélectionné(e)s, trois ont répondu favorablement à ma demande d'entrevue⁴⁰². En ce qui concerne les artistes, j'ai d'abord identifié les personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle ayant déjà, entre 2009 et 2019, été invitées à participer à un concours sur invitation ou ayant déjà répondu à un appel de concours par avis public. J'ai ensuite proposé une entrevue à celles d'entre elles qui avaient déposé, au moins une fois, un concept lors d'un concours du BAP. Quatre artistes, dont Mouna Andraos et Ludovic Boney (les deux autres souhaitent être anonymes⁴⁰³), ont accepté d'être interrogé(e)s. Trois de ces participant(e)s étaient des femmes issues de la diversité culturelle et un était un homme issu de l'autochtonie. J'ai également choisi deux professionnels du milieu québécois des arts pour leur expertise par rapport à la situation des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle, soit Jean-Philippe Uzel et Jérôme Pruneau. Au total, sept entrevues ont été réalisées avec une femme et cinq avec un homme. Toutes les personnes interrogées parlaient le français, et ce, bien qu'une jurée et deux artistes n'avaient pas le français pour langue maternelle.

⁴⁰² Les trois juré(e)s interrogé(e)s bénéficient automatiquement de l'anonymat. Cette catégorie d'acteur(trice)s comprend une Autochtone, une immigrante issue de la diversité culturelle et un spécialiste des arts visuels ayant une connaissance des enjeux touchant à l'autochtonie et à la diversité culturelle.

⁴⁰³ Les artistes anonymes étaient deux immigrantes (première génération) issues de la diversité culturelle. Au moment de l'entrevue, parmi les quatre artistes interrogé(e)s, seule Andraos avait remporté un concours du BAP. Les trois autres ont été au moins une fois finalistes.

Bien que chaque catégorie d'acteur(trice)s avait un questionnaire différent, certaines thématiques ont été abordées avec tout le monde, ce qui m'a permis de comparer les réponses de l'ensemble des participant(e)s. Ainsi, toutes les personnes interrogées ont affirmé être en faveur d'une représentation plus équitable des artistes à l'étude au BAP. L'ensemble des acteur(trice)s a d'ailleurs souligné la nécessité d'assurer une meilleure représentation des personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle parmi les membres de jurys. Toutefois, si Savignac affirmait, en entrevue en décembre 2020, concevoir qu'il devrait y avoir au moins une personne issue de la diversité culturelle sur chaque jury (comme c'est souvent le cas depuis 2018), elle ne croyait pas que chaque jury devrait nécessairement comprendre au moins un(e) juré(e)s issu(e)s de l'autochtonie. En effet, selon elle, leur présence à titre de membre d'un jury devrait plutôt dépendre de la nature du concours : « Ça va dépendre des projets, j'imagine. Je pense qu'il faut se servir aussi de notre jugement plutôt que de cocher et d'instrumentaliser la chose⁴⁰⁴. » Pour leur part, l'artiste Huron-wendat, la jurée autochtone ainsi que les deux spécialistes, Uzel et Pruneau, ont précisé, durant leur entrevue, que les jurys du BAP devraient comprendre minimalement une personne autochtone, et ce, pour des raisons multiples allant de la représentation de l'ensemble des contribuables à l'intérêt de prendre en compte leur point de vue et leur expertise. Les répondant(e)s étaient également d'avis qu'il faut miser, à court terme, sur des mesures de discrimination positive, à l'exception de Riendeau, qui était, au début du mois de juin 2020, ambivalente à ce sujet⁴⁰⁵. En fait, au moment de l'entrevue, elle n'était pas persuadée que ce genre de mesures allaient réellement convaincre les artistes professionnel(le)s issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle de participer au concours :

⁴⁰⁴ Sara Savignac Rousseau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 décembre 2020.

⁴⁰⁵ Il est à noter que, depuis cette entrevue, je constate que l'opinion de Riendeau sur la discrimination positive a évolué en la faveur de son usage. Je me base ici sur des discussions informelles que nous avons eues, depuis le début du mois de juin, pour en témoigner.

L'idée ce n'est pas tant de discriminer... Les gens ne se sentent pas interpellés. Les seuls qui se sentent interpellés, c'est ceux qui en font déjà, comme Ludovic Boney et Nadia Myre. [...] Les personnes de la diversité ne postulent pas. Je ne sais pas pourquoi elles n'ont pas le goût de participer à nos concours. [...] Il y a toujours deux artistes autochtones qui postulent et des gens de la diversité, il y en a, mais pas beaucoup. Il faudrait aller les chercher plus⁴⁰⁶.

Effectivement, comme je l'ai montré au chapitre précédent, le taux de participation des artistes à l'étude aux concours du BAP n'est pas très élevé. Or, comme ce chapitre permettra de clarifier, certaines mesures de discrimination positive permettraient justement d'« aller chercher » davantage de ces artistes. Il est également ressorti de la majorité des entrevues que ce sont « pas mal toujours les mêmes noms qui se retrouvent sur les listes⁴⁰⁷ ». En effet, l'on retrouve généralement les mêmes noms sur les listes de personnes souhaitant participer aux concours par avis public et sur celles d'artistes invité(e)s aux concours sur invitation. Cette situation s'applique aux artistes en général comme aux artistes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Il est d'ailleurs possible que ce phénomène explique, par exemple, que la collection du BAP comprenne, depuis que Montréal s'est autoproclamé Ville de la réconciliation, trois œuvres (dont une réalisée en équipe) de Nadia Myre (sans ne rien vouloir enlever au travail remarquable de cette artiste). Selon le manifeste *Décolonisons les arts!* et le Regroupement québécois de la danse, il faut en fait éviter, de mettre de l'avant seulement les mêmes quelques artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle puisque, bien cela puisse consister en un premier pas fait vers le changement, un véritable projet de décolonisation des arts et des imaginaires s'opère via une remise en cause plus en profondeur des structures à la source des iniquités⁴⁰⁸. Même si les

⁴⁰⁶ Isabelle Riendeau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 juin 2020.

⁴⁰⁷ Anonyme. Entrevue avec une jurée du BAP, réalisée le 13 août 2020.

⁴⁰⁸ Regroupement québécois de la danse. (2019). *Op. cit.* p. 10.

mêmes noms circulent effectivement d'un concours à l'autre, il ne faut pas omettre qu'il existe tout de même d'autres artistes à « aller chercher » pour les deux types de concours.

Pour ce qui est des points les plus pertinents touchant spécifiquement les entretiens avec les professionnel(le)s du BAP, Riendeau, Savignac et Vernet m'ont confirmé qu'il n'existait pas, entre 2009 et 2019, de politiques (mesures officielles) concernant le processus d'acquisition par concours. Plus précisément, Vernet affirme, en parlant de l'époque (2009 à 2018) où il travaillait pour l'organisme municipal, que le BAP fonctionnait alors sur des pratiques d'acquisition (initialement inspirées de la Politique du 1 %) qui étaient généralement possible d'ajuster :

Il faut savoir qu'à la Ville de Montréal les concours en art public ne sont pas régis par aucune norme ou politique, c'est une question de pratiques administratives et d'engagements. [...] On fonctionne sur des pratiques [...], ç'a toujours été fait comme ça, mais on les améliore, on les bonifie⁴⁰⁹.

En effet, les pratiques de l'organisme ont été modifiées au fil des concours en fonction des décisions des élu(e)s de la Ville de Montréal, des directeur(trice)s des services municipaux, des gestionnaires et des commissaires du BAP, qui se sont succédé(e)s, depuis l'ouverture de l'organisme municipal en 1989, ainsi qu'en fonction des demandes des professionnel(e)s en art public. Ce faisant, comme le soutient Riendeau, l'équipe du BAP a un pouvoir décisionnel limité (dont au niveau du budget alloué aux concours et des projets sur lesquels travailler) au sens où elle est « souvent à la merci de bien des décisions politiques⁴¹⁰ ». Effectivement, bon nombre des décisions se

Cet accent mis sur quelques artistes issu(e)s de la diversité culturelle et de l'autochtonie peut, selon le Regroupement québécois de la danse, renvoyer au *tokénisme*. Ce terme renvoie à une pratique qui, dans le but de bien paraître, consiste à faire un effort superficiel ou symbolique d'inclusion.

⁴⁰⁹ Laurent Vernet. Entrevue avec un (ancien) professionnel du BAP, réalisée le 12 août 2020.

⁴¹⁰ Isabelle Riendeau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 juin 2020.

prennent aux dessus de la tête des agent(e)s de développement culturel, ce qui leur laisse « très peu de pouvoir d'action⁴¹¹ ». En général, leurs initiatives, leurs demandes et leurs recommandations doivent être minimalement présentées pour approbation à la personne occupant le poste de commissaire (qui joue, quant à elle, un rôle-conseil auprès de la gestionnaire du BAP). Or, bien que les professionnel(le)s, juré(e)s et artistes ont affirmé qu'il n'y avait pas, à leur connaissance, entre 2009 et 2019, de politique ni même de norme visant à favoriser la représentation équitable des artistes issu(e)s de l'autochtonie de la diversité culturelle, Vernet et Riendeau affirment toutefois avoir développé certaines stratégies afin de tenter de mieux représenter ces artistes lors des concours sous leur responsabilité. Par exemple, comme j'en ai fait mention au chapitre précédent, en 2018, dans le cadre du Concours pour l'îlot William-Ottawa du projet Bonaventure, l'ancien commissaire a contacté les juré(e)s afin de préalablement les inciter à réfléchir à des candidatures d'artistes autochtones et issu(e)s de la diversité culturelle. Initiative qui ne s'est, selon mes résultats d'entrevues, jamais répétée entre 2009 et 2019 et qui demeurerait de l'ordre de la proposition. À titre de second exemple, comme je l'ai également souligné au chapitre précédent, en 2017, Riendeau a fait en sorte d'avoir une personne issue de l'autochtonie et une autre issue de la diversité sur le jury du Concours pour l'intersection de la rue Laurier-Côte-Sainte-Catherine, lancé en 2018.

En ce qui concerne les juré(e)s interrogé(e)s, aucun(e) n'a été témoin de racisme direct lors des jurys du BAP et n'a reçu d'information (orale ou manuscrite) venant de l'organisme municipal pour leur faire part d'une sous-représentation des personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle dans la collection municipale ou de l'intérêt d'assurer l'égalité des chances de ces personnes lors des concours. Aucun autre point majeur que ceux déjà mentionnés pour l'ensemble des acteur(trice)s ne se démarque au sujet des entrevues avec les membres des jurys. Plusieurs éléments

⁴¹¹ *Idem.*

pertinents sont toutefois encore à partager à propos des entretiens avec les artistes. D’abord, contrairement à Boney qui s’identifiait ouvertement comme étant un « artiste autochtone » et qui se savait être perçu comme tel⁴¹², les trois artistes issues de l’immigration ne s’identifiaient pas spontanément à la *diversité culturelle* et ne comprenaient pas toutes pourquoi elles étaient catégorisées de la sorte. Effectivement, elles préféraient se dire « artiste femme en art visuel », « artiste en arts visuels » ou simplement « artiste » plutôt qu’« artiste issue de la diversité culturelle ». Par exemple, l’artiste latino-américaine, m’ayant dit, comme j’en ai fait mention au troisième chapitre, ne pas se reconnaître dans les catégories utilisées dans le milieu des arts visuels (et par le fait même dans mon mémoire), m’exprimait également son ressenti par rapport aux termes *personne issue de la diversité culturelle* et *personne racisée* (utilisé entre autres par DAM) :

Ses critères ne me définissent pas. Dans mon parcours ce n’était pas un paramètre ou une nomination où je pouvais me situer en tant qu’artiste. Je suis immigrante. Je suis artiste. C’est tout. [...] Je préférerais dire que je suis une artiste femme en arts visuels. [...] Je ne me suis jamais sentie perçue comme une artiste racisée. Quand on arrive, c’est dur par contre. [...] Je ne suis pas racisée tant que ça. Je ne suis pas du tout racisée : je ne me vois pas comme ça, je ne me sens pas comme ça...⁴¹³

Elle était toutefois consciente qu’une catégorisation est faite, entre autres, dans le cadre de certaines demandes de bourses visant à favoriser la diversité⁴¹⁴. Comme j’en ai fait mention au troisième chapitre, s’il est vrai que les catégories devraient idéalement éventuellement disparaître, le fait de catégoriser se révèle toutefois utile à court terme, entre autres, pour pouvoir créer des données quantitatives et pour mettre en place des

⁴¹² En entrevue, Boney affirmait toutefois s’identifier publiquement à titre d’Autochtone que depuis que le fait d’être un(e) artiste issu(e) de l’autochtonie est perçu plus favorablement dans le milieu des arts visuels. Ainsi, en début de carrière, il cachait être Huron-wendat.

⁴¹³ Anonyme. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 13 mai 2020.

⁴¹⁴ *Idem*.

mesures de discrimination positive. Pour sa part, l'artiste immigrante originaire d'Europe de l'Ouest était peu familière avec le terme *diversité culturelle* sans pour autant s'en exclure :

Je me demande si l'on me considère comme étant une artiste de la diversité culturelle. Je pense que non dans mon milieu d'amis artistes. Ils me considèrent être une artiste, mais c'est vrai que, peut-être, quand j'ai fait des expositions dans des Maisons de la culture et dans des centres culturels, pour eux... Je pense qu'il faut qu'ils remplissent un pourcentage d'artistes de la diversité culturelle et, là, oui, je pense que je rentre dans cette catégorie d'artistes⁴¹⁵.

Elle associait donc, comme l'artiste précédente, le terme *diversité culturelle* au monde institutionnel des arts visuels sans pour autant l'utiliser elle-même pour se décrire. Lorsque j'ai demandé à Andraos, comme aux deux autres artistes, si, dans sa sphère professionnelle, elle se sentait perçue avant tout comme une artiste en arts visuels ou une artiste en arts visuels issue de la diversité culturelle, elle m'a répondu :

C'est une bonne question... Je ne sais pas. Je penserais que c'est le premier, mais je crois que, la réalité, c'est le deuxième. [...] Je pense que c'est correct, c'est la réalité. Pour moi, le côté d'être issue de la diversité culturelle fait définitivement partie de qui je suis et de mon identité, mais ce n'est pas quelque chose qui est en premier sur la liste de ce qui m'identifie professionnellement. Je pense donc que c'est correct que ça le soit, mais ça me dérange quand c'est *top of the list*⁴¹⁶.

Andraos était, elle aussi, au courant que le milieu des arts visuels utilise le terme *diversité culturelle*. Elle a d'ailleurs déjà reçu, en 2007, une bourse pour la diversité culturelle via le programme Vivacité du CALQ⁴¹⁷. L'on remarque donc que toutes trois ne déclarent pas spontanément être des artistes issues de la diversité culturelle, et ce,

⁴¹⁵ Anonyme. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 1^{er} juillet 2020.

⁴¹⁶ Mouna Andraos. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 4 juin 2020.

⁴¹⁷ *Idem*.

alors même qu'elles savent entrer dans cette catégorie auprès de certaines institutions artistiques. Il y aurait donc matière à plus amples réflexions sur cette discordance entre l'usage des termes utilisés et leur compréhension et acceptation par les personnes qu'ils désignent.

Il est à ajouter que, bien qu'il s'agisse d'un a priori auquel les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle sont confronté(e)s, seulement deux des quatre personnes interrogées affirmaient que leur héritage culturel joue un rôle (bien que moindre) dans leur pratique artistique. En d'autres mots, la production artistique des créateur(trice)s interrogé(e)s n'est pas marquée par une volonté d'affirmation identitaire même si, pour certain(e)s, leur héritage culturel n'y est pas totalement absent. Par exemple, une des artistes utilise souvent le tissage traditionnel, alors qu'une autre opte pour des couleurs vives lui rappelant son pays d'origine. D'ailleurs, aucun(e) des artistes interrogé(e)s ne croyait que sa production artistique puisse être qualifiée de « traditionnelle » ou « folklorique » : elle leur apparaît tout à fait contemporaine. Il faut préciser ici que les quatre artistes interrogé(e)s font partie des rares personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle à avoir été finalistes au BAP, chose qui, j'y reviendrai, ne leur aurait pas été possible si leur pratique avait été en marge du *jugement du goût* de l'organisme municipal, par exemple, en n'étant pas considérée par le jury comme contemporaine. Il est également à noter que les quatre artistes interrogé(e)s sont reconnu(e)s dans milieu des arts visuels québécois depuis au moins quelques années (toutefois seul Boney mène une carrière spécifiquement en art public), ce qui n'est pas une généralité applicable à l'ensemble des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle qui ont postulé ou qui voudraient postuler à un concours du BAP.

Ensuite, les entrevues ont également révélé qu'aucun(e) des artistes interrogé(e)s n'a vécu de racisme direct en lien avec le BAP. En ce qui touche à la discrimination systémique, leurs réponses étaient toutefois moins évidentes à analyser. Lorsque je leur ai frontalement demandé s'il leur était déjà arrivé de vivre de la *discrimination raciale*

dans le champ des arts visuels (incluant au BAP), trois des artistes m'ont répondu par la négative et une artiste n'était pas certaine si elle en avait vécu ou pas⁴¹⁸ : « Pas vraiment. Je ne l'ai pas sentie directement, mais c'est vrai que... comment je dirais ça...? Je ne sais pas si c'est juste ma perception, mais, mon nom, est quand même un nom qu'on ne voit pas souvent au Québec, alors j'ai senti une petite appréhension⁴¹⁹. » Elle disait également un peu plus tard durant l'entretien que les artistes immigrant(e)s ont une « petite marche de plus à franchir » que les artistes né(e)s aux Québec :

J'avoue qu'on a plus de difficultés que les Québécois d'origine. Il faudrait qu'il y ait un petit quelque chose qui vienne nous faire sauter cette petite marche de plus qu'on a à franchir. Juste le fait d'être conscient qu'il y a cette différence, ça serait déjà beaucoup⁴²⁰.

Durant l'entrevue, les quatre artistes ont cependant reconnu qu'il existe des barrières qui affectent tout particulièrement les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Trois d'entre elles ont identifié des obstacles (langue française, reconnaissance du parcours professionnel...) qu'elles ont rencontrés dans le champ des arts visuels, comme j'en ai donné quelques exemples au troisième chapitre. Si Andros n'a pas identifié d'obstacles spécifiques s'étant dressés sur son chemin, elle a toutefois indiqué qu'il pourrait peut-être y en avoir eu sans qu'elle ne s'en rende compte : « Je ne peux pas dire que ce soit le cas, non. Mais est-ce que je n'en suis pas consciente? Je ne sais pas, mais je ne pense pas⁴²¹ ». La complexité à analyser la discrimination raciale vient justement du fait qu'elle est souvent difficile à discerner. Il faut également prendre en compte que le terme *discrimination raciale* soulève des débats et qu'il peut même être associé, avec raison ou non, à une prise de position radicale. Il s'agit

⁴¹⁸ Or, il est à noter que les trois femmes interrogées ont toutefois affirmé être parfois discriminées par rapport aux hommes dans le champ québécois des arts visuels.

⁴¹⁹ Anonyme. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 1^{er} juillet 2020.

⁴²⁰ *Idem*.

⁴²¹ Mouna Andraos. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 4 juin 2020.

d'ailleurs d'un terme spécialisé (tout comme ceux de *diversité culturelle* et de *personne racisée*), ce qui peut engendrer sa mécompréhension et, par le fait même, une méconnaissance des obstacles lui étant liés. Je me dois également de mentionner que les artistes interrogé(e)s ignoraient précisément de quelle façon fonctionne le processus d'acquisition par concours du BAP. C'est ce qu'illustrent, par exemple, les propos de Boney lorsque je lui ai demandé s'il jugeait que la question de l'équité de l'autochtonie et de la diversité culturelle avait été suffisamment prise au sérieux lors des 12 concours de mon corpus auxquels il a participé : « Je n'en ai aucune idée. Je présente comme les autres et après c'est tout⁴²² ». Effectivement, les candidat(e)s ne font en fait généralement que prendre connaissance du *Règlement et programme* du concours les intéressant et déposer un dossier en conséquence. Les finalistes fournissent, pour leur part, ensuite un second dossier comprenant un concept et font une prestation devant jury sans pour autant en savoir davantage sur comment sont précisément menés, en coulisses, les concours du BAP. Ainsi, comme les créateur(trice)s ne savent pas exactement comment leur dossier est évalué, cela limite leur capacité à identifier les obstacles les affectant. Pour terminer sur une note plus positive au sujet des entretiens avec les artistes, les personnes interrogées seraient ravies, si on le leur proposait, de siéger sur un jury du BAP. Leur présence sur le comité d'évaluation contribuerait à améliorer leur compréhension du processus d'acquisition par concours en plus d'assurer une représentation de personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle sur les jurys et, par le fait même, de permettre aux artistes à l'étude d'être évalué(e)s par leurs pairs, qui s'avèrent possiblement des plus qualifié(e)s pour le faire. Les artistes ont également affirmé avoir apprécié leur participation à un concours du BAP et souligné vouloir à nouveau postuler à un concours si l'occasion se présente.

En ce qui a trait aux deux spécialistes de l'art autochtone et de la diversité culturelle, Uzel et Pruneau, il y a, selon eux, un grand débat entre l'*égalité* et l'*équité* auquel il

⁴²² Ludovic Boney. Entrevue avec un artiste du BAP, réalisée le 23 juin 2020.

faut remédier dans les institutions québécoises. Effectivement, Uzel dénonçait le fait que ces dernières se réfugient derrière le principe d'égalité pour affirmer que tout le monde est traité de la même manière, que ce sont les mêmes règles pour toutes les personnes, alors qu'il faudrait arrêter de se baser sur l'égalité pour plutôt s'orienter vers l'équité (qui mènerait à une véritable égalité)⁴²³. Dans le même ordre d'idée, Pruneau stipulait qu'un processus équitable demande de rééquilibrer les pouvoirs pour arriver à l'égalité⁴²⁴. Selon l'ancien directeur général de DAM, le passage de pratiques égalitaires à des pratiques équitables « ne consiste pas, contrairement à ce que pensent certains, à favoriser les gens, ce sont des actions pour remettre un équilibre en place et permettre l'égalité à tous⁴²⁵ ». Les deux spécialistes sont d'ailleurs convaincus que le BAP ne pourra parvenir à une véritable égalité des chances que via la discrimination positive (action positive).

5.2 Pratiques et obstacles

5.2.1 Critères de la contemporanéité et de l'excellence

Comme il en a été question au troisième chapitre, dans le champ québécois des arts visuels, les artistes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle sont particulièrement touché(e)s par les obstacles systémiques du *contemporain* et de l'*excellence*, entre autres, parce que ces critères d'évaluation sont « circonscrits dans une vision monolithique reliée à la blancheur⁴²⁶ ». En effet, selon la politologue Nadia Hajji, les concepts de *contemporanéité* et d'*excellence* sont mal compris lors des jurys

⁴²³ Jean-Philippe Uzel. Entrevue avec un spécialiste des arts visuels et de l'autochtonie, réalisée le 10 septembre 2020.

⁴²⁴ Jérôme Pruneau. Entrevue avec l'ancien directeur général de DAM, réalisée le 11 août 2020.

⁴²⁵ *Idem*.

⁴²⁶ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 26.

(où souvent l'ensemble des juré[e]s bénéficie de la blanchité) puisque leurs membres ne sont généralement pas suffisamment outillé(e)s pour évaluer la qualité des esthétiques leur apparaissant non blanches⁴²⁷. En effet, selon elle, les esthétiques susmentionnées sont évaluées « à l'aune d'un universel esthétique blanc auquel la perception d'une ethnicité réelle ou supposée⁴²⁸ » a pour effet d'invalidier la proposition de l'artiste. Plus précisément, Hajji est d'avis qu'au Québec, les concepts de *contemporanéité* et d'*excellence* sont l'apanage du milieu francophone blanc au sens où plusieurs institutions artistiques québécoises émanent d'une tradition académique reposant sur une conception ethnocentrique des arts⁴²⁹. Les artistes issu(e)s de l'autochtonie et la diversité culturelle (bénéficiant ou pas de la blanchité) qui souhaitent participer à un concours du BAP ne sont en effet pas épargné(e)s par les obstacles que représentent les critères du *contemporain* et de l'*excellence*, comme je le montrerai tout en expliquant simultanément le fonctionnement du processus d'acquisition par concours de l'organisme municipal.

Au BAP, la personne chargée de projet doit, après avoir discuté avec celle représentant l'organisation commanditaire, rédiger un *Règlement et programme* spécifique à chaque concours. Dans le cas d'un concours par avis public, elle entame les démarches afin que soit constitué un jury composé de sept membres, soit un(e) représentant(e) du Service de la culture, un(e) architecte ou un(e) architecte paysagiste, un(e) représentant(e) de la population ou de l'organisation commanditaire, un(e) représentant de l'arrondissement où sera installée l'œuvre ainsi que de trois membres du milieu artistique (conservateur[trice]s, critiques d'art, muséologues, commissaires indépendant[e]s, professeur[e]s)⁴³⁰. À la suite de quoi, elle lance un appel de concours

⁴²⁷ *Idem.*

⁴²⁸ *Idem.*

⁴²⁹ *Idem.*

⁴³⁰ À certaines époques, la personne chargée d'un projet fait partie des sept juré(e)s votant(e)s, alors qu'à d'autres non. Par exemple, entre 2016 et 2019, elle constituait la huitième personne du jury, et ce, sans

et, une fois qu'elle reçoit les candidatures, vérifie leur admissibilité⁴³¹. Dans le cadre d'un concours sur invitation, la personne chargée du projet compose un jury et demande aux trois spécialistes en arts visuels de sélectionner chacun(e) dix artistes professionnel(le)s en arts visuels qui sont citoyen(ne)s canadien(ne)s ou immigrant(e)s reçu(e)s et qui habitent au Québec (sauf dans le cas d'un concours pancanadien) depuis au moins un an. Cette sélection d'artistes doit d'ailleurs normalement se faire en prenant en compte les caractéristiques spécifiques du concours précisées dans le *Règlement et programme*. Je noterais au passage, sans en faire une des cinq principales barrières, que le statut d'immigration peut être un obstacle pour les artistes immigrant(e)s. Par exemple, Savignac me rapportait en entrevue qu'il était déjà arrivé qu'un artiste invité à un concours réponde à l'invitation du BAP par la négative en stipulant : « “Avec vos règlements tels quels, je ne peux pas appliquer parce que je ne suis ni résident permanent ni citoyen canadien”⁴³² ».

Bien qu'il n'y ait pas de politique de collectionnement officielle, le BAP s'attend à ce que les artistes qui participent à ses concours aient une pratique contemporaine, comme le stipulent le *Plan d'action* de 1989, le *Cadre d'intervention* de 2010 ainsi que le mandat actuel de développement de la collection municipale d'art public : l'« acquisition des œuvres fait place aux pratiques artistiques contemporaines⁴³³ ». Comme l'explique la sociologue Marian Misdrahi Flores, dans sa thèse de doctorat portant sur le programme d'appui à la création en arts visuels contemporains du CALQ, l'appartenance d'une œuvre au monde de l'art contemporain comprend deux types de

droit de voter. En 2020, elle est toutefois à nouveau le septième membre du jury (avec droit de vote). En d'autres mots, lorsqu'elle fait partie des sept membres du jury (en tant que représentant du Service de la culture), elle a le droit de délibérer et il lui est possible de proposer des noms d'artistes lors des concours sur invitation. Or, lorsqu'elle est la huitième personne du jury, elle est plutôt restreinte aux rôles plus neutres de secrétaire et d'animatrice.

⁴³¹ Le dossier doit être complet, rédigé en français et remis dans les délais.

⁴³² Sara Savignac Rousseau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 décembre 2020.

⁴³³ Bureau d'art public. Nouveau cadre d'intervention. *Op. cit.*

périodisation : *factuelle* (à base chronologique) et *normative* (à base esthétique)⁴³⁴. Ainsi, la première périodisation renvoie à une œuvre réalisée dans une période donnée, et ce, sans distinction des styles, alors que la seconde correspond, comme l'indique la sociologue française Nathalie Heinich, à « une sélection en fonction d'une congruence avec le présent, reposant implicitement sur la valorisation de la rupture avec le passé, constitutive de ce qui est devenu un nouveau “paradigme” esthétique [...] »⁴³⁵. C'est en fait à ce deuxième type de périodisation que la plupart des instances artistiques québécoises, dont le CALQ et le BAP, adhèrent lorsqu'il est question d'évaluer la contemporanéité d'une œuvre. Or, comme le note Misdrahi, au sujet de l'évaluation des candidatures des artistes aspirant à recevoir une bourse du CALQ, la distinction entre les personnes créant de l'art contemporain et celles produisant d'autres genres d'œuvres s'effectuent en fonction de référents purement esthétiques⁴³⁶. En d'autres mots, la manière de créer doit faire partie des conventions actuelles du monde québécois de l'art sans quoi l'artiste n'obtient pas de bourse. Dans le cas du BAP, un(e) artiste dont la production n'est pas jugée contemporaine par le jury ne sera habituellement pas non plus retenu(e), et ce, bien qu'aucune règle officielle ne l'empêche. Il est à préciser ici que les créations n'étant pas jugées contemporaines par le CALQ sont, selon Misdrahi, généralement associées aux métiers d'art et à l'art populaire⁴³⁷, voire sont même parfois littéralement exclues du champ artistique. Or, comme j'en ai fait mention au troisième chapitre, les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle ne font pas nécessairement de scission entre les classifications occidentales des *arts visuels* et des *métiers d'art*, ce qui peut leur occasionner des difficultés à faire reconnaître leur parcours professionnel. Sans oublier,

⁴³⁴ Marian Misdrahi Flores. (2013). *Op. cit.* p. 192.

⁴³⁵ Nathalie Heinich. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris : Les Éditions de Minuit. p. 11.

⁴³⁶ Marian Misdrahi Flores. (2013). *Op. cit.* p. 192.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 224.

comme l'écrit Uzel, que le « jugement de goût dominant a toujours tendance à se distinguer des autres jugements de goût — qu'il qualifiera de naïfs, de populaires, d'amateurs... — tout en affirmant sa totale indépendance par rapport au champ social qui le rend possible⁴³⁸. » En entrevue, Riendeau m'expliquait l'importance accordée à la contemporanéité au BAP via un exemple mettant de l'avant le cas d'un artiste de la diversité culturelle originaire d'Europe de l'Est : « On voyait ses sculptures dans son dossier. Ses sculptures, de par leur esthétique, n'étaient pas très contemporaines. On s'est donc dit que ce n'était pas très intéressant. On n'est pas allé voir dans les galeries : on a vu le dossier et ç'a été suffisant⁴³⁹. » Ce commentaire, en plus de confirmer l'emploi d'une périodisation *normative*, c'est-à-dire à base esthétique, permet également de comprendre que, si le dossier visuel ne met pas initialement de l'avant la contemporanéité souhaitée par le BAP ou en d'autres mots, s'il ne correspond pas au jugement de goût dominant, les artistes ne se rendent généralement tout simplement pas plus loin que le dépôt de candidature⁴⁴⁰. Bien que majeure, la reconnaissance du statut d'artiste contemporain(e) représente uniquement un premier filtrage des candidatures.

Lors d'un concours par avis public, la personne en étant responsable, présente les dossiers éligibles devant un jury qui sélectionne trois ou quatre finalistes en fonction de leur dossier de candidature. Dans le cas d'un concours sur invitation, les trois

⁴³⁸ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 54.

⁴³⁹ Isabelle Riendeau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 juin 2020.

Comme le mandat du BAP veut que l'art actuel soit mis de l'avant, et ce, bien que la contemporanéité ne figure pas parmi les critères officiels d'évaluation des candidatures (il n'existe aucune règle ou politique à son sujet), par souci de cohérence avec le mandat, la contemporanéité est prise en compte par les professionnel(le)s du BAP et, généralement aussi, par les juré(e)s lors de l'évaluation des dossiers soumis.

⁴⁴⁰ À titre de précision, les chargé(e)s de projet du BAP ne peuvent pas disqualifier de leur propre volonté un(e) artiste lorsqu'elle reçoit les dossiers de candidature : c'est au jury de trancher de ce qu'il adviendra, par exemple, d'une candidature jurée non contemporaine.

spécialistes en arts visuels (et parfois aussi l'employé[e] du BAP) présentent leurs dix artistes aux autres juré(e)s, et ce, en justifiant leurs choix. Parmi l'ensemble de ces personnes, celles retenues par le jury sont ensuite invitées à envoyer leur dossier de candidature. Lors d'une seconde séance de jury, les juré(e)s d'un concours sur invitation se basent sur le dossier susmentionné pour sélectionner 3 ou 4 finalistes. Ainsi, à ce stade des concours par avis public et sur invitation, aucun(e) artiste n'a encore déposé de concept. Pour postuler à un concours, les artistes doivent obligatoirement fournir un dossier de candidature⁴⁴¹ (entièrement en français) qui, tel qu'en atteste le *Règlement et programme du concours pour l'intersection de la rue Laurier-Côte-Sainte-Catherine*, met de l'avant son *excellence* : « Le candidat doit présenter son dossier de candidature de façon à démontrer l'excellence de ses réalisations et/ou de ses compétences pour la réalisation du projet en concours⁴⁴². » Comme je l'ai mentionné, bien qu'il n'existe pas officiellement de politique de collectionnement, contrairement au critère de la *contemporanéité* qui se veut plutôt officieux, celui de l'*excellence* figure, quant à lui, aux *Règlement et programme* et aux *Grille d'analyse* que les juré(e)s utilisent lors des jurys. En effet, au moment de la séance servant à évaluer les dossiers de candidature, les juré(e)s se basent sur les cinq

⁴⁴¹ Ce dossier comprend quatre documents (en français). Le premier est une simple fiche d'identification. Le second est un curriculum vitae (d'un maximum de cinq pages) comportant : la formation de l'artiste; ses expositions solos et de groupe; les collections où se trouvent ses œuvres; ses projets d'art public; les prix, les bourses et les reconnaissances obtenus; ainsi que les publications à son sujet. Le troisième document comprend une démarche artistique et un énoncé d'intention. Il s'agit d'un texte (d'un maximum de deux pages) dans lequel l'artiste décrit globalement : sa démarche artistique; la perception de son travail en regard de ce projet d'art public; et l'approche privilégiée afin de répondre à la commande faisant l'objet du concours. (Il est à noter qu'en juin 2020, le document concernant la démarche artistique et l'énoncé d'intention a été simplifié pour faire place à un formulaire [sous forme de question-réponse]. Bien que toujours présent, le processus d'écriture a ainsi été simplifié.) Le quatrième et dernier document est un dossier visuel dans lequel l'artiste doit soumettre généralement dix illustrations d'œuvres démontrant son expertise et son expérience (et qui sont significatives en regard du concours). Le dossier visuel doit être accompagné d'une liste descriptive de chaque œuvre (titre, année de réalisation, dimensions, matériaux, contexte, client, lieu, budget).

⁴⁴² Bureau d'art public. (2018, octobre). *Règlement et programme du concours pour une œuvre d'art public à l'intersection de l'avenue Laurier Ouest et du chemin de la Côte-Sainte-Catherine* [PDF]. Op. cit. p. 5.

critères (que je présenterai à tour de rôle) inscrits à la *Grille d'analyse des candidatures pour le choix des finalistes* (voir ANNEXE A). Le premier a trait à l'*excellence* et la *qualité* des projets réalisés via une évaluation du dossier visuel (qui comprend dix illustrations d'œuvres). On y regarde plus précisément l'expérience et l'expertise pertinentes au présent concours, l'innovation et la créativité ainsi que la qualité d'exécution des œuvres⁴⁴³. Or, comme l'écrit Uzel dans son rapport, l'accent mis sur l'*excellence* peut rapidement devenir problématique pour les artistes autochtones et issu(e)s de la diversité culturelle :

Le critère de l'excellence devient un obstacle dès lors que la qualité et l'excellence s'affirment comme les critères ultimes du jugement artistique, indépendamment des questions d'origine ethnique ou culturelle. On constate qu'un grand nombre d'experts acceptent mal que les artistes soient jugés à partir de critères extra-artistiques, c'est-à-dire de critères qui ne tiennent pas uniquement compte de la « qualité » ou de l'« excellence » intrinsèque des propositions artistiques. Ceci reviendrait, selon eux, à commettre une injustice par rapport aux artistes qui ne bénéficieraient pas des mêmes conditions⁴⁴⁴.

Ainsi, selon le spécialiste des pratiques artistiques issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle, il faudrait que le BAP et les juré(e)s acceptent, dans une logique d'égalité passant à une logique d'équité, de faire une plus grande place aux critères extra-artistiques lors des concours afin de favoriser l'égalité des chances des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Pour sa part, dans son mémoire de maîtrise portant sur l'évolution des modes d'expression artistique dans l'espace public montréalais, Marjolaine Ricard critique les conditions particulières (se rapportant pour la plupart à la Loi S-32.01) auxquelles les artistes doivent répondre pour être retenu(e)s à la Politique du 1 % (et qui se veulent similaires à celles du BAP). L'auteure y affirme en fait que les compétences artistiques sont évaluées selon un système de conventions

⁴⁴³ Bureau d'art public. *Grille d'analyse des candidatures pour le choix des finalistes* [Document non publié].

⁴⁴⁴ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 53.

politiques admises au sens où les premières choses jugées sont la notoriété et les accomplissements artistiques professionnels de chaque artiste⁴⁴⁵, ce qui a pour effet d'exclure plusieurs personnes et formes d'expressions artistiques pour ne valoriser que celles répondant exactement à un jugement de goût préétabli :

Avant même de présélectionner une œuvre pour un projet en particulier, on exclut certaines formes d'art et un bon nombre d'artistes. Ce système avantage donc l'élite artistique. Ancré dans une tradition philosophique de l'esthétisme et ses conventions, ce système de classement valide le caractère exceptionnel et unique pour expliquer la valeur d'une œuvre singulière et celui de l'artiste. Les attentes exprimées d'une œuvre se retrouvent à être celles d'une cohésion dans une tradition esthétique davantage liée aux théories du XIX^e siècle que celle du XXI^e siècle et d'un unanimité alors que les pratiques des artistes sont différentes et très variées. Dans ces conditions, certaines formes d'expression artistique sont admises alors que d'autres sont carrément exclues⁴⁴⁶.

Il m'apparaît que ce phénomène se produit au BAP, entre autres, puisque son processus de concours a été initialement calqué sur celui du MCC et que, par le fait même, l'organisme municipal se conforme à la Loi-S-32.01. D'ailleurs, en novembre 2020, la *Stratégie de réconciliation avec les peuples autochtones 2020-2025* stipulait justement que « les mécanismes institutionnels en matière de développement culturel ont tendance à favoriser certains artistes de renom au détriment d'artistes émergent.es ou issu.es de cultures minoritaires⁴⁴⁷ ». À la lumière de cette section sur l'excellence, il ressort que les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle qui sont parvenu(e)s à surmonter le critère (officieux) de la *contemporanéité* se voient ensuite confronté(e)s au critère de l'*excellence* valant, à lui seul, 20 % de leur dossier de candidature.

⁴⁴⁵ Marjolaine Ricard. (2014). *Op. cit.* p. 88.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 88-89.

⁴⁴⁷ Ville de Montréal. (2020, septembre). *Stratégie de réconciliation avec les peuples autochtones 2020-2025* [PDF]. Montréal. Récupéré de <https://montreal.ca/actualites/peuples-autochtones-montreal-devoile-sa-strategie-de-reconciliation>

Qui plus est, il s'avère également pertinent d'identifier les quatre autres critères d'évaluation du BAP puisqu'ils ont eux aussi tendance à mettre des bâtons dans les roues des artistes à l'étude. Ainsi, le second critère touche à la créativité et à l'originalité de la démarche artistique au moyen d'une évaluation du texte de présentation de cette démarche (créativité, pertinence et originalité de la recherche)⁴⁴⁸. Comme j'y reviendrai, puisque le BAP demande aux artistes de soumettre tous les documents en français, ce critère valant également 20 % du dossier de candidature dépend ainsi, en partie, de la maîtrise de la langue française. Le troisième critère renvoie, quant à lui, à qualité de la carrière artistique de la personne posant sa candidature analysée en fonction de son curriculum vitae (expositions, collections, projets d'art public, prix, bourses, reconnaissance, publications)⁴⁴⁹. Selon le *Règlement et programme* de chaque concours, le contexte professionnel désigne des lieux et des organismes reconnus et voués à la diffusion de l'art tels que des centres d'artistes, des centres d'exposition, des galeries d'art, des musées⁴⁵⁰. Or, comme je l'ai montré au troisième chapitre, il y a une méconnaissance non seulement des lieux d'exposition, mais également des diplômes et des expériences professionnel(le)s des artistes ayant une pratique en marge de celle du milieu institutionnel des arts visuels québécois. Lors de notre entretien de juin 2020, j'ai discuté de cette méconnaissance avec Riendeau afin de savoir si, lorsque les lieux d'exposition et d'autres éléments du CV sont inconnus par elle ou les juré(e)s, une recherche était systématiquement faite. Elle m'a répondu :

⁴⁴⁸ Bureau d'art public. *Grille d'analyse des candidatures pour le choix des finalistes*. [Document non publié].

⁴⁴⁹ *Idem*.

⁴⁵⁰ Bureau d'art public. (2018, octobre). *Règlement et programme du concours pour une œuvre d'art public à l'intersection de l'avenue Laurier Ouest et du chemin de la Côte-Sainte-Catherine* [PDF]. Op. cit. p. 6.

Parfois quand on a des doutes on le fait. Avec Internet, maintenant, c'est plus facile. C'est sûr qu'on regarde, mais quand les galeries ne nous disent rien, on regarde le dossier aussi. Il y en a [des artistes] qui n'ont pas de site Internet non plus, alors ce n'est pas toujours facile. Quand l'artiste a du potentiel, c'est plus le visuel qui parle⁴⁵¹.

Ainsi, il peut advenir que certaines personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle voient leur dossier de candidature subir à nouveau une évaluation basée sur leur dossier visuel, alors même que le critère de la carrière artistique vaut lui aussi 20 % de l'évaluation. J'ajouterais que, même lorsque la carrière des artistes à l'étude est prise en compte dans son entièreté, comme je le montrerai ultérieurement, les jurys ne comportent en général qu'un(e) juré(e)s issu(e) de la diversité culturelle, du moins depuis 2018, et aucun(e) issu(e) de l'autochtonie. Ces personnes sont pourtant les plus en mesure d'évaluer adéquatement le dossier visuel des artistes à l'étude, mais également les plus aptes à connaître les lieux d'exposition et les autres données méconnues des CV ainsi que de comprendre le parcours des artistes. Le quatrième critère concerne, quant à lui, l'expérience dans la réalisation de projets comparables qui prend, plus précisément, en compte la capacité à occuper un espace et l'aptitude à s'adapter à un projet d'art public⁴⁵². Or, comme les artistes qui m'intéressent sont justement sous-représenté(e)s dans le milieu des arts visuels, dont en art public, il peut ainsi également leur être difficile d'aller chercher un bon pointage pour ce critère valant lui aussi 20 %. Finalement, le cinquième critère est celui de l'originalité et de l'intérêt de l'énoncé d'intention du projet d'art public pour évaluer la compréhension de l'artiste et sa sensibilité aux enjeux du concours⁴⁵³. Encore une fois, la maîtrise du français influence le résultat obtenu sur les 20 % accordé à ce critère.

⁴⁵¹ Isabelle Riendeau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 juin 2020.

⁴⁵² Bureau d'art public. *Grille d'analyse des candidatures pour le choix des finalistes* [Document non publié].

⁴⁵³ *Idem*.

Le précédent résumé du fonctionnement de l'évaluation du dossier de candidature n'est d'ailleurs pas sans faire penser à la logique d'évaluation *formelle* à laquelle fait référence Misdrahi dans sa thèse de doctorat. Plus précisément, l'auteure y analyse « comment sont déterminées la qualité et la valeur d'une candidature en arts visuels, sur quels types d'arguments et de critères s'appuie l'évaluation artistique et par quels moyens cette dernière p[eut] créer une iniquité entre les candidats. » Elle établit en fait que la logique d'évaluation mise en œuvre par les juré(e)s du CALQ varie selon le type de candidature. Les deux différentes logiques répertoriées par Misdrahi s'expriment à travers deux concepts qu'elle emprunte à la sociologie de la justice : la *justice formelle* et la *justice substantive*. Ainsi, l'auteure emploie le terme *formel* pour renvoyer « aux situations où les membres utilisent exclusivement des critères artistiques pour évaluer le projet soumis par le demandeur⁴⁵⁴ », alors qu'elle utilise le terme *substantif* pour les « situations dans lesquelles les membres mobilisent des critères artistiques couplés à d'autres considérations comme l'âge, le nombre de subventions reçues auparavant, la personnalité du candidat⁴⁵⁵ ». Il est donc question ici de critères extra-artistiques pouvant prendre en considération les questions d'origine ethnique ou culturelle. C'est d'ailleurs, je l'ai montré, ce type de critères qu'Uzel déplore, dans l'étude que lui a commandée le CAM, le peu d'emploi. Or, puisqu'ils concernent principalement l'étape initiale de l'analyse du dossier de candidature, les critères du *contemporain* et de l'*excellence* auxquels les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle sont tout particulièrement confronté(e)s s'inscrivent dans logique *formelle* difficile à surmonter pour enfin se rendre à une logique d'évaluation *substantive* (correspondant généralement à dernière séance de jury durant laquelle ont lieu les prestations des finalistes et au choix de la personne lauréate). En effet, comme le mentionne Misdrahi au sujet du CALQ, lors de l'évaluation systématique et préliminaire de la contemporanéité de chaque candidature, « ni le projet ni le contexte ne sont des repères

⁴⁵⁴ Marian Misdrahi Flores. (2015). *Op. cit.* p. 70.

⁴⁵⁵ *Idem.*

importants lors des délibérations⁴⁵⁶ ». Il m'apparaît qu'il en va de même avec le critère de l'*excellence* puisque le jury du BAP s'en tient à s'assurer que l'artiste candidat(e) répond, entre autres, aux conditions de la Loi-S-32.01 et au jugement de goût dominant.

En outre, lors de la dernière séance de jury, les finalistes font individuellement une prestation (durant en moyenne une trentaine de minutes), et ce, tout en ayant également à répondre aux questions des membres du jury. Ces dernier(ère)s délibèrent ensuite afin de sélectionner l'artiste lauréat(e). Cette étape est centrée sur la mise en forme plus détaillée du projet artistique, sa réponse précise aux exigences du programme et sa faisabilité⁴⁵⁷. Les finalistes sont ainsi évaluées sur la base de : l'intérêt de l'approche conceptuelle (25 %), l'intégration au site (25 %), l'impact visuel du projet (10 %); le respect des règles de sécurité (10 %); l'aspect fonctionnel et technique (20 %); l'adéquation du projet avec l'enveloppe budgétaire disponible (10 %) (voir ANNEXE B)⁴⁵⁸. Encore une fois, la qualité du français entre en jeu puisque l'artiste doit soumettre un dossier, mais également faire une prestation orale en français pour présenter son projet et répondre aux questions des juré(e)s. Si un(e) artiste préfère s'exprimer dans une autre langue que le français lors de la prestation, il peut (avec l'accord du BAP), à

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵⁷ Bureau d'art public. (2011, septembre). *Règlement et programme du programme pour une œuvre d'art numérique au Planétarium Rio Tinto de Montréal* [PDF]. Op. cit. p. 10.

⁴⁵⁸ Bureau d'art public. *Grille d'analyse des propositions pour le choix du lauréat* [Document non publié].

Les finalistes doivent fournir, avant leur prestation, un document descriptif comprenant : un texte de présentation de l'œuvre exposant le concept ou le point de vue choisi pour répondre à la commande; un budget détaillé; une description technique (liste des matériaux, fiches techniques, traitement choisi et finition de l'œuvre, mode de fabrication et d'assemblage de l'œuvre); un calendrier de fabrication; un devis d'entretien de l'œuvre; un devis technique et un plan précisant comment l'œuvre devra être manipulée lors de déplacements. Les artistes doivent aussi fournir divers documents visuels, dont une maquette reproduisant l'œuvre et son environnement immédiat et deux montages photographiques présentant l'œuvre dans son environnement immédiat. Les finalistes doivent également soumettre un échantillon de chaque matériau qui composera l'œuvre d'art (couleur et fini proposés).

ses frais et par ses propres moyens, faire venir un(e) interprète⁴⁵⁹. Lors de la dernière séance du jury, la logique d'évaluation est généralement davantage *substantive* que durant la première séance. En effet, les situations où les membres utilisent presque exclusivement des critères artistiques pour évaluer les projets de candidatures font place à celles « dans lesquelles les membres mobilisent des critères artistiques couplés à d'autres considérations⁴⁶⁰ » extra-artistiques. Comme les juré(e)s n'ont gardé que les trois ou quatre candidatures leur apparaissant avoir le meilleur potentiel (entre autres à se basant sur les critères de la contemporanéité et de l'excellence), à cette nouvelle étape, ce sont dorénavant le projet et le contexte qui constituent les principaux repères lors des délibérations. Ainsi, les juré(e)s sont plus libres d'avoir recours à des valeurs collectives, comme l'équité ou la représentativité, pour défendre un(e) artiste. En ce sens, dans la mesure où les membres du jury s'intéressent aux critères extra-artistiques (ce qui n'est toutefois pas toujours le cas), leur prise en compte peut permettre de trancher entre les finalistes. Il serait donc intéressant que la *logique substantive* soit davantage mise de l'avant lors des concours du BAP dès le moment de l'évaluation des dossiers de candidatures d'un concours par avis public ainsi qu'au moment de la sélection des artistes invité(e)s d'un concours sur invitation. Les barrières se dressant devant les artistes de l'autochtonie et de la diversité culturelle ne se limitant pas à l'usage des critères d'évaluation du *contemporain* et de l'*excellence*, je vais identifier les quatre autres principales pratiques du BAP ayant tendance à exclure les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle.

⁴⁵⁹ Selon Savignac, il est déjà arrivé, en 2018, avec l'accord de toutes les parties (artistes, juré[e]s, professionnel[le] du BAP) qu'un artiste ait l'autorisation spéciale de faire sa prestation en anglais, langue dans laquelle il était plus à l'aise que le français. Il avait toutefois soumis tous ses documents en français et devait répondre à chaque question dans la langue dans laquelle elle lui était posée. Depuis 2020, lors de la prestation devant jury, les finalistes peuvent faire une demande pour présenter leur projet en anglais. Si cette demande est acceptée, les artistes doivent être en mesure de comprendre et de répondre aux questions des juré(e)s en français. Dans le cas contraire, les finalistes doivent être accompagnés d'un(e) interprète.

⁴⁶⁰ Marian Misdrahi Flores. (2015). *Op. cit.* p. 70.

5.2.2 Clause linguistique

Les concours du BAP sont encadrés par une clause linguistique, comme on peut le lire dans les *Règlement et programme*, voulant que la « rédaction de toute communication dans le cadre du concours doit être effectuée en français ainsi que toutes les présentations orales⁴⁶¹ » et qu’il « en est de même de tous les documents qui sont exigés pour le dépôt de candidature ou de prestation des finalistes⁴⁶² ». Or, en entrevue, Pruneau mentionnait justement que de demander à tout le monde d’écrire en français n’est pas équitable⁴⁶³. En effet, pour être équitable, il faudrait prendre en compte que les Autochtones et les personnes de la diversité culturelle, surtout les immigrant(e)s récent(e)s, ne maîtrisent pas nécessairement le français⁴⁶⁴. Plus précisément, l’ancien directeur de DAM stipulait que, dans l’ensemble du champ québécois des arts visuels, la langue est une barrière pour les artistes à l’étude :

C’est un obstacle lorsqu’un artiste remplit une demande de subvention alors qu’il ne parle pas français. Souvent, il passe par un processus d’autocensure : il pense qu’il ne maîtrise pas assez le français pour le faire, alors il ne répond même pas au formulaire. Ensuite, quand il s’y autorise, il n’est tout de même pas au même niveau qu’une personne qui maîtrise le français⁴⁶⁵.

La jurée autochtone, interrogée, en août 2020, au sujet de l’obligation d’employer le français lors des concours du BAP, voyait, elle aussi, cette clause linguistique comme

⁴⁶¹ Bureau d’art public. (2015, mai). *Règlement et programme du programme pour une œuvre d’art public au Parc du « sommet Outremont »* [PDF]. *Op. cit.* p. 14.

⁴⁶² *Idem.*

⁴⁶³ Jérôme Pruneau. Entrevue avec l’ancien directeur général de DAM, réalisée le 11 août 2020.

⁴⁶⁴ La clause linguistique du BAP peut affecter aussi bien les personnes issues de l’autochtonie et de la diversité culturelle ayant une langue maternelle autre que le français que celles ayant pour langue maternelle le français, mais qui maîtrisent moins bien l’écriture, entre autres, puisqu’elles n’ont pas nécessairement bénéficié d’une formation générale mettant l’accent sur le français écrit.

⁴⁶⁵ Jérôme Pruneau. Entrevue avec l’ancien directeur général de DAM, réalisée le 11 août 2020.

une barrière. Effectivement, elle m'affirmait en parlant des artistes issu(e)s de l'autochtonie : « C'est sûr que c'est un énorme problème surtout pour les artistes autochtones en région, qui ne sont pas à Montréal, puisque leur première langue, ce n'est pas le français, c'est l'*attikamek* ou d'autres langues⁴⁶⁶. » Pour sa part, une artiste immigrante se confiait sur son expérience générale en art public institutionnel au Québec en me disant : « Je pense que la principale barrière pour moi ç'a été la langue. [...] Tout est en français. Même si je parlais déjà bien français et que je comprenais bien en français, ça faisait sept ans que j'étais ici, on rentre dans des thématiques très spécialisées⁴⁶⁷. » Il est question ici d'une productrice maîtrisant bien le français, mais ayant tout de même parfois besoin de payer une personne pour relire et corriger les dossiers qu'elle souhaite remettre (en français) lors de concours en art public. Or, bien que, selon Vernet, une traduction sommaire des documents présentés par les artistes puisse être acceptée⁴⁶⁸, il n'en reste pas moins, comme l'indiquait précédemment Pruneau, qu'une maîtrise limitée du français peut nuire à la possibilité des artistes de remporter une commande. C'est ce qu'atteste d'ailleurs la jurée autochtone susmentionnée : « [S]ur un jury, ça joue énormément parce que, même pour moi, quand je lis un dossier très bien écrit en français à côté d'un dossier plein de fautes d'orthographe, ça me fait mal⁴⁶⁹ », et ce, sans parler des erreurs de syntaxe et de lexique qui peuvent nuire à la compréhension du propos. Même si, comme me l'expliquait Riendeau, les personnes qui ne maîtrisent pas le français (écrit) ont la possibilité de faire traduire leur(s) dossier(s) avant de les transmettre au BAP⁴⁷⁰, la facture peut s'avérer salée pour un(e) artiste devant engager une personne pour traduire son dossier de candidat et son dossier de finaliste en français (et possiblement aussi payer un[e]

⁴⁶⁶ Anonyme. Entrevue avec une jurée du BAP, réalisée le 13 août 2020.

⁴⁶⁷ Anonyme. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 1^{er} juillet 2020.

⁴⁶⁸ Laurent Vernet. Entrevue avec un (ancien) professionnel du BAP, réalisée le 12 août 2020.

⁴⁶⁹ Anonyme. Entrevue avec une jurée du BAP, réalisée le 13 août 2020.

⁴⁷⁰ Isabelle Riendeau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 juin 2020.

interprète pour s'adresser en français aux juré[e]s). Riendeau considérait toutefois possible que la Ville puisse éventuellement assurer les frais de traduction des finalistes (pas des candidat[e]s) dans le cadre exceptionnel où il y aurait un jour un concours dédié aux artistes issu(e)s de l'autochtonie ou de la diversité culturelle⁴⁷¹. J'ajouterais qu'en entrevue, Andraos soulevait un autre aspect affectant particulièrement les artistes à l'étude : celui de la diffusion des appels de concours du BAP (sauf pour un concours pancanadien) qui ne se fait habituellement qu'en français, alors qu'au Québec (principalement à Montréal), une partie de la diversité culturelle ne vit pratiquement qu'en anglais⁴⁷². Effectivement, comme me le confirmait Vernet, la diffusion presque exclusivement en français des appels de concours a nécessairement un impact sur la représentation des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle puisque moins de personnes peuvent en prendre connaissance⁴⁷³.

Or, mes entrevues ont révélé que la question de la langue est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Les trois professionnel(le)s du BAP que j'ai interrogé étaient au courant de l'existence de la barrière de la langue. Certaines de ses personnes m'ont même mentionné que la clause linguistique du BAP serait utilisée pour répondre à une exigence linguistique de la Ville de Montréal relevant de sa charte. Or, après vérification, il m'apparaît, entre autres, que *Charte montréalaise des droits et responsabilités* a été traduite en diverses langues pour faciliter son accessibilité; que

⁴⁷¹ *Idem.*

⁴⁷² Mouna Andraos. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 4 juin 2020.

Selon l'étude *Regard sur la société*, qui se base sur les données du *Recensement* de 2016, au Québec, les immigrant(e)s et les enfants d'immigrant(e)s représentaient, en 2016, 65 % de la population de langue anglaise de la province.

Voir René Houle. (2015, mai). *Regards sur la société canadienne. Résultats du Recensement de 2016 : Rémunération des immigrants et des enfants d'immigrants appartenant aux minorités de langue officielle*. Statistique Canada. Récupéré de <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/75-006-x/2019001/article/00007-fra.htm>

⁴⁷³ Laurent Vernet. Entrevue avec un (ancien) professionnel du BAP, réalisée le 12 août 2020.

l'article 2 interdit la discrimination basée sur la langue; et que l'article 13 stipule que « Montréal est une ville de langue française où les services municipaux à l'intention des citoyennes et des citoyens sont, eu égard à la loi, également accessibles en anglais⁴⁷⁴ ». En d'autres mots, rien dans la charte montréalaise ne laisse entendre que le BAP, à titre d'entité municipale, ne puisse pas produire une version de courtoisie en anglais (ou dans d'autres langues) de ses documents de concours ou recevoir des dossiers d'artistes en anglais (pour les faire traduire lui-même). Il me faut aussi revenir sur le fait, comme j'en ai fait mention au troisième chapitre, que la *Charte montréalaise des droits et responsabilités* n'a pas de valeur juridique. Ainsi, comme certain(e)s professionnel(le)s du BAP l'ont également mentionné, la clause linguistique de l'organisme municipal dépend surtout de la *Charte de la langue française* (Loi 101). L'Ombudsman de Montréal explique ainsi la situation de la Ville de Montréal par rapport à la Loi 101 :

En vertu de la *Charte de la langue française*, la Ville de Montréal (comme toutes les municipalités au Québec) a l'obligation de rédiger tous ses textes et documents en français, comme par exemple, les directives et procédures internes, les formulaires, les permis, les avis publics, les communiqués, les dépliants d'information et les autres documents destinés aux citoyens. Il existe une exception à cette règle : lorsqu'un citoyen s'adresse directement à sa ville en anglais, la ville peut lui répondre ou correspondre avec elle dans une autre langue que le français. Elle n'a cependant pas l'obligation de le faire⁴⁷⁵.

Pourvu qu'une version française existe de tous les documents rien ne semble empêcher l'organisme municipal de fournir, s'il le souhaite et bien que cela puisse s'avérer

⁴⁷⁴ *Charte montréalaise des droits et des responsabilités*. (2017). 4^e édition. Montréal : Bibliothèque et Archives nationales du Québec. p. 9.

⁴⁷⁵ Ombudsman de Montréal. Montréal : une ville bilingue?. Dans *Blogue*. Récupéré de <https://ombudsmandemontreal.com/montreal-ville-bilingue/3303#:~:text=La%20Charte%20de%20la%20Ville,une%20ville%20de%20langue%20fran%C3%A7aise.&text=Il%20existe%20une%20exception%20%C3%A0,autre%20langue%20que%20le%20fran%C3%A7ais>

coûteux, également une version de courtoisie dans une autre langue que le français, du moins, si un(e) citoyen(ne) lui en fait la demande. Aucun article de la Loi 101 ne semble non plus empêcher le BAP, à titre d'entité de la Ville de Montréal, de faire lui-même traduire en français des documents d'artistes lui parvenant en anglais (ou dans d'autres langues) ou d'allouer un budget spécial aux artistes pour couvrir les frais de traduction qu'ils ont dû déboursier. En entrevue, Savignac me disait d'ailleurs concernant la traduction au BAP :

[D]e *facto*, on ne doit pas tout traduire. On ne pourrait pas traduire tous les documents, mais, quand on a une demande, là on pourrait les faire traduire. [...] Mais c'est sur demande et, légalement, les documents qui prévalent sont les documents en français pour l'interprétation juridique en cas de contentieux. À ma connaissance, ça ne s'est pas posé encore, mais il n'y a rien qui empêcherait présentement que la Ville se charge de la traduction. Idéalement, il faudrait analyser la question et voir comment harmoniser la pratique avec les autres appels de projets ou programmes du Service de la culture⁴⁷⁶.

Ainsi, selon l'agente de développement culturel, il semble effectivement que la Ville pourrait (sur demande) légalement, si elle le voulait, prendre en charge la traduction des documents de concours ou les dossiers d'artistes. Or, pour toutes demandes de traduction, il faudrait que le BAP soit en mesure de prévoir un budget alloué à la question linguistique. Au-delà d'une question monétaire susceptible de poser problème, il reste encore et toujours celle complexe et tenace de la discrimination raciale. En effet, la clause linguistique du BAP, au même titre que la Loi 101, apparaît être l'une des conséquences du fait, comme l'écrit Hajji, qu'à titre de minorité canadienne-française, la majorité québécoise francophone blanche tente de protéger l'identité nationale québécoise en passant par la conservation de langue française⁴⁷⁷. Or, cette lutte identitaire menée par les Québécois(e)s francophones blanc(he)s mène,

⁴⁷⁶ Sara Savignac Rousseau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 décembre 2020.

⁴⁷⁷ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 23.

comme on le constate au BAP, à l'exclusion des personnes issues d'autres groupes identitaires.

5.2.3 Statut professionnel

L'une des conditions à remplir pour participer à un concours du BAP, comme à un concours du 1 %, est d'avoir le statut d'artiste professionnel, tel que l'indique, entre autres, le *Règlement et programme du programme pour une œuvre d'art numérique au Planétarium Rio Tinto de Montréal* :

On entend par artiste professionnel : un créateur ayant acquis sa formation de base par lui-même ou grâce à un enseignement, ou les deux; qui crée des œuvres pour son propre compte; qui possède une compétence reconnue par ses pairs dans sa discipline; et qui signe des œuvres qui sont diffusées dans un contexte professionnel, tel que le précise la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature, et sur leurs contrats de diffuseurs*⁴⁷⁸.

Plus précisément, dans cette citation, le BAP fait mention de l'article 7 de la Loi S-32.01 :

Le créateur du domaine des arts visuels et des métiers d'art a le statut d'artiste professionnel lorsqu'il satisfait aux conditions suivantes :

- 1° il se déclare artiste professionnel;
- 2° il crée des œuvres pour son propre compte;
- 3° ses œuvres sont exposées, produites, publiées, représentées en public ou mises en marché par un diffuseur;
- 4° il a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance comme professionnel, par une mention d'honneur, une récompense, un prix, une

⁴⁷⁸ Bureau d'art public. (2011, septembre). *Règlement et programme du programme pour une œuvre d'art numérique au Planétarium Rio Tinto de Montréal* [PDF]. Op. cit. p. 6.

bourse, une nomination à un jury, la sélection à un salon ou tout autre moyen de même nature⁴⁷⁹.

L'article 7, tout comme l'ensemble de la Loi S-32.01, date de 1988. S'il est vrai que cette loi se voulait progressiste, à l'époque de sa rédaction, en visant à améliorer la reconnaissance juridique et des conditions socioéconomiques des artistes professionnel(le)s, dans le contexte actuel, elle est critiquée par plusieurs acteur(trice)s du milieu, entre autres, pour sa désuétude et pour son manque de prise en compte des réalités de l'autochtonie et de la diversité culturelle⁴⁸⁰. En ce sens, DAM lançait, en janvier 2021, une consultation (à l'occasion de la reprise de la consultation concernant les lois sur le statut professionnel des artistes organisée par le MCC) afin de transmettre au Gouvernement du Québec un mémoire témoignant de l'expérience des artistes qu'il représente. Ainsi, il écrivait, sur la page Facebook de son événement, avoir « remarqué que les compétences professionnelles des artistes immigré-e-s ne sont pas toujours reconnues⁴⁸¹ ». L'article 7 de la Loi S-32.01 ne prend pas en considération les diverses actualisations définitionnelles de *l'artiste professionnel(le)* faites, au fil des dernières années, aussi bien par le CAC, le CALQ et le CAM. Par exemple, depuis 2017, le CAC utilise deux définitions : celle de *l'artiste professionnel(le)* et celle de *l'artiste professionnel(le) autochtone*. Selon cette dernière définition, pour être admissible à

⁴⁷⁹ *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs*. RLRQ, c. S-32.01, art. 7. Récupéré de <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/S-32.01>

⁴⁸⁰ Le 12 juin 2018, le Gouvernement du Québec, dirigé par le premier ministre Philippe Couillard (Parti libéral du Québec), a présenté une nouvelle politique culturelle dans laquelle il a été prévu qu'une révision soit faite des deux lois sur le statut de l'artiste. Ainsi, le 9 décembre 2019, la ministre de la Culture et des Communications, Nathalie Roy, lançait un processus de révision des lois. Or, à la demande du milieu culturel, le 24 février 2020, des consultations visant à réviser les deux lois sur le statut de l'artiste avaient été amorcées, mais elles ont dû être suspendues, le 30 mars 2020, dans le contexte de la Covid-19. Le 19 novembre 2020, la ministre a toutefois annoncé la reprise des consultations, en ligne, du 19 novembre 2020 au 1^{er} février 2021.

⁴⁸¹ Diversité artistique Montréal. Appel à consultation concernant les lois sur le statut professionnel des artistes. Dans *DAM- Diversité artistique Montréal*. Récupéré de <https://www.facebook.com/events/432411414787471>

titre d'artiste professionnel(le) inuit(e), métis et des Premières Nations, une personne issue de l'autochtonie doit :

- participer à la création et à la diffusion d'œuvres d'art originales, contemporaines ou traditionnelles, ainsi qu'au développement continu de [sa] technique et de [sa] pratique
- posséder une formation spécialisée dans [son] domaine, conformément à ses normes de pratique (cela peut comprendre les mentorats, l'autoapprentissage, la formation générale ou une combinaison de ces types de formation)
- être reconnu[e] par d'autres artistes évoluant dans la même pratique, ou par leur communauté, comme un artiste qui se démarque par ses réalisations ou son potentiel
- [s']investir dans [sa] propre vision artistique, indépendamment de son potentiel commercial, et conserver le contrôle créatif de [son] œuvre
- avoir une pratique artistique professionnelle pendant au moins 2 ans (mais pas nécessairement sur une base mensuelle)
- avoir présenté, exécuté ou exposé au moins une œuvre devant public, et avoir été rémunéré[e] ou reconnu[e] pour ce travail conformément aux normes de [sa] pratique ou de [sa] communauté, ou encore aux protocoles autochtones⁴⁸².

En entrevue, Uzel affirmait, au sujet des actualisations de l'artiste professionnel(le), qu'il serait pertinent que le BAP emboîte le pas aux différents conseils des arts :

C'est, ça, ce dont on parlait depuis le début : il faut changer les règles, il faut changer les critères. Comment ça se fait que le CAC, le CAM et même le CALQ aient fait évoluer leur définition de l'artiste professionnel, mais pas le BAP? Je pense que le BAP peut le faire aussi. Je pense qu'il faut toujours aller chercher les bonnes pratiques et les bons exemples ailleurs. Il y a peut-être un combat à mener [...]. Surtout que le CAM l'adopte, comme le BAP dépend de la Ville de Montréal, ça ne me semblerait pas super compliqué à faire⁴⁸³.

⁴⁸² Conseil des arts du Canada. artiste professionnel(le) inuit(e), métis et des Premières Nations. *Dans Glossaire. Op. cit.*

⁴⁸³ Jean-Philippe Uzel. Entrevue avec un spécialiste des arts visuels et de l'autochtonie, réalisée le 10 septembre 2020.

En effet, bien que le CAM ne soit pas encore allé aussi loin que le CAC en créant à proprement parler une définition de l'*artiste professionnel autochtone*, il n'en reste pas moins que, depuis janvier 2017, une personne doit dorénavant être « reconnue par son milieu (artistes de la même tradition artistique)⁴⁸⁴ » pour bénéficier du statut d'artiste professionnelle. Or, j'ai lorsque j'ai demandé à Savignac s'il serait possible que le BAP fasse évoluer sa définition de l'artiste professionnel(le), elle m'a répondu :

C'est sûr que ce n'est pas un fonctionnaire qui a le pouvoir de changer quelque chose d'aussi fondamental et de lié à une loi. Il y a quand même une assise légale. C'est sûr que, par contre, il y a des recommandations qui pourraient être faites en ce sens, mais il y a tout un processus de validation qui doit se faire à l'interne et cheminer jusqu'aux élus. [...] Ce n'est pas une mauvaise idée, mais il faut qu'il y ait une analyse globale qui soit faite avec un certain nombre de recommandations toutes en cohérence plutôt que des recommandations au compte-goutte. Ceci pourrait éventuellement être réfléchi à travers un plan de collectionnement, des axes de collectionnement, un nouveau cadre d'intervention en art public, par exemple.

En attendant que l'organisme municipal fasse les démarches pour régler la situation ou que le MCC modifie la Loi S-32.01, la conception de la notion de *pairs* voulant que les artistes soient reconnu(e)s largement par leurs pairs en arts visuels contribue aujourd'hui encore à une sous-représentation des personnes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle. En d'autres mots, comme le soutient Uzel, le BAP devrait revoir le fait que des allochtones, à titre de « pairs », évaluent les œuvres de producteur(trice)s autochtones ayant généralement une tradition artistique différente⁴⁸⁵, et ce, alors même qu'un(e) artiste autochtone peut être reconnu(e) par ses pairs de même tradition artistique sans pour autant rentrer dans les critères établis par la Loi S-32.01. Il n'y a donc pas à s'étonner que très peu d'artistes autochtones, surtout vivants en dehors de Montréal, soient sélectionné(e)s aussi bien à titre de lauréat (il n'y

⁴⁸⁴ Conseil des arts de Montréal. (2020). *Glossaire 2020-2021* [PDF]. *Op. cit.* p. 5.

⁴⁸⁵ Jean-Philippe Uzel. (2018). *Op. cit.* p. 6.

a que Myre à trois reprises) que de participant(e)s aux concours du BAP. La situation peut d'ailleurs être transposée aux personnes issues de la diversité culturelle qui devraient également être jugées par leurs véritables pairs, c'est-à-dire, au moins, via une représentation équitable des personnes issues de la diversité culturelle parmi les membres des jurys du BAP. Il est à rappeler ici que d'avoir des spécialistes de la diversité culturelle et de l'autochtonie sur un jury est intéressant dans la mesure où leur présence ne nuit pas à la représentation équitable des personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle. En conclusion de cette section, j'ajouterais que, lorsque j'ai demandé à Boney ce qu'il croyait être nécessaire pour qu'un(e) artiste à l'étude réussisse à être sélectionné(e) à un concours au BAP, il m'a répondu que l'organisme municipal devrait revoir le statut d'artiste professionnel(le), et ce, en insistant tout particulièrement sur les lieux d'exposition qu'il reconnaît. En effet, selon ses dires, les personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle s'organisent par elles-mêmes en dehors du réseau institutionnel québécois, dont fait partie le BAP. Ainsi, comme ce sont d'autres réseaux et d'autres institutions qui les exposent, elles n'ont pas le statut d'artiste professionnel(le) même si elles travaillent tout de même constamment⁴⁸⁶. Il y a, en effet, des artistes intéressant(e)s issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle qui sont reconnu(e)s par les artistes et autres acteur(trice)s de leurs réseaux respectifs, mais pas par celui le BAP.

5.2.4 Jurys homogènes

En continuité avec ma critique des juré(e)s « pairs » n'étant généralement pas de la même tradition artistique que les artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle, il me faut traiter plus précisément du problème, soulevé au chapitre précédent, de l'*homogénéité* des jurys de BAP. À l'instar de la littérature, mes

⁴⁸⁶ Ludovic Boney. Entrevue avec un artiste du BAP, réalisée le 23 juin 2020.

entrevues ont révélé que l'homogénéité des jurys est l'une des principales causes de la sous-représentation des artistes à l'étude. En effet, dans le même ordre d'idée qu'Hajji, qui affirme que « la composition homogène blanche des jurys [...] limite considérablement la visibilité des artistes racisé-e-s ⁴⁸⁷ », en entrevue, Andraos dénonçait le peu de diversité au niveau des personnes ayant le pouvoir de prendre des décisions dans le champ québécois des arts visuels :

[J]e trouve qu'il y a juste des Québécois francophones blancs [...] sur les commissions, sur les conseils d'administration, sur des groupes de discussion, sur des regroupements, tout ça... Quand on fait un tour de table, on va toujours voir les mêmes quelques-uns issus de l'immigration et puis le reste est un peu uniforme. [...] Ça manque clairement de diversité de points de vue, d'opinions, de sources, de *backgrounds* et d'expériences autour des tables de conversation dans la culture et dans les arts au Québec⁴⁸⁸.

Concernant plus précisément le BAP, le juré interrogé à l'été 2020 a observé, lors des deux jurys auxquels il a participé, que l'homogénéité a un impact sur la représentation des groupes d'artistes à l'étude :

Je pense que la composition des jurys est extrêmement importante, mais ce que j'ai vu, ce sont des jurys beaucoup trop homogènes en termes de diversité. [...] Je trouve que la composition du jury a un impact direct sur les artistes qui vont être invités. Plus le jury est homogène et plus les artistes sont eux-mêmes homogènes en termes de genre, de diversité, etc.⁴⁸⁹

Or, comme j'ai pu le découvrir grâce à la *Liste des concours en art public* et le confirmer au moyen des entrevues, la question de l'homogénéité des jurys n'a pas été prise en considération avant 2017 au BAP. Selon Vernet, c'est en effet à partir de 2017 qu'il a personnellement commencé, en tant que commissaire, à consciemment se

⁴⁸⁷ Nadia Hajji. (2018). *Op. cit.* p. 26.

⁴⁸⁸ Mouna Andraos. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 4 juin 2020.

⁴⁸⁹ Anonyme. Entrevue avec un juré du BAP, réalisée le 10 septembre 2020.

questionner sur l'intégration de juré(e)s d'origines diverses⁴⁹⁰. Il affirme également que l'hétérogénéisation des jurys devait commencer à se faire au moment de sa démission (2018) et qu'elle devrait donc normalement être en marche⁴⁹¹. Dans les faits, depuis 2018, les chargé(e)s de projets s'efforcent, bien que cela ne relève pas d'une mesure officielle, d'« au moins avoir une personne issue des diversités sur les jurys⁴⁹² ». Savignac me confiait d'ailleurs qu'une autre chargée de projet et elle, ont pris l'initiative, depuis l'automne 2020, de faire des recherches afin de trouver des personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle à inviter, à titre de jurées, pour les futurs concours du BAP. Elles ont ainsi mis sur pied une liste de nouvelles personnes à contacter⁴⁹³.

Selon ma consultation de la *Liste des concours en art public* et le résultat de mes entretiens, il apparaît toutefois que le seul projet de mon corpus ayant permis d'avoir à la fois une personne issue de l'autochtonie et une de la diversité culturelle est le Concours pour l'intersection de la rue Laurier-Côte-Sainte-Catherine, lancé en 2018 et remporté par Myre. Ce qui en fait, pour ainsi dire, le seul à minimalement représenter l'ensemble des contribuables. D'ailleurs, sauf erreur de ma part, il n'y a qu'une seule personne autochtone, sur l'ensemble de mon corpus (51 concours), à avoir siégé sur un jury du BAP. Or, comme le recommandent Uzel et Farley, il faudrait idéalement un(e) Autochtone sur tous les jurys du BAP :

A plus ou moins long terme, il serait pertinent que les artistes autochtones soient sélectionnées [...]. Pour atteindre un tel objectif, il serait sûrement

⁴⁹⁰ Laurent Vernet. Entrevue avec un (ancien) professionnel du BAP, réalisée le 12 août 2020.

Bien que depuis 2018, la situation de la diversification des jurys se soit améliorée au BAP du côté de la diversité culturelle, le travail reste encore à faire du côté de l'autochtonie.

⁴⁹¹ *Idem.*

⁴⁹² Sara Savignac Rousseau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 décembre 2020.

⁴⁹³ *Idem.*

pertinent de prévoir un représentant autochtone (artiste, usager, expert...) dans tous les jurys organisés par le Bureau d'art public de la Ville de Montréal⁴⁹⁴.

Dans le même ordre d'idée, en entrevue, Boney affirmait lui aussi qu'il devrait toujours au moins y avoir une personne issue de l'autochtonie sur chaque jury du BAP et la jurée autochtone soutenait qu'il serait bien que l'organisme municipal en invite plus souvent pour les concours à venir⁴⁹⁵. En effet, au-delà d'une question d'équité et de respect envers les personnes autochtones, un(e) jurée issu(e) de l'autochtonie serait, entre autres, possiblement en mesure d'inviter des artistes autochtones (ou de proposer de nouveaux noms) pour les concours sur invitation et d'évaluer, à leur juste valeur, les dossiers des artistes issu(e)s de l'autochtonie. D'ailleurs, une des artistes issu(e)s de la diversité culturelle interrogé(e)s soulignait, elle aussi, l'importance de représenter l'ensemble des personnes vivant au Québec sur les jurys du BAP :

En parlant des jurés, il faudrait qu'il y ait des personnes de diverses cultures sur les jurys, je ne sais pas s'il y en a, mais ça serait intéressant. Même si maintenant je peux t'expliquer plein de choses, personne ne sait exactement ce que c'est d'être immigrante sans l'avoir vraiment vécu, même chose pour le fait d'être Autochtone. Le juré immigrant ou autochtone peut comprendre par quoi l'artiste est passé pour arriver jusque-là⁴⁹⁶.

Cette artiste laisse ainsi entendre que le fait d'avoir des juré(e)s issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle permettrait plus aisément de combiner des critères artistiques à d'autres considérations extra-artistiques, tels que le parcours et l'origine ethnique de l'artiste.

⁴⁹⁴ Emily Falvey et Jean-Philippe Uzel. *Op. cit.* p. 1.

⁴⁹⁵ Ludovic Boney. Entrevue avec un artiste du BAP, réalisée le 23 juin 2020.

Anonyme. Entrevue avec une jurée du BAP, réalisée le 13 août 2020.

⁴⁹⁶ Anonyme. Entrevue avec une artiste du BAP, réalisée le 1^{er} juillet 2020.

Or, si toutes les personnes interrogées s'entendent pour dire que l'hétérogénéisation des jurys pourrait avoir un impact sur la sélection à long terme des artistes, la manière de fonctionner pour le choix des membres d'un jury du BAP est plus complexe qu'il n'y paraît. Comme aucune mesure officielle n'encadre le choix de juré(e)s issu(e)s de divers horizons, la décision d'hétérogénéiser un jury est donc laissée à la discrétion de la personne chargée d'un concours. Or, cette dernière ne peut en fait choisir que les trois spécialistes en arts visuels, et ce, sous approbation de la gestionnaire du BAP. Les quatre autres membres sont, pour leur part, sélectionné(e)s par l'Arrondissement où sera installée l'œuvre et par les Services de la Ville de Montréal en lien avec le concours. Le BAP n'a donc pas le pouvoir de décider si ces quatre membres du jury seront issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Il est ainsi à espérer que la parution du rapport de l'OPCM ainsi la reconnaissance du racisme et de la discrimination systémique, en juin 2020, par la mairesse Valérie Plante permettront de sensibiliser les Arrondissements et les Services de la Ville au sujet de la sélection des membres de jurys.

5.2.5 Absence de mesure officielle

Il ressort de mes recherches sur le processus d'acquisition par concours du BAP une absence de mesures officielles visant à favoriser la représentation équitable des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle. En effet, selon l'ancien commissaire du BAP, il n'y avait bel et bien pas de normes ou de politiques en place, entre 2009 et 2018, concernant l'autochtonie et la diversité culturelle⁴⁹⁷. En entrevue, il me confiait toutefois qu'il avait déjà l'intention de réfléchir à la question de l'autochtonie au BAP lorsqu'il a entendu parler du rapport du CAM, sur lequel

⁴⁹⁷ Laurent Vernet. Entrevue avec un (ancien) professionnel du BAP, réalisée le 12 août 2020.

travaillait Uzel⁴⁹⁸. Ces circonstances l'ont, entre autres, poussé à commander, en 2017, le rapport sur l'art public à Uzel et Falvey. Ce document a, selon Vernet, donné lieu à une réflexion sur les façons de faire afin de mieux intégrer les artistes autochtones au BAP⁴⁹⁹. Or, malgré la qualité et le potentiel de ce rapport offrant, entre autres, neuf judicieuses recommandations⁵⁰⁰, aucune mesure concrète n'a depuis été mise en place concernant les concours lancés entre 2009 et 2019. J'ignore d'ailleurs si le BAP a l'intention d'adopter certaines de ces recommandations dans les mois et années à venir. Cette possibilité n'est toutefois pas à exclure dans la mesure où la question de la représentation des artistes autochtones prend de plus en plus d'importance dans le champ québécois des arts visuels et que le BAP travaille, comme j'y reviendrai, à la rédaction d'un nouveau cadre d'intervention en art public et d'une première politique de collectionnement (dont le contenu des deux documents n'était pas connu des personnes interrogées).

Il faut savoir que, depuis son ouverture, le BAP fonctionne en fait via des pratiques administratives et des engagements. Ainsi, le *Plan d'intervention en art public* de 1989, le *Cadre d'intervention en art public* de 2010, les divers *Règlement et programme* ainsi que les décisions des élu(e)s, des directeur(trice)s, des gestionnaires de la Ville et des professionnel(le)s du BAP sont ce qui encadre principalement le processus d'acquisition par concours. Or, aucun de ces documents ne traite explicitement de

⁴⁹⁸ *Idem.*

⁴⁹⁹ *Idem.*

⁵⁰⁰ 1. Réaliser un ou deux concours à l'attention des artistes autochtones/ 2. Impliquer les communautés autochtones dans la définition des objectifs à atteindre/ 3. Recruter un(e) commissaire autochtone pour superviser le concours/ 4. Circonscrire en amont les objectifs du concours et cibler les lieux susceptibles d'accueillir les futurs projets/ 5. Rédiger un guide de concertation avec les peuples autochtones / 6. Adapter les modalités du concours aux réalités de l'art autochtone (jury composé entièrement ou, au moins majoritairement, de personnes d'origine autochtone)/ 7. Adapter les modalités de diffusion des appels à projets (pour rejoindre plus d'artistes autochtones)/ 8. Autochtoniser l'espace public (renommer des lieux, des rues)/ 9. Inclure à terme une personne autochtone dans tous les concours organisés par le Bureau d'art public de la Ville de Montréal.

l'égalité des chances via la représentation équitable des personnes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle. L'unique indication pouvant s'en rapprocher consiste en une brève mention des valeurs des orientations de collectionnement du BAP figurant, depuis 2019, à la section portant sur le contexte administratif des *Règlement et programme* :

Les orientations de collectionnement pour l'acquisition des œuvres d'art public par voie de concours tiennent compte de la diversité des pratiques actuelles en arts visuels. Elles tiennent également compte des valeurs d'inclusion, d'équité et de diversité de la Ville de Montréal envers les artistes professionnels⁵⁰¹

En ce qui concerne les personnes prenant les décisions, il me faut mentionner qu'elles alternent fréquemment et respectent une hiérarchie allant actuellement de la mairesse de Montréal aux agent(e)s de développement culturel du BAP. Ainsi, les chargé(e)s de projets du BAP doivent suivre, malgré une certaine agentivité à l'intérieur du cadre réglementaire, les instructions venant du haut de l'organigramme de la Ville. Comme je l'ai mentionné, il arrive effectivement aux professionnel(le)s du BAP de prendre des initiatives. Or, bien que cette petite marge de manœuvre soit intéressante pour faire des tests, la littérature et la présente enquête révèlent que des règles écrites devraient idéalement encadrer le processus d'acquisition par concours afin d'assurer l'égalité des chances. D'ailleurs, en entrevue, Uzel disait au sujet d'éventuelles mesures de discrimination positive : « Il faut que ça soit inscrit dans les règles. [...] Ça ne peut pas dépendre de la bonne volonté d'une personne. Ça doit vraiment intégrer les règlements, les politiques des institutions⁵⁰². » L'atteinte de l'égalité des chances n'est effectivement pas simplement une question de volonté individuelle puisque, comme le

⁵⁰¹ Bureau d'art public. (2019, juin). *Règlement et programme du concours pour une œuvre d'art public intégrée aux nouvelles infrastructures du circuit Gilles-Villeneuve* [PDF]. Montréal. Récupéré de https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/wp-content/uploads/2019/08/Reglement-et-programme-de-concours_circuitGV_.pdf

⁵⁰² Jean-Philippe Uzel. Entrevue avec un spécialiste des arts visuels et de l'autochtonie, réalisée le 10 septembre 2020.

soutenait Uzel, le racisme systémique est dans les institutions, dans les politiques et dans les règlements, alors tant que les institutions, les politiques et les règlements ne seront pas changés, il y aura du racisme systémique⁵⁰³.

Or, lorsque j'ai interrogé, respectivement en juin et décembre 2020, les deux professionnelles du BAP toujours en poste pour savoir si des mesures officielles concernant l'autochtonie et la diversité culturelle apparaîtraient dans un possible nouveau cadre d'intervention (le dernier date de 2010), dans une première politique de collectionnement ou dans les *Règlements et programme* de concours, elles l'ignoraient. Elles ont toutefois affirmé que la commissaire et la gestionnaire du BAP travaillaient alors sur une politique de collectionnement⁵⁰⁴. Savignac m'a également indiqué qu'il y aurait aussi fort probablement un nouveau cadre d'intervention créé conjointement avec la politique de collectionnement⁵⁰⁵. Bien que les agentes de développement culturel ne savaient pas exactement ce qu'allait comporter la politique et le cadre d'intervention, elles avaient bon espoir qu'on y traiterait d'autochtonie et de diversité culturelle. Thèmes qui seraient d'ailleurs tout à propos à la suite, entre autres, de la parution, en 2019, du rapport de l'OCPM sur le racisme et la discrimination systémique; de la diffusion, en 2020, de la stratégie de réconciliation avec les peuples autochtones; de la reconnaissance, cette même année, de la Ville de Montréal de l'existence du racisme et de la discrimination systémique; et de la nomination, en 2021, de la chercheuse d'origine tunisienne Bochra Manaï à titre de première commissaire de la lutte contre le racisme et la discrimination systémiques de Montréal. Toutefois, si des politiques voient le jour, il va de soi qu'il faudrait prendre garde à ne pas brimer davantage les artistes puisque, comme le soutenait le juré spécialiste des pratiques

⁵⁰³ *Idem*.

⁵⁰⁴ Isabelle Riendeau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 juin 2020.

Sara Savignac Rousseau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 décembre 2020.

⁵⁰⁵ Sara Savignac Rousseau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 décembre 2020.

issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle, ce sont aux règles d'être (re)pensées pour correspondre aux besoins des artistes :

J'ai remarqué que, dans les concours du BAP, on est dans une logique administrative qu'on le veuille ou non. Ce sont les règles qui s'imposent aux artistes et pas le contraire. [...] Je pense que la première étape de la décolonisation ce n'est pas que les artistes doivent s'adapter aux règles en vigueur, mais que ce sont les règles qui doivent s'adapter aux artistes. Ça, c'est dur à faire passer comme message. Selon moi, c'est le défi principal. Il faut que les institutions acceptent de repenser leurs règles, acceptent de repenser leur mode de fonctionnement et, ça, ça demande beaucoup d'énergie et beaucoup de volonté⁵⁰⁶.

Comme le stipule ce juré, les institutions doivent s'adapter aux réalités des artistes et non plus le contraire puisque c'est grâce à ce changement de perspective que la sous-représentation des personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle va pouvoir être contrée. D'ailleurs, comme l'affirment Uzel et Pruneau, pour parvenir à éliminer les iniquités, le BAP doit passer par la *discrimination positive* (*action positive*). En effet, selon Uzel, le passage d'une logique de l'égalité à une logique de l'équité ne peut s'opérer qu'au moyen de mesures de *discrimination positive*⁵⁰⁷. Par exemple, il croit qu'il faudrait que le BAP réalise au moins un concours à l'attention des artistes autochtones⁵⁰⁸. Les concours dédiés, qui se font d'ailleurs régulièrement en Alberta et en Colombie-Britannique, commencent également tranquillement à se faire à Montréal. Par exemple, en 2018, l'organisme MU a lancé un concours dédié pour une murale en hommage à la réalisatrice abénaquise Alanis Obomsawin. Pour sa part, Pruneau souligne l'importance pour le BAP d'établir clairement et de respecter un *seuil de conscience* : « L'idée étant que toute institution montréalaise doit aujourd'hui obligatoirement développer, en termes de responsabilité sociale, son propre seuil de

⁵⁰⁶ Anonyme. Entrevue avec un juré du BAP, réalisée le 10 septembre 2020.

⁵⁰⁷ Jean-Philippe Uzel. Entrevue avec un spécialiste des arts visuels et de l'autochtonie, réalisée le 10 septembre 2020.

⁵⁰⁸ *Idem*.

conscience⁵⁰⁹ ». Ainsi, les concours (et les jurys) du BAP devraient minimalement être représentatifs de la population québécoise (et montréalaise) en ce qui touche aux personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle.

Au-delà de l'intérêt d'opter pour des mesures de discrimination positive à l'endroit des artistes à l'étude, il faudrait également que le BAP revoie l'entièreté de sa méthodologie touchant aux acquisitions faites par concours (en ce qui a trait entre autres à la création, au lancement et au déroulement des projets) puisque la discrimination positive ne saurait, à elle seule, régler entièrement la question de la sous-représentation des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Effectivement, selon Vernet, l'ensemble du processus d'acquisition par concours du BAP serait à revoir, ne serait-ce que pour atteindre efficacement les artistes autochtones (surtout en région) : « Les méthodes de travail, les processus et la méthodologie sont décalés par rapport aux pratiques autochtones [...]. [...] Ce sont des méthodes très occidentales : envoyer son dossier par courriel seulement et à une date précise...⁵¹⁰ » Cet exemple d'une des méthodes « occidentales » employées au BAP me rappelle d'ailleurs que l'ancien directeur de DAM mentionnait, en entrevue à l'été 2020, que le fait d'utiliser certaines façons de faire en considérant que tout le monde va les connaître, comme cela est souvent le cas dans les institutions québécoises, engendre généralement des barrières systémiques⁵¹¹. À l'instar de son ancien collègue, Riendeau notait, elle aussi, la difficulté d'appliquer les mêmes méthodes de concours aux Autochtones qu'aux allochtones :

Ils [les Autochtones] ne fonctionnent pas de la même façon que nous. Maurice Achard, qui était responsable du Grand-Nord pour le 1 %, devait aller voir les artistes pour les aviser qu'il y avait un concours, leur proposer

⁵⁰⁹ Jérôme Pruneau. Entrevue avec l'ancien directeur général de DAM, réalisée le 11 août 2020.

⁵¹⁰ Laurent Vernet. Entrevue avec un (ancien) professionnel du BAP, réalisée le 12 août 2020.

⁵¹¹ Jérôme Pruneau. Entrevue avec l'ancien directeur général de DAM, réalisée le 11 août 2020.

de participer et aller voir leur travail. Ça ne se passe pas de la même façon que nous. Remplir de longs formulaires [...], ils ne font pas ça. Ils ne se sentent pas interpellés par ça et ça ne les intéresse pas. Je ne parle pas de ceux qui ont grandi [...] avec le système scolaire québécois, mais de ceux qui grandissent dans les réserves. Ils ont une autre façon de faire qui n'est pas la nôtre et ça ne les rejoint pas⁵¹².

Or, Emily Falvey et Uzel recommandent, dans l'étude *Pratiques en art public au Canada en lien avec des artistes autochtones*, que l'organisme municipal « adapte les conditions habituelles des concours d'art public aux réalités autochtones⁵¹³ », entre autres, en optant pour un calendrier de concours qui intègre un temps de concertation avec les communautés autochtones⁵¹⁴. En entrevue, à l'été 2020, Uzel identifiait également que le fait d'afficher des appels de concours par avis public sur Internet n'est pas suffisant pour aller chercher les artistes à l'étude puisque cette façon de faire s'inscrit, elle aussi, dans un modèle occidental⁵¹⁵. D'ailleurs, dans l'étude susmentionnée, Falvey et lui écrivaient au sujet de la diffusion des appels de concours :

Toutes les personnes rencontrées ou interviewées ont insisté sur le taux de réponse très bas qu'elles ont reçues à la suite des appels à projets. Il serait peut-être utile de ne pas se contenter d'une simple diffusion de l'appel, mais d'organiser également une rencontre publique pour présenter les grands axes du concours. Il serait également pertinent de prévoir des ateliers qui permettent d'expliquer les enjeux de la démarche⁵¹⁶.

Il me semble pertinent de préciser ici que le problème de la diffusion des appels de candidatures pour les concours par avis public touche également les artistes de la diversité culturelle. Comme, entre 2009 et 2019, l'organisme municipal ne diffusait

⁵¹² Isabelle Riendeau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 juin 2020.

⁵¹³ Emily Falvey et Jean-Philippe Uzel. *Op. cit.* p. 17.

⁵¹⁴ *Idem.*

⁵¹⁵ Jean-Philippe Uzel. Entrevue avec un spécialiste des arts visuels et de l'autochtonie, réalisée le 10 septembre 2020.

⁵¹⁶ Emily Falvey et Jean-Philippe Uzel. *Op. cit.* p. 18.

généralement ses appels de concours que via sa liste d'artistes (ayant déjà participé à un concours), sa page Facebook et son site Internet, il est plus que probable que les personnes issues de la diversité culturelle soient souvent passées à côté des projets du BAP, faute d'avoir le même réseau que lui. C'est du moins ce que soutenait Pruneau en entrevue :

Les immigrants, par exemple, arrivent en ne connaissant pas comment ça fonctionne ici et ils n'ont aucun réseau. Quand on sait combien ça fonctionne avec des réseaux au Québec... Avant même que ces gens aient l'information que l'art public existe, ça va leur prendre des années. [...] Il faut qu'il [le BAP] change son réseau de diffusion, qu'il se crée des réseaux⁵¹⁷.

Comme on le perçoit dans cette citation, Pruneau est d'avis que le BAP doit s'adapter en élargissant son réseau de diffusion et en créant de nouveaux partenariats⁵¹⁸.

Ce cinquième chapitre s'est ouvert sur un compte-rendu général des 12 entrevues réalisées avec les professionnel(le)s du BAP, les juré(e)s et les artistes ayant participé, entre 2009 et 2019, aux concours de l'organisme municipal ainsi que des spécialistes du milieu des arts en lien avec les pratiques issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle. Je crois qu'il est pertinent de souligner à nouveau qu'aucun(e) des artistes ne considère avoir vécu de racisme direct en lien avec le BAP, et ce, bien que l'organisme municipal ne soit pas exempt de discrimination raciale. Il est également apparu que toutes les personnes interrogées se sont montrées favorables à ce que les personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle soient représentées équitablement. D'ailleurs, le fait que les professionnel(le)s du BAP (et plus largement l'organisme municipal) aient accepté de participer à ma recherche témoigne d'une volonté de changement et d'un désir de trouver des solutions. Dans ce dernier chapitre,

⁵¹⁷ Jérôme Pruneau. Entrevue avec l'ancien directeur général de DAM, réalisée le 11 août 2020.

⁵¹⁸ *Idem*.

je me suis également intéressée aux cinq pratiques du BAP m'apparaissant les plus significatives à (re)considérer pour parvenir à l'atteindre éventuelle de l'égalité des chances des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle, et ce, en les reliant aux principaux obstacles qui en découlent. Ainsi, j'ai traité des critères d'évaluation de la contemporanéité et de l'excellence en montrant qu'ils répondent au jugement de goût dominant de l'élite québécoise francophone blanche du milieu des arts visuels. J'ai aussi montré que de la clause linguistique du BAP, inspirée de la Loi 101, met l'accent uniquement sur le français sans offrir de solution équitable aux personnes ne maîtrisant pas cette langue. J'ai ensuite expliqué que le fait que le statut de l'artiste professionnel (basé sur la Loi S-32.01) n'ait pas évolué pour s'adapter aux réalités actuelles des personnes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle limite leur possibilité d'être reconnu(e)s comme des professionnel(le). J'ai également insisté sur le fait que les jurys homogènes du BAP ne sont pas représentatifs de la population québécoise et de ses diverses pratiques artistiques. Finalement, j'ai noté que l'absence de mesures officielles de discrimination positive ne permet pas d'assurer, de façon stable et précise, l'égalité des chances.

CONCLUSION

S'il est apparu qu'entre 2009 et 2019 la question de la représentation équitable des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle n'était pas traitée comme une priorité au BAP, depuis 2020, elle commence toutefois à y être prise plus au sérieux. En effet, les changements sociétaux affectant les décisions politiques de la Ville de Montréal ont eu un impact sur le Service de la culture et, par le fait même, sur le BAP. Comme me l'indiquait, en entrevue, l'agente de développement culturelle Sara Savignac Rousseau, au Service de la culture, un comité de travail sur la lutte au racisme et à la discrimination systémique a été formé à l'été 2020. Son mandat visait alors à prendre connaissance des recommandations du rapport de l'OCPM ainsi qu'à réaliser un état des lieux sur les façons de faire du Service qui concordent avec ces recommandations et celles qui en diffèrent⁵¹⁹. Savignac et plusieurs autres collègues du Service de la culture ont également commencé à travailler, à la fin 2020, à l'élaboration d'un plan d'action en autochtonie. Ce dernier découle de la *Stratégie de réconciliation*, déposée le 4 novembre 2020⁵²⁰.

En ce qui touche plus précisément au BAP, grâce à la bonification, en septembre 2019, de l'*Entente sur le développement culturel 2018-2020*⁵²¹ et à la parution, en novembre 2020, de la *Stratégie de réconciliation avec les peuples autochtones*, l'organisme

⁵¹⁹ Sara Savignac Rousseau. Entrevue avec une professionnelle du BAP, réalisée le 2 décembre 2020.

⁵²⁰ *Idem*.

⁵²¹ Voir Ville de Montréal. Entente sur le développement culturel de Montréal. Dans Culture. Récupéré de <http://ville.montreal.qc.ca/culture/entente-sur-le-developpement-culturel-de-montreal>

L'*Entente sur le développement culturel 2018-2021* (version bonifiée de l'Entente de 2018-2020) comprend un volet consacré aux Autochtones. Effectivement, au deuxième axe (Quartiers culturels et expérience culturelle citoyenne), il est, entre autres, mentionné qu'il faut soutenir le déploiement de l'art public sur tout le territoire montréalais ainsi que mettre en valeur l'histoire et les cultures autochtones au moyen de parcours culturels et du design urbain.

travaille à la création de deux projets destinés aux Autochtones⁵²². Le premier est un programme d'art public temporaire, sous la responsabilité de la commissaire de l'organisme, qui s'adressera aux artistes issu(e)s de l'autochtonie. Le second, sous la responsabilité de Savignac, est un quatrième volet au programme d'art mural qui devrait être destiné aux artistes et aux organismes autochtones. Ces deux projets, dont le lancement est prévu d'ici 2022, seront financés conjointement par la Ville de Montréal et le Gouvernement du Québec. Pour les mener à terme, le BAP devrait entamer, en 2021, une collaboration avec Mikana, un organisme autochtone spécialisé dans l'accompagnement d'institutions pour les dossiers touchant à l'autochtonie⁵²³. Mikana accompagnera d'ailleurs différentes équipes du Service de la culture en ce qui concerne les projets spécifiquement prévus dans l'*Entente*⁵²⁴.

Il est également à noter que le BAP a aussi travaillé avec le Service de la diversité et de l'inclusion sociale pour la création d'un formulaire, s'inscrivant dans une perspective intersectionnelle, d'auto-identification destiné aux artistes⁵²⁵. Répondant à la recommandation de l'OPCM portant sur l'intérêt de recueillir des données différenciées, il est joint, depuis novembre 2020, aux documents de concours par avis public et sur invitation. Les juré(e)s du BAP n'ont toutefois pas accès à ce formulaire puisqu'il sert principalement à dresser un portrait général des personnes qui tentent de participer aux concours du BAP. Or, cette collecte de données devrait éventuellement permettre à l'organisme municipal de collaborer avec la toute première commissaire à la lutte au racisme et à la discrimination systémique ainsi que de faire des recommandations à la Ville⁵²⁶. Selon Savignac, sa nomination, recommandée dans le

⁵²² Savignac est agente de développement culturelle au BAP depuis mai 2017.

⁵²³ *Idem.*

⁵²⁴ *Idem.*

⁵²⁵ *Idem.*

⁵²⁶ *Idem.*

rapport de l'OCPM, engendrera fort probablement, dans les années à venir, une réflexion plus profonde quant aux processus d'acquisition du BAP⁵²⁷. En effet, comme Bochra Manaï aura une vue d'ensemble sur toutes les activités de la Ville, il est à espérer qu'elle pourra faire des recommandations en mesure de faire bouger les choses dans tous les Services municipaux, dont au Service de la culture. Ainsi, il ressort des années ultérieures à celle de mon corpus (2009-2019), que le BAP est en train de créer un partenariat avec un organisme autochtone, organiser deux projets pour les Autochtones, colliger de l'information sur les artistes participant à ses concours et envisager faire des recommandations concernant l'autochtonie et la diversité culturelle⁵²⁸.

La principale question de recherche de ce mémoire visait à déterminer pourquoi il y a une sous-représentation des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle au niveau des lauréat(e)s des concours, lancés entre 2009-2019, du BAP. Il apparaît que la sous-représentation des artistes à l'étude découle de la discrimination systémique qui affecte la plupart des institutions du Québec. En effet, les mécanismes et les obstacles identifiés dans la littérature portant sur les champs québécois des arts et de la culture n'épargnent pas l'organisme municipal. En effet, cinq de ses pratiques d'acquisition sont tout particulièrement excluantes pour les artistes à l'étude. Or, s'il est apparu que la discrimination raciale sévissant au BAP touche les personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle, il est aussi devenu évident qu'elle affecte tout particulièrement les personnes issues de l'autochtonie et d'une minorité visible. En effet, bien que sous-représentées, les personnes blanches issues d'une communauté culturelle sont tout de même les mieux représentées parmi les artistes à l'étude.

⁵²⁷ *Idem.*

⁵²⁸ *Idem.*

Ce travail de recherche me laisse espérer que la discrimination raciale présente au BAP sera éventuellement contrée. Or, si le BAP peut faire quelques changements de son propre chef (par exemple, en invitant, au minimum, une personne issue de la diversité culturelle et de l'autochtonie sur chacun de ses jurys), pour réellement parvenir à enrayer la discrimination raciale, il faudra toutefois nécessairement que la Ville de Montréal et le Service de la culture revoient leurs façons de faire pour assurer un traitement équitable aux personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle. En effet, il est apparu que les professionnel(le)s du BAP n'ont pas le pouvoir de modifier la structure même de l'organisme municipal, alors il faudra que la Ville s'implique. Les efforts de l'ensemble des acteur(trice)s de changement devront, entre autres, permettre à l'entité municipale de passer de sa logique d'égalité actuelle à une logique d'équité misant sur des mesures (officielles) de discrimination positive.

L'objectif principal de ce mémoire visait à comprendre comment le BAP fait face, dans ses pratiques, aux débats actuels sur l'*équité*. Si les pratiques d'acquisition du BAP ne témoignaient pas, entre 2009 et 2019, d'une prise de position engagée dans ces débats, l'organisme municipal travaille toutefois actuellement à préparer le terrain pour que, dans les années à venir, les artistes à l'étude soient mieux représentés. Ce travail de recherche avait également pour objectif de donner une voix aux personnes issues de l'autochtonie et de la diversité culturelle (préférentiellement à des femmes) via plusieurs entrevues ainsi que d'offrir des pistes de réflexion visant à rendre éventuellement la collection municipale plus représentative des artistes issu(e)s de ces groupes. S'il avait également pour objectif d'adopter une approche intersectionnelle, il ne m'a toutefois pas été possible de traiter autant en profondeur que je l'aurais souhaité de la discrimination systémique fondée sur le sexe/genre des artistes. Une étude sur le sujet serait tout à propos afin d'identifier les mécanismes engendrant la sous-représentation des femmes lors des concours du BAP, les pratiques d'acquisition les moins effectives à leur endroit ainsi que les obstacles qui en découlent.

Le but principal de ce travail de maîtrise consiste à contribuer à l'amélioration de la représentativité des artistes à l'étude au BAP et, si possible, dans le champ québécois des arts. J'ose espérer que l'organisme municipal verra ce document comme un outil auquel se référer dans la poursuite de ses efforts pour atteindre l'égalité des chances. Étant, à ma connaissance, le premier mémoire à traiter de la sous-représentation des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle ainsi que de la discrimination raciale touchant l'un des organismes de la Ville de Montréal, j'espère que ce document sera également en mesure de contribuer aux connaissances d'autres acteur(trice)s du milieu des arts, dont à des chercheur(se)s.

ANNEXE A

GRILLE D'ANALYSE DES PROPOSITIONS POUR LE CHOIX DES FINALISTES

Grille d'analyse des candidatures pour le choix des finalistes Concours

Artiste :

	Critères d'évaluation	Pondération
1	Excellence et qualité des projets réalisés <i>Evaluation du dossier visuel : expérience et expertise pertinentes au présent concours; innovation et créativité; qualité d'exécution des œuvres</i>	20%
2	Créativité et originalité de la démarche artistique <i>Evaluation du texte de présentation de la démarche : créativité; pertinence et originalité de la recherche</i>	20%
3	Carrière artistique <i>Evaluation du curriculum vitae : expositions, collections, projets d'art public, prix, bourses, reconnaissances, publications</i>	20%
4	Expérience dans la réalisation de projets comparables <i>Capacité à occuper un espace Aptitude à s'adapter à un projet d'art public</i>	20%
5	Originalité de l'énoncé d'intention pour le concours d'art public <i>Pertinence et originalité de l'intention Compréhension et sensibilité aux enjeux</i>	20%
	Total	100%

Date : _____

Nom du membre du jury : _____

ANNEXE B

GRILLE D'ANALYSE DES PROPOSITIONS POUR LE CHOIX DE L'ARTISTE LAURÉAT(E)

Grille d'analyse des propositions pour le choix du lauréat
Concours pour X
Finaliste :

Date :
Membre du jury :

	Critères d'évaluation	Pondération
1	Intérêt de l'approche conceptuelle <i>Originalité et pertinence du projet artistique</i> <i>Réponse créative aux exigences du programme</i>	25%
2	Intégration du projet dans l'espace d'implantation <i>Relation de l'œuvre au site ou au bâtiment</i> <i>Sensibilité aux enjeux du contexte d'insertion, aux clientèles qui fréquentent le lieu</i>	25%
3	Impact visuel du projet <i>Expériences variées de l'œuvre (le jour, la nuit, durant les quatre saisons, le cas échéant)</i> <i>Rapport d'échelle intéressant pour l'usager, en regard de l'environnement</i>	10%
4	Respect des règles de sécurité <i>Conformité aux règles de sécurité dans les espaces publics</i>	10%
5	Aspects fonctionnels et techniques <i>Faisabilité du projet</i> <i>Pérennité des matériaux et facilité d'entretien de l'œuvre : choix de matériaux durables qui démontre un souci d'entretien et de conservation</i>	20%
6	Adéquation avec l'enveloppe budgétaire disponible <i>Evaluation juste des coûts de conception, de fabrication et d'installation</i>	10%
	Total	

APPENDICE A

QUESTIONNAIRE DES ARTISTES

L'entretien semi-dirigé individuel durera environ une heure et demie. Il fera l'objet d'un enregistrement audiovidéo si vous y consentez. Après la présentation du projet de recherche (l'objectif de la recherche, les motifs de l'entrevue, etc.) ainsi qu'une brève discussion autour du formulaire de consentement et de sa signature, la forme que prendra l'entrevue vous sera expliquée.

Le questionnaire comprend les trois parties suivantes : votre biographie; les processus d'acquisition et l'équité lors des concours de 2009 à 2019; les processus d'acquisition et l'équité lors des concours à venir.

Fil conducteur	Questions principales
➤ Présentation du projet de recherche ➤ Présentation et signature du formulaire de consentement ➤ Présentation de la forme et du contenu de l'entrevue	Avez-vous des questions?
➤ Biographie	➤ Pourriez-vous vous présenter en précisant votre âge, votre genre d'identification, votre pays de naissance, votre nationalité, votre origine ethnique, votre formation et votre statut professionnel? ➤ Si vous êtes Autochtone, à quelle nation autochtone êtes-vous apparenté(e)? Êtes-vous inscrit(e) au Registre des Indiens du ministère des Affaires autochtones et du Développement du Nord canadien? ➤ Quel est votre statut de citoyenneté? Depuis quand résidez-vous au Québec? ➤ Quelle est votre langue maternelle? Parlez-vous d'autres langues? ➤ Quelles sont vos pratiques artistiques principales? ➤ Est-ce que votre héritage culturel joue un rôle dans votre pratique artistique? ➤ Comment avez-vous découvert l'existence du BAP? ➤ Avez-vous déjà réalisé une œuvre d'art public relevant de la commande publique en dehors du BAP? Si oui, expliquez. ➤ Vous considérez-vous avant tout comme : un(e) artiste en arts visuels ou une artiste en arts visuels issu(e) de l'autochtonie/de la diversité culturelle?

	➤ Au sein de votre sphère professionnelle québécoise, pensez-vous être perçu(e) avant tout comme : un(e) artiste en arts visuels ou une artiste en arts visuels issu(e) de l'autochtonie/de la diversité culturelle? ➤ Si vous êtes un(e) artiste immigrant(e) de première génération, aviez-vous déjà obtenu une reconnaissance artistique dans votre pays d'origine? ➤ Si vous avez eu une carrière en arts visuels avant d'émigrer au Québec, comment avez-vous obtenu la reconnaissance des autres praticiens/de vos pairs/de votre milieu dans votre pays d'origine? ➤ Comment avez-vous obtenu la reconnaissance des autres praticiens/de vos pairs/de votre milieu au Québec? ➤ Qu'est-ce qui distingue selon vous un(e) amateur(e) d'un(e) professionnel(le) en arts visuels? ➤ Rencontrez-vous des obstacles dans la pratique et la diffusion de votre art? ➤ Dans votre pratique des arts visuels à Montréal, utilisez-vous davantage de documentations, d'informations, de ressources en français ou en anglais? ➤ Considérez-vous avoir déjà été (ou être) victime de discrimination raciale dans le milieu des arts visuels québécois? Si oui, expliquez. ➤ Pourquoi avez-vous accepté de faire la présente entrevue? ➤ Avez-vous une information, une question ou un commentaire à ajouter?
Entre 2009 et 2019	➤ Pourquoi avez-vous voulu participer à un ou des concours du BAP? ➤ Si c'est le cas, pourquoi avez-vous refusé de participer à un ou des concours du BAP? ➤ À combien de concours du BAP avez-vous participé? Quand? Quel(s) type(s) de concours (sur invitation ou par avis public)? ➤ Jusqu'à où vous êtes-vous rendu(e) dans ce ou ces concours (candidat[e] invité[e], participant[e], finaliste, lauréat[e])? Pensiez-vous le ou les remporter? Pourquoi? ➤ Selon quels principaux critères pensez-vous que votre proposition a été jugée? ➤ Avez-vous reçu des commentaires des juré(e)s? Si oui, vous ont-ils semblé justifiés? ➤ Évaluez-vous avoir été traité de manière équitable par rapport aux autres participant(e)s du début à la fin du concours? Pourquoi? ➤ Comment avez-vous trouvé cette expérience? Quels ont été les points positifs? Quels ont été les points négatifs? (Définir l'« autochtonie ») et la « diversité culturelle ») ➤ À notre connaissance, lors du ou des concours auxquels vous avez participé, y a-t-il eu des facteurs, des normes ou des politiques du BAP ayant favorisé la participation des artistes issu(e)s de l'autochtonie et de la diversité culturelle? Expliquez. ➤ À votre connaissance, lors du ou des concours auxquels vous avez participé, y a-t-il eu facteurs, des normes ou des politiques du BAP ayant nui à la participation des artistes issu(e)s e l'autochtonie et de la diversité culturelle? Expliquez. ➤ Pensez-vous que la question de l'équité de l'autochtonie et de la

	diversité culturelle a été suffisamment prise au sérieux lors du ou des concours auxquels vous avez participé? Pourquoi? ➤ Avez-vous une information, une question ou un commentaire à ajouter?
➤ Années à venir.	➤ Croyez-vous que la question de l'équité de l'autochtonie et de la diversité culturelle devrait être mise davantage en valeur lors des concours du BAP? ➤ Quelles stratégies favoriseraient l'intégration et la représentation de l'autochtonie dans la collection du BAP? De la diversité culturelle? ➤ Aimeriez-vous un jour participer à nouveau à un concours du BAP? Pourquoi? ➤ Avez-vous une information, une question ou un commentaire à ajouter?

APPENDICE B

QUESTIONNAIRE DES JURÉ(E)S

L'entretien semi-dirigé individuel durera entre une heure et demie et deux heures. Il fera l'objet d'un enregistrement audio ou audiovidéo (vidéoconférence) si vous y consentez. Après la présentation du projet de recherche (l'objectif de la recherche, les motifs de l'entrevue, etc.) ainsi que les discussions autour du formulaire de consentement et de sa signature, la forme que prendra l'entrevue vous sera expliquée.

Le questionnaire comprend les trois parties suivantes : votre biographie; les processus d'acquisition et l'équité lors des jurys; les processus d'acquisition et l'équité lors des jurys à venir.

Fil conducteur	Questions principales
➤ Présentation du projet de recherche ➤ Présentation et signature du formulaire de consentement ➤ Présentation de la forme et du contenu de l'entrevue	Avez-vous des questions?
➤ Biographie	➤ Pourriez-vous vous présenter en précisant votre âge, votre genre d'identification, votre pays de naissance, votre nationalité, votre origine ethnique, votre formation et votre statut professionnel? ➤ Si vous êtes une personne immigrante, avez-vous votre citoyenneté canadienne ou votre résidence permanente? Depuis quand résidez-vous au Québec? ➤ Quelle est votre langue maternelle? Parlez-vous d'autres langues? ➤ Avez-vous une expertise en matière d'autochtonie ou de diversité culturelle? Si oui, expliquez? ➤ Avez-vous déjà collaboré avec le BAP pour une autre raison (artiste, membre du comité technique...) que pour un ou des jurys? ➤ Pourquoi avez-vous accepté de faire la présente entrevue? ➤ Avez-vous une information, une question ou un commentaire à ajouter?
➤ Entre 2009 et 2019	➤ À combien de jurys du BAP avez-vous participé? Quand? De quels types (invitation ou avis public)? ➤ Quels étaient votre rôle et vos tâches principales? ➤ Comment vous a-t-on proposé d'y participer? Pourquoi avez-vous

	accepté? ➤ Pourriez-vous me décrire la composition générale (genre et origine ethnique des juré[e]s) de ce ou ces jurys? ➤ Comment avez-vous trouvé cette expérience? Quels ont été les points positifs? Quels ont été les points négatifs? ➤ Si vous avez participé à plus d'un jury, avez-vous remarqué des différences notables entre ces jurys? ➤ Selon quels critères les artistes étaient-ils choisi(e)s par les juré(e)s? (Définir la « diversité culturelle » et l'« autochtonie ») ➤ Dans le ou les jurys auxquels vous avez pris part est-ce que les artistes issu(e)s de la diversité culturelle étaient représenté(e)s? De l'autochtonie? ➤ L'origine ethnique des artistes a-t-elle été prise en compte lors de leur sélection? Pourquoi? Si oui, comment? ➤ Est-ce que la question de l'équité de la diversité culturelle et de l'autochtonie a été explicitement traitée lors du ou des jurys auxquels vous avez participé? Si oui, comment? Vous a-t-elle semblé adéquatement traitée? Pourquoi? ➤ Lors du ou des jurys auxquels vous avez participé, y a-t-il eu des facteurs, des normes ou des politiques du BAP ayant favorisé la participation des artistes issu(e)s de la diversité culturelle et de l'autochtonie? Expliquez. ➤ Lors du ou des jurys auxquels vous avez participé, y a-t-il eu des facteurs, des normes ou des politiques du BAP ayant nui à la participation des artistes issu(e)s de la diversité culturelle et de l'autochtonie? Expliquez. ➤ Avez-vous une information, une question ou un commentaire à ajouter?
➤ Années à venir	➤ Croyez-vous que la question de l'équité devrait être mise davantage en valeur lors des concours du BAP? ➤ Quelles stratégies favoriseraient l'intégration et la représentation de la diversité culturelle dans la collection du BAP? De l'autochtonie? ➤ Aimeriez-vous de participer à nouveau à un jury du BAP? Pourquoi? ➤ Avez-vous une information, une question ou un commentaire à ajouter?

APPENDICE C

QUESTIONNAIRE DES PROFESSIONNEL(LE)S DU BAP

L'entretien semi-dirigé individuel durera environ deux heures. Toutes les entrevues feront l'objet d'un enregistrement audio ou audiovisuel (vidéoconférence) si vous y consentez. Après la présentation du projet de recherche (l'objectif de la recherche, les motifs de l'entrevue, etc.) ainsi que les discussions autour du formulaire de consentement et de sa signature, la forme que prendra l'entrevue vous sera expliquée.

Le questionnaire des professionnel(le)s comprend les trois parties suivantes : votre biographie; l'équité et le processus d'acquisition entre 2009 et 2019; l'équité et le processus d'acquisition pour les années à venir.

Fil conducteur	Questions principales
➤ Présentation du projet de recherche ➤ Présentation et signature du formulaire de consentement ➤ Présentation de la forme et du contenu de l'entrevue	Avez-vous des questions?
➤ Biographie	➤ Quelles sont votre nationalité et votre origine ethnique? ➤ Quelle est votre langue maternelle? Parlez-vous d'autres langues? ➤ Depuis quand travaillez-vous au BAP? ➤ Quel est votre poste actuel au BAP? Depuis quand occupez-vous ce poste? Quelles sont vos tâches principales? ➤ Avez-vous occupé un autre poste au BAP entre 2009 et 2019? Si oui, lequel? Durant quelle période? Quelles étaient vos tâches principales? ➤ Avez-vous une expertise en matière d'équité liée à la diversité culturelle ou l'autochtonie? Si oui, expliquez? ➤ Avez-vous une information, une question ou un commentaire à ajouter?
➤ Entre 2009 et 2019	Autochtonie (Définir l'« autochtonie ») ➤ Avez-vous été amené(e)s pendant ou après un concours à réfléchir à la question de la représentation des artistes issu(e)s de l'autochtonie? Si oui, pourquoi? Quelles étaient vos réflexions? ➤ Selon vous, y a-t-il une sous-représentation des artistes issu(e)s de

	l'autochtonie au niveau des lauréat(e)s des concours sur invitation et par avis public du BAP? Si oui, comment l'expliquez-vous? Sinon, pourquoi? Y a-t-il une sous-représentation des artistes issu(e)s de l'autochtonie au niveau des candidat(e)s sélectionné(e)s lors des concours sur invitation? Y a-t-il une sous-représentation des artistes issu(e)s de l'autochtonie au niveau des candidat(e)s postulant pour un concours par avis public? ➤ Existe-t-il des normes ou des politiques concernant l'autochtonie dans le processus d'acquisition par concours (invitation et avis public) du BAP? Si oui, lesquelles? Quand ont-elles été instaurées et en raison de quels constats? Sinon, pourquoi il n'y a-t-il aucune mesure officielle? Des discussions à ce sujet ont-elles déjà eu lieu? ➤ Selon vous quels sont les principaux obstacles rencontrés par les artistes autochtones? ➤ Le BAP a-t-il cherché à favoriser l'équité de l'autochtonie via une ou des initiatives? Si oui, durant quelle période et de quelle façon? Comment évaluez-vous cette initiative? Comprend-elle des éléments positifs? Avez-vous rencontré des défis? Si oui, comment les avez-vous surmontés? A-t-elle encore des répercussions aujourd'hui? De qui émane cette initiative? ➤ Y a-t-il eu des mesures mises en place depuis que la Ville de Montréal a été déclarée « ville de réconciliation », le 13 septembre 2017, pour donner suite à l'acceptation du rapport, en décembre 2015, de la Commission de vérité et réconciliation? ➤ Le dévoilement des résultats (en novembre 2017) de l'étude (non publiée) <i>Pratiques en art public au Canada en lien avec des artistes autochtones</i>, que le BAP a commandée à Emily Falvey et Jean-Philippe Uzel, a-t-il eu des répercussions? ➤ La parution, en 2017, du rapport <i>Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal</i>, rédigé par Jean-Philippe Uzel à la demande du CALQ, a-t-elle eu des répercussions? Diversité culturelle (Définir la « diversité culturelle ») ➤ Avez-vous été amené(e)s, pendant ou après un concours, à réfléchir à la question de la représentation des artistes issu(e)s de la diversité culturelle? Si oui, pourquoi? Quelles étaient vos réflexions? ➤ Selon vous, y a-t-il une sous-représentation des artistes issu(e)s de la diversité culturelle au niveau des lauréat(e)s des concours sur invitation et par avis public du BAP? Si oui, comment l'expliquez-vous? Sinon, pourquoi? Y a-t-il une sous-représentation des artistes issu(e)s de la diversité culturelle au niveau des candidat(e)s sélectionné(e)s lors des concours sur invitation? Y a-t-il une sous-représentation des artistes issu(e)s de la diversité culturelle au niveau des candidat(e)s postulant pour un concours par avis public? ➤ Existe-t-il des normes ou des politiques concernant la diversité culturelle dans le processus d'acquisition par concours du BAP? Si oui, lesquelles? Quand ont-elles été instaurées et en raison de quels constats? Sinon, pourquoi il n'y a-t-il aucune mesure officielle? Des discussions à ce sujet ont-elles déjà eu lieu? ➤ Selon vous, quels sont les principaux obstacles rencontrés par les artistes de la diversité culturelle? ➤ Le BAP a-t-il déjà cherché à favoriser l'équité de la diversité culturelle dans
--	---

	sa collection? Pourquoi? Si oui, durant quelle période et de quelle façon? Comment évaluez-vous cette initiative? Comprend-elle des éléments positifs? Avez-vous rencontré des défis? Si oui, comment les avez-vous surmontés? De qui émanait cette initiative? ➤ La parution, en 2018, du rapport <i>Pour un processus d'équité culturelle. Rapport de la consultation sur le racisme systémique dans le milieu des arts, de la culture et des médias à Montréal</i>, rédigé par Nadia Najji à la demande de Diversité artistique Montréal, a-t-elle eu des répercussions? Jury ➤ Quels sont votre rôle et vos tâches principales lors d'un jury? ➤ Avez-vous le droit de proposer des artistes (pour les concours sur invitation) ou de voter lors d'un jury? En a-t-il toujours été ainsi? ➤ En général, selon quels critères se fait la sélection des juré(e)s invité(e)s à participer aux jurys? L'origine ethnique des juré(e)s est-elle prise en compte? Pourquoi? Si oui, comment? Est-ce que ça relève d'une mesure officielle? Pourquoi? ➤ Est-ce que la question de l'équité de la diversité culturelle et de l'autochtonie a été explicitement traitée lors du ou des jurys auxquels vous avez participé? Si oui, quand et comment? Vous a-t-elle semblé adéquatement traitée? Pourquoi? Concours ➤ Quels sont votre rôle et vos tâches principales lors d'un concours? ➤ Depuis quand les concours sur invitation et par avis public sont-ils effectifs? ➤ Entre 2009 et 2019, y a-t-il eu des changements significatifs concernant l'élaboration ou le fonctionnement de ces deux types de concours? ➤ Est-ce que la question de l'équité de la diversité culturelle et de l'autochtonie est prise en compte lors de l'élaboration des concours? Pourquoi? Si oui, comment? ➤ Pourquoi le BAP n'utilise-t-il pas un fichier centralisé? Prévoit-il le faire? Si oui, quand et comment? ➤ Est-ce possible de faire des concours réservés aux artistes de la diversité culturelle et/ou de l'autochtonie? Si oui, comment? Sinon, pourquoi? Qui a le pouvoir d'en décider et d'allouer les budgets? ➤ Dans l'éventualité où un(e) artiste ne serait pas en mesure de proposer un dossier en français ou de faire une présentation en français quelles seraient ses options? ➤ Qu'arrive-t-il si vous ne connaissez pas les lieux d'exposition présentés dans le dossier d'un(e) artiste immigrant(e)? Autres ➤ Qu'est-ce qui distingue selon vous un(e) amateur(e) d'un(e) professionnel(le) en arts visuels? ➤ Est-ce qu'un(e) artiste en métiers d'arts peut participer au concours du BAP? ➤ Selon vous, entre 2009 et 2019, y a-t-il eu une ou des années plus favorables au BAP à l'équité de la diversité culturelle ou de l'autochtonie? Si oui, quand et concernant quel groupe d'acteurs(trices)? Pourquoi? ➤ Selon vous, y a-t-il autant d'effort mis en place concernant la diversité culturelle que l'autochtonie? Pourquoi?
--	--

	➤	Avez-vous une information, une question ou un commentaire à ajouter?
➤ Années à venir	➤	Selon vous une emphase supplémentaire devrait-elle être mise pour atteindre l'équité au BAP? Si oui, comment devrait-elle s'enraciner dans vos politiques et façons de faire? Est-ce que cela suscite des enjeux particuliers? Lesquels? ➤ Quelles stratégies favoriseraient l'intégration et la représentation de la diversité culturelle et de l'autochtonie dans la collection du BAP? La discrimination positive vous semble-t-elle adaptée? Pourquoi? ➤ Votre rôle au BAP vous confère-t-il le pouvoir de modifier les normes et les politiques du processus d'acquisition? Si oui, de quelle façon? Sinon, qui en a le pouvoir? ➤ Pensez-vous que l'équité de la diversité culturelle et de l'autochtonie sera prise en compte dans le nouveau plan d'action en art public? Si oui, comment? Sinon, pourquoi? Pour quand ce nouveau plan est-il prévu? ➤ Les concours lancés en 2020 semblent-ils prendre davantage en compte l'équité? ➤ Avez-vous une information, une question ou un commentaire à ajouter?

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et parties d'ouvrages

- Audrey Smedley. (1999). *Race in North America : Origin and evolution of a worldview*. Boulder : Westview Press.
- Bourdieu, Pierre et Jean Claude-Passeron. (1964). *Les héritiers*. France : Les éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.
- Cukierman, Leïla, Getry Dambury et Françoise Vergès (dir.). (2018). *Décolonisons les Arts!*, Paris : L'Arche.
- Debiesse, François. (2007). *Le mécénat*. Paris : Presses universitaires de France.
- Dworkin, Ronald. ([1977]1995). *Prendre les droits au sérieux*. Paris : Léviathan.
- Gérin, Annie. (2014). Les aléas de l'art public. Le retour (humoristique) du refoulé monumental. Dans *Formes urbaines. Circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal*. Montréal : Éditions Esse.
- Graham Summer, William. (1906). *Folkways, a study of the sociological importance of usages, manners, customs, mores, and morals*. Boston : The Athenaeum Press.
Récupéré de <https://www.gutenberg.org/files/24253/24253-h/24253-h.htm>
- Habermas, Jurgen. ([1962] 1978). *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot.
- Heinich, Nathalie. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Henry Lefebvre. (1968). *Le Droit à la ville*. Paris : Anthropos.
- Jobin, Pierre-Gabriel. (2003). L'équité en droit des contrats. Dans C. Lafond (dir.), *Mélanges Claude Masse : en quête de justice et d'équité*. Cowansville : Éditions Yvon Blais.

- Kwon, Miwon. (2004). *One Place After Another : Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge : The MIT Press.
- Lagnier, Sylvie. (2001). *Sculpture et espace urbain en France : histoire de l'instauration d'un dialogue, 1951-1992*. Paris : L'Harmattan.
- Lévi-Strauss, Claude. ([1973]1952). *Race et Histoire*. UNESCO. Récupéré de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf00000005546>
- McAndrew, Marie et Maryse Potvin. (1996). *Le racisme au Québec. Éléments d'un diagnostic*. Québec : Éditeur officiel du Québec.
- Moulin, Raymonde. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion.
- Omi, Michael et Howard Winant. (1986). *Racial Formation in the United States*. New York : Routledge.
- Pruneau, Jérôme. (2015). *Il est temps de dire les choses*. Montréal : Dialogue Nord-Sud.
- Roemer, John. (1998). *Equality of Opportunity*. Cambridge : Cambridge University Press
- Saint-Pierre, Diane. (2011). Le Québec et ses politiques culturelles : l'affirmation d'une identité nationale et d'une culture distincte, créative et ouverte sur le monde. Dans Monica Gattinger et Diane Saint-Pierre (dir.) *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada. Origines, évolutions et mises en œuvre* (4^e éd.). col. « Gouvernance gestion publique ». Laval : Presses de l'Université Laval.
- Sen, Armatya. ([2010] 2012). *L'idée de justice*. Québec : Flammarion.
- Smith, C. Charles. (2012). *Pluralism in the Arts in Canada : A Change is Gonna Come*. Ottawa : Our School / Our selves.
- Rawls, John. (2004). *La justice comme équité : une reformulation de théorie de la justice*, Montréal : Boréal.
- Wuhl, Simon. (2007). *Discrimination positive et justice sociale*. Paris : Presses universitaires de France.

Thèses de doctorat et mémoires de maîtrise

Déry, Louise. (1991). *Art public et intégration des arts à l'architecture au Québec : contextes et créations* (Thèse de doctorat). Québec : Université Laval.

Flores, Marian Misdrahi. (2013). *L'évaluation des pairs, la prise de décisions et les critères de la qualité au Conseil des arts et des lettres du Québec : le cas des arts visuels contemporains* (Thèse de doctorat). Montréal : Université de Montréal.

Hernandez, Alvarez Analays. (2010). *La commande publique dans un contexte de diversité ethnoculturelle : débat entourant l'érection du monument la réparation (1994-1998)* (Mémoire de maîtrise). Montréal : Université du Québec à Montréal.

Ricard, Marjolaine. (2014). *L'art public : les nouveaux modes d'expression artistique et le processus d'intégration en milieu urbain* (Mémoire de maîtrise). Montréal : Université de Montréal.

Études, rapports et autres

Bureau d'art public. (s.d.). *Règlement et programme du concours pour une œuvre d'art public intégrée à la Bibliothèque Marc-Favreau dans l'arrondissement de Rosemont–La Petite-Patrie* [Document non publié].

Bureau d'art public. (2011, septembre). *Règlement et programme du programme pour une œuvre d'art numérique au Planétarium Rio Tinto de Montréal* [PDF]. Montréal. Récupéré de http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/ART_PUBLIC_FR/MEDIA/DOCUMENTS/R%C8GLEMENT%20ET%20PROGRAMME%20DU%20CONCOURS%20PLAN%C9TARIUM%20RIO%20TINTO%20ALCANR.PDF

Bureau d'art public. (2015, mai). *Règlement et programme du programme pour une œuvre d'art public au Parc du « sommet Outremont »* [PDF]. Montréal. Récupéré de https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/wp-content/uploads/2015/06/R%C3%A8glement-et-programme-du-concours-parc-sommet-Outremont_4.pdf

Bureau d'art public. (2018). *Règlement et programme du programme pour une œuvre d'art public au Centre interculturel Stratbern* [PDF]. Montréal. Récupéré de

https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/wp-content/uploads/2018/03/Programme-et-r%C3%A8glement-Volet-3-PAM-2018-Strathearn_Formulaire-1.pdf

Bureau d'art public. (2018, octobre). *Règlement et programme du concours pour une œuvre d'art public à l'intersection de l'avenue Laurier Ouest et du chemin de la Côte-Sainte-Catherine* [PDF]. Montréal. Récupéré de <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/wp-content/uploads/2018/10/R%C3%A8glement-et-programme-concours-Laurier-CSC.pdf>

Bureau d'art public. (2018, juin). *Concours pour une œuvre d'art public à l'îlot William-Ottawa projet bonaventure* [Document non publié].

Bureau d'art public. (2018, mars). *Règlement et programme du programme pour une œuvre d'art public intégré au parc Rutherford* [Document non publié].

Bureau d'art public. (2019, juin). *Règlement et programme du concours pour une œuvre d'art public intégrée aux nouvelles infrastructures du circuit Gilles-Villeneuve* [PDF]. Montréal. Récupéré de https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/wp-content/uploads/2019/08/Reglement-et-programme-de-concours_circuitGV_.pdf

Bureau d'art public. *Grille d'analyse des candidatures pour le choix des finalistes* [Document non publié].

Bureau d'art public. *Grille d'analyse des candidatures pour le choix des lauréats* [Document non publié].

Centre national de collaboration de la santé autochtone. (2013). *Comprendre le racisme* [PDF]. Récupéré de http://www.nccah-ccnsa.ca/Publications/Lists/Publications/Attachments/103/understadning_racism_FR_web.pdf

Conseil des arts du Canada. (2017). *Politique en matière d'équité* [PDF]. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/a-propos/gouvernance/politiques-institutionnelles>

Conseil des arts de Montréal. (2020). *Glossaire 2020-2021* [PDF]. Récupéré de <https://www.artsmontreal.org/media/artistes/aide/financement/transitoire/glossaire.pdf>

Conseil des arts du Canada. (2016) *Façonner un nouvel avenir. Plan stratégique 2016-2021* [PDF]. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/engagements>

- Conseil des arts et des lettres du Québec. *Plan d'action pour la diversité culturelle 2016-2019* [PDF]. Québec. Récupéré de <https://www.calq.gouv.qc.ca/a-propos/politique-et-plans-daction/plans-daction/diversite-culturelle/>
- Conseil des arts de Montréal. (2019). *Glossaire 2019-2020* [PDF]. Montréal. Récupéré de https://www.artsmontreal.org/media/artistes/aide/financement/transitoire/Glossaire_VF.pdf
- Commission de vérité et réconciliation du Canada. (2015). *Commission de vérité et réconciliation du Canada : Appels à l'action* [PDF]. Récupéré de https://nctr.ca/fr/assets/reports/Final%20Reports/Calls_to_Action_French.pdf
- Commission d'initiative et de développement culturel. (1989). *L'art public à Montréal. Plan d'action de la Ville de Montréal*. Montréal : Ville de Montréal.
- Corbeil, Christine et Isabelle Marchand. (2007). *L'intervention féministe intersectionnelle: un nouveau cadre d'analyse et d'intervention pour répondre aux besoins pluriels des femmes marginalisées et violentées* [PDF]. Montréal : Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.cwhn.ca/fr/node/43844>
- Culture Montréal. (2019). *Mémoire sur le racisme et la discrimination systémiques* [PDF]. Montréal. Récupéré de <https://culturemontreal.ca/publication/memoire-racisme-et-discrimination-systemiques/>
- DestiNATIONS : Carrefour International des Arts et Cultures des Peuples autochtones. (2016). *DestiNATIONS, C'est vital. Portraits dynamiques de la production culturelle autochtone en milieu urbain au Québec*. Montréal : Possibles Éditions. Récupéré de http://www.desti-nations.ca/wp-content/uploads/2016/05/DestiNATIONS-Cest_Vital-Rapport016.pdf
- Falvey, Emily et Jean-Philippe Uzel. *Pratiques en art public au Canada en lien avec des artistes autochtones. Étude pour le Bureau d'art public de la Ville de Montréal*. [Document non publié].
- Gouvernement du Québec. Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles. (2008). *La diversité : une valeur ajoutée : Politique gouvernementale pour favoriser la participation de tous à l'essor du Québec* [PDF]. Québec : Direction des affaires publiques et des communications du ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles. Récupéré de <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/1567885>

- Hajji, Nadia. (2018). *Pour un processus d'équité culturelle. Rapport de la consultation sur le racisme systémique dans le milieu des arts, de la culture et des médias à Montréal* [PDF]. Montréal : Diversité artistique Montréal. Récupéré de <http://www.diversiteartistique.org/fr/publications/etudes/>
- Jacob, Louis. (2014). *Diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal. Montréal : Conseil des arts de Montréal* [PDF]. Montréal : Conseil des arts de Montréal/Conseil des arts et des lettres du Québec/Regroupement québécois de la danse. Récupéré de <https://www.artsmontreal.org/media/artistes/diversite/2015EtudeDiversiteDans e.pdf>
- Office de consultation publique de Montréal. (2020). *Racisme et la discrimination systémiques dans les compétences de la Ville de Montréal* [PDF]. Montréal : Ville de Montréal. Récupéré du <https://ocpm.qc.ca/fr/r%26ds>
- Office de consultation publique de Montréal. (2020). *Résumé du rapport de la consultation sur le racisme et la discrimination systémiques dans les compétences de la Ville de Montréal* [PDF]. Montréal : Ville de Montréal. Récupéré du <https://ocpm.qc.ca/fr/r%26ds>
- Ondinnok. (Janvier 2018). *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec* [PDF]. Récupéré de <http://www.ondinnok.org/fr/pour-lavancement-des-arts-autochtones-au-quebec/>
- Postras, Claire. (2011, juillet). *L'arrondissement historique et naturel du Mont-Royal, une montagne dans la ville. Une identité façonnée par les interactions entre les activités humaines et un milieu naturel* [PDF]. Montréal : Institut national de la recherche scientifique Centre – Urbanisation Culture Société. Récupéré de http://ville.montreal.qc.ca/siteoffieldumontroyal/sites/default/files/rapport_m-royal_final_revise12-07-11_v3.pdf
- Protecteur du citoyen. ([2004] 2013). *L'intervention en équité* [PDF]. Québec. Récupéré de <https://protecteurducitoyen.qc.ca/fr/porter-plainte/le-traitement-de-votre-plainte>
- Regroupement québécois de la danse. (2019). *Comprendre les enjeux de l'inclusion en danse - Lexique commenté* [PDF]. Récupéré de <https://www.quebecdanse.org/ressources/trousse-inclusion-equite-danse/comprendre-enjeux-inclusion-danse-lexique-commenté/>
- Service du développement culturel. (2003, avril). *Le rôle de la Ville de Montréal en matière d'art public* [PDF]. Montréal : Ville de Montréal. Récupéré de <https://ocpm.qc.ca/sites/ocpm.qc.ca/files/pdf/PD05/3l.pdf>

Service du développement culturel, de la qualité du milieu de vie et la diversité ethnoculturelle. (2010, janvier). *Cadre d'intervention en art public*. Montréal : Ville de Montréal.

Swiftwolfe, Dakota. (2019). *Trousse d'outils pour les alliées aux luttes autochtones* [PDF]. Montréal : RÉSEAU pour la stratégie urbaine de la communauté autochtone à Montréal. Récupéré de <https://reseau.mtl.network.com/wp-content/uploads/2019/02/Trousse.pdf>

UNESCO. ([2007] 2017). *Textes fondamentaux de la Convention de 2005 sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* [PDF]. Récupéré de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000260710_fre.page=12

Uzel, Jean-Philippe. (2018). *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal* [PDF]. Montréal : Conseil des arts de Montréal. Récupéré de <https://www.artsmontreal.org/fr/conseil/publications>

Ville de Montréal. Service de la culture. (2017). *Conjuguer la créativité et l'expérience culturelle citoyenne à l'ère du numérique et de la diversité. Politique de développement culturel 2017-2022* [PDF]. Récupéré de <http://ville.montreal.qc.ca/culture/politique-de-developpement-culturel-2017-2022>

Ville de Montréal. (2020, septembre). *Stratégie de réconciliation avec les peuples autochtones 2020-2025* [PDF]. Montréal. Récupéré de <https://montreal.ca/actualites/peuples-autochtones-montreal-devoile-sa-strategie-de-reconciliation>

Lois et chartes

Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs. RLRQ, c. S-32.01, art. 2. Récupéré de <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/S-32.01>

Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs. RLRQ, c. S-32.01, art. 7. Récupéré de <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/S-32.01>

Charte des droits et libertés de la personne. RLRQ, c. C-12 Récupéré de <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/showdoc/cs/C-12>

Charte montréalaise des droits et des responsabilités. (2017). 4^e édition. Montréal : Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Charte canadienne des droits et libertés. Partie I de la Loi constitutionnelle de 1982, annexe B de la Loi de 1982 sur le Canada. RU. (1982). c. 11. Récupéré de <https://laws-lois.justice.gc.ca/fra/const/page-15.html>

Articles de périodiques, de journaux et de magazines

Arbour, Rose Marie. (1980). L’art des femmes a-t-il une histoire? *Intervention*. (7), 3-6.

Bancel, Nicolas, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire. (2000). Ces zoos humains de République coloniale. *Le Monde diplomatique*. Récupéré de <https://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/1944>

Bergeron, Patrice. (Octobre 2019). Autochtones : QS balaie les réserves de Legault. *La Presse*. Récupéré de https://www.lapresse.ca/actualites/politique/2019-10-08/autochtones-qs-balaie-les-reserves-de-legault?fbclid=IwAR3wHrTD4EolLA9Lu4vFsWxnaBQFpK33QNXu7E3J_WSRyFtZx2WA6CCO11c

Blanchard, Pascal. (2019). Stéréotypes et héritages coloniaux : enjeux historiques, muséographiques et politiques. *Hermès, La Revue*. 83(1). Paris : Laboratoire Communication et politique. 91-97.

Carabin, François. (Septembre 2020). Un an après le rapport Viens, les Premières nations tapent du pied. *Métro*. Récupéré de <https://journalmetro.com/actualites/national/2528967/un-an-apres-le-rapport-viens-les-premieres-nations-tapent-du-pied/>

Chaudoir, Philippe. (2008). Art public, art de la rue, art urbain. *Études théâtrales*. L’Harmatan. 1(41-42).183-191.

Debrosse, Régine. (2016). Peut-on être raciste sans le savoir? Implication des travaux sur les biais implicites. *Droits et Liberté*. 35(2). 10-12.

Doucet, Danielle. (1998). Un art moderne public au Québec sous Maurice Duplessis. Les œuvres murales non commémoratives. *Annales d’histoire de l’art canadien*. 19(2). 32-73.

- Flores Misdrahi, Marian. (2015). Être « découvert » ou se faire « reconnaître » ? Le processus de détermination de la valeur artistique dans l'attribution de bourses en arts visuels. *Sociologie et sociétés*. 47(2). 65-83. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1036340ar>
- Lachapelle, Élysa. (2010, avril). Le Bureau d'art public de la ville de Montréal. *Revue Ex_Situ*. Récupéré de <https://revueexsituuqam.wordpress.com/2010/04/23/le-bureau-dart-public-de-la-ville-de-montreal/>
- Lamarche, Lucie. (2008). Le droit à la ville “Made in Québec” : un exercice de gouvernance marqué par le pragmatisme? Le cas de Montréal. *Revue Gouvernance*. 5(1). 1-15. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/gouvernance/2008-v5-n1-gouvernance02966/1039104ar.pdf>
- Lecoq, Matthias. (2019). Le droit à la ville : un concept émancipateur? *Métropolitiques*. Récupéré de <https://metropolitiques.eu/Le-droit-a-la-ville-un-concept-emancipateur.html>
- Lefebvre, Henry. (1967). Le droit à la ville [PDF]. *L'Homme et la société*. (6). 29-35. Récupéré de https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1967_num_6_1_1063
- McIntosh, Peggy. (1989). White Privilege : Unpacking the invisible Knapsack. *Peace & Freedom Magazine*. p 10-12. Récupéré de https://psychology.umbc.edu/files/2016/10/White-Privilege_McIntosh-1989.pdf
- Parent, Marie-José. (2017). Les cultures autochtones au Canada. Du génocide culturel à la reconstruction. *TicArtToc*. (8). 36-39.
- Rocher, François et Bob W. White. (2014). L'interculturalisme québécois dans le contexte du multiculturalisme canadien [PDF]. *Étude IRPP*. (49). Montréal : Institut de recherche en politiques publiques. 1-42. Récupéré de <https://irpp.org/fr/research-studies/linterculturalisme-quebecois-dans-le-contexte-du-multiculturalisme-canadien/>
- S.a. (Juin 2019). La consultation sur la discrimination systémique change de nom et de mandat. *Radio-Canada*. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1062104/racisme-discrimination-systemique-mandat-change-forum-valorisation-diversite>
- Seymour, Michel. (2020, février). Manifestations autochtones : « il ne s'agit plus de réconciliation mais de recolonisation ». *L'actualité*. Récupéré de

<https://lactualite.com/politique/manifestations-autochtones-il-ne-sagit-plus-de-reconciliation-mais-de-recolonisation/>

Villenave, Batiste. (2006). La discrimination positive : une présentation. *Vie sociale*. 3(3). 39-48.

Uzel, Jean-Philippe. (1998). Qu'est-ce qui est « public » dans l'« art public »?. *ETC* (42). 40-42. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/1998-n42-etc1114765/464ac.pdf>

Articles encyclopédiques

Adair, Annalee et Laurier Lacroix. ([2009] 2015). Art des lieux publics. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/art-des-lieux-publics?fbclid=IwAR0DI30y85-0JP-u9W3t4zlUR5TeFoWqkcKOeKKTWxPtd915xqLxuW3nLRs>

Brant, Jennifer. ([2017] 2020). Femmes et filles autochtones disparues et assassinées au Canada. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/missing-and-murdered-indigenous-women-and-girls-in-canada>

Charest, Éric. (2012). Équité. Dans L. Côté et J.-F. Savard (dir.), *Le Dictionnaire encyclopédique de l'administration publique*. Récupéré de http://www.dictionnaire.enap.ca/Dictionnaire/17/Index_par_mot.enap?by=word&id=33

Henry, L. Natasha. ([2016] 2020). Esclavage des Noirs au Canada. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/black-enslavement>

Lemonde, Lucie. ([2007] 2014). Charte des droits et liberté de la personne du Québec. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/charte-des-droits-et-libertes-de-la-personne-du-quebec>

Frideres, James. ([2006] 2016). Racisme. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/racisme>

Dirks, Gerald E. ([2006] 2017). Politique d'immigration canadienne. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/politique-dimmigration-1>

Jedwab, Jack. ([2011] 2020). Multiculturalisme. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/multiculturalisme>

S.a. (2015). Nadia Myre. *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/nadia-myre>

Pages web, sites web et entrevue en ligne

À Bâbord! Le droit à la ville. Dans *Présentation du dossier*. Récupéré de <https://www.ababord.org/Le-droit-a-la-ville>

Boisclair, Valérie. (2020, octobre) Une œuvre de l'artiste algonquine Nadia Myre sera installée à Outremont. Dans *Espace autochtone*. Récupéré de https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1741067/sculpture-art-public-nadia-myre-renouee-outremont?fbclid=IwAR3b9x8ODoiM0KqnDYBVlZgcPAaFdOzL_1ByJUFRAr46aGAVn6yqMD7dN3g

Bureau d'art public. Nouveau cadre d'intervention. Dans *À propos*. Récupéré de <http://artpublic.ville.montreal.qc.ca/a-propos/cadre-dintervention/>

Bureau d'art public. Chorégraphie pour les humains et les étoiles. Dans *Collection*. Montréal. Récupéré de <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/choregraphie-pour-les-humains-et-les-etoiles/>

Bureau d'art public. La Société des archives affectives- L'étreinte des temps. Dans *Collection*. Montréal Récupéré de <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/2016/12/la-societe-des-archives-collectives-letreinte-des-temps/>

Bureau d'art public. (2020, juillet). Trevor Gould remporte le concours pour une œuvre d'art public au parc Rutherford dans l'arrondissement de Ville-Marie. Dans *Actualité*. Montréal. Récupéré de <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/2019/08/trevor-gould-remporte-le->

concours-pour-une-oeuvre-dart-public-au-parc-rutherford-dans-larrondissement-de-ville-marie/

Centre d'histoire de Montréal. (2016). Des esclaves à Montréal? Dans *Mémoires des montréalais*. Récupéré de <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/des-esclaves-montreal>

Collectivitesviables.org. Équité. Dans *Articles*. Récupéré de <http://collectivitesviables.org/articles/equite.aspx>

Conseil international des musées. Démocratie culturelle et inclusion. Dans *Rôle social des musées*. Récupéré de <https://icom.museum/fr/nos-actions/role-social-des-musees/democratie-culturelle-et-inclusion/>

Conseil des arts du Canada. L'équité un engagement continu. Dans *Engagements/Équité*. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/engagements/equite>

Conseil des arts du Canada. artiste professionnel inuit, métis et des Premières Nations. Dans *Glossaire*. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/glossaire/artiste-professionnel-inuit-metis-et-des-premieres-nations>

Conseil des arts du Canada. Glossaire. Dans *Financement*. Récupéré de <https://conseildesarts.ca/glossaire>

Conseil des arts et des lettres du Québec. (2019). Lexique et référence. Dans *Aide financière*. Récupéré de <https://www.calq.gouv.qc.ca/aide-financiere/outils-et-references/lexique/>

Diversité artistique Montréal. Appel à consultation concernant les lois sur le statut professionnel des artistes. Dans *DAM- Diversité artistique Montréal*. Récupéré de <https://www.facebook.com/events/432411414787471>

Diversité artistique Montréal. Diversité culturelle et cultures de la diversité. Dans *TICARTTOC*. Récupéré de <https://ticarttoc.com/1-diversite-culturelle-culture-de-la-diversite/>

Diversité artistique Montréal. (Octobre 2017). DAM condamne l'altération de la consultation sur la discrimination systémique et le racisme. Dans *Publication*. Récupéré de <https://www.diversiteartistique.org/communiqués/dam-condamne-lalteration-de-la-consultation-sur-la-discrimination-systemique-et-le-racisme-et-sort-officiellement-du-processus/>

Ensemble pour le respect de la diversité. Le Rapatriement de la Constitution et le refus du Québec. Dans *S'informer sur la discrimination*. Récupéré de

<http://www.ensemble-rd.com/discrimination/charte-canadienne-droits-libertes/rapatriement-de-la-constitution-et-refus-du-quebec>

Galerie Hugues Charbonneau. Trevor Gould. Dans *Artistes*. Récupéré de <https://huguescharbonneau.com/artistes/trevor-gould/>

Gouvernement du Canada. Affaires autochtones et du Nord Canada. (2019, août). Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones. Dans *Activités internationales*. Récupéré de <https://www.aadnc-aandc.gc.ca/fra/1309374407406/1309374458958>

Gouvernement du Canada. (2019, février). Commission de vérité et réconciliation du Canada. Dans *Réconciliation*. Récupéré de <https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1450124405592/1529106060525?wbdisable=true>

Gouvernement du Québec. Secrétariat des affaires autochtones. (2014). Moments marquants. Dans *Relations avec les Autochtones*. Récupéré de https://www.autochtones.gouv.qc.ca/relations_autochtones/moments-marquants.htm

Gouvernement du Québec. (Mai 2017). La Commission. Dans *Commission d'enquête sur les relations entre les Autochtones et certains services publics*. Récupéré de <https://www.cerp.gouv.qc.ca/index.php?id=3>

Gouvernement du Québec. Secrétariat aux affaires autochtones. (2017, novembre). Plan d'action pour le développement social et culture. Dans *Les orientations*. Récupéré de <https://www.autochtones.gouv.qc.ca/plan-action-social-culturel/orientations.asp>

Lebel, Anouk. (2019, septembre). Le gouvernement Trudeau a-t-il tenu ses promesses envers les Autochtones?. Dans *Espaces Autochtones*. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1268026/bilan-autochtones-gouvernement-martin-papillon#:~:text=Le%20rapport%20note%20que%20le,unies%20sur%20les%20peuples%20autochtones.&text=Le%20gouvernement%20Trudeau%20a%20aprouv%C3%A9,opposition%20de%20nations%20autochtones%20touch%C3%A9es>

Louvre. Victoire de Samothrace. Dans *Œuvres et palais*. Récupéré de <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/victoire-de-samothrace>

Ombudsman de Montréal. (2011). Charte montréalaise des droits et des responsabilités. Dans *Nos services*. Récupéré de

<https://ombudsmandemontreal.com/services/charte-montrealaise-des-droits-et-responsabilites>

Ombudsman de Montréal. Montréal : une ville bilingue?. Dans *Blogue*. Récupéré de <https://ombudsmandemontreal.com/montreal-ville-bilingue/3303#:~:text=La%20Charte%20de%20la%20Ville,une%20ville%20de%20langue%20fran%C3%A7aise.&text=Il%20existe%20une%20exception%20%C3%A0,autre%20langue%20que%20le%20fran%C3%A7ais>

Office de consultation publique de Montréal. *Donnez votre opinion en ligne. Racisme et discrimination systémique*. Récupéré de <https://ocpm.qc.ca/fr/r%26ds/opinions>

Radio-Canada. (2017). D’où vient l’expression « pure laine »? Dans *La nature selon Boucar*. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/la-nature-selon-boucar/segments/chronique/34169/expression-pure-laine-serge-bouchard>

Ministère des Relations internationales et de la Francophonie. (2020, avril). La Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l’UNESCO. Dans *Relations internationales*. Récupéré de <https://www.mrif.gouv.qc.ca/fr/relations-du-quebec/organisations-et-forums/representation-unesco/diversite-culturelle>

S.a. Justin Trudeau, premier ministre du Canada. (2015, décembre). Déclaration du premier ministre à l’occasion de la présentation du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation. Dans *Déclarations*. Récupéré de <https://pm.gc.ca/fr/nouvelles/declarations/2015/12/15/declaration-du-premier-ministre-loccasion-de-la-presentacion-du>

Université Laval. Définition. Dans *L’art public*. Québec. Récupéré de <https://www.ulaval.ca/lart-public/quest-ce-que-lart-public/lart-public/definition.html>

Vergès, Françoise. (2018). Interviewé par Yousra Dahry. Entrevue avec Françoise Vergès. Dans Alohanews (prod.), *Féminisme et colonisation, quel lien?* Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=xSVkedAdv5Q>

Ville de Montréal. (2017, avril). La Ville de Montréal et les Peuples autochtones amorcent une démarche conjointe historique vers une métropole de la réconciliation. Dans *Annonces de la Ville*. Récupéré de http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=5798,42657625&_dad=portal&_schema=PORTAL&id=28442

Ville de Montréal. Entente sur le développement culturelle de Montréal. Dans Culture. Récupéré de <http://ville.montreal.qc.ca/culture/entente-sur-le-developpement-culturel-de-montreal>

Portraits statistiques, recensement et sondage

Environics Institute for Survey Research. (Octobre 2019). *Sondage auprès des Canadiens. Vers la réconciliation : perspectives autochtones et non autochtones* [PDF]. Confederation of tomorrow. Récupéré de https://www.environicsinstitute.org/docs/default-source/default-document-library/3rd-confed-survey-report-execsumfre.pdf?sfvrsn=d2a17700_0

Hill Stratégies Recherche Inc. (2014, octobre). Profil statistique des artistes et des travailleurs culturels au Canada. Fondé sur l'Enquête nationale auprès des ménages de 2011 et l'Enquête sur la population active [PDF]. *Regard statistique sur les arts*. 12(2). Récupéré de https://hillstrategies.com/wp-content/uploads/2018/11/artistes_tc_canada2011.pdf

Hill Stratégies Recherche Inc. (2019, novembre). Profil statistique des artistes au Canada en 2016 (Avec des données sommaires sur les travailleurs culturels). Récupéré de <https://hillstrategies.com/resource/profil-statistique-des-artistes-au-canada-en-2016/?lang=fr>

Houle, René. (2015, mai). *Regards sur la société canadienne. Résultats du Recensement de 2016 : Rémunération des immigrants et des enfants d'immigrants appartenant aux minorités de langue officielle*. Statistique Canada. Récupéré de <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/75-006-x/2019001/article/00007-fra.htm>

Observatoire de la culture et des communications du Québec de l'Institut de la statistique du Québec. (2013). *Les artistes en arts visuels, Portrait statistique des conditions de pratique au Québec 2010* [PDF]. Québec : Gouvernement du Québec. Récupéré de <https://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/arts-visuels/mono-arts-visuels.pdf>

Statistique Canada. (2019, août). Immigration et citoyenneté. Dans *Profil du recensement, Recensement de 2016. Québec [Province] et Canada [Pays]*. Récupéré de <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/details/page.cfm?Lang=F&Geo1=PR&Code1=24&Geo2=PR&Code2=01&SearchText=Qu%C3%A9bec&SearchType=Begin&SearchPR=01&B1=Immigration%20and%20citizenship&TABID=1&type=0>

Statistique Canada. (2019, août). Minorités visibles. *Dans Profil du recensement, Recensement de 2016. Québec [Province] et Canada [Pays]*. Récupéré de <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/details/page.cfm?Lang=F&Geo1=PR&Code1=24&Geo2=PR&Code2=01&SearchText=Qu%C3%A9bec&SearchType=Begins&SearchPR=01&B1=Visible%20minority&TABID=1&type=1>

Statistique Canada. (2019, août). Peuples autochtones. *Dans Profil du recensement, Recensement de 2016. Québec [Province] et Canada [Pays]*. Récupéré de <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/details/page.cfm?Lang=F&Geo1=PR&Code1=24&Geo2=PR&Code2=01&SearchText=Qu%C3%A9bec&SearchType=Begins&SearchPR=01&B1=Aboriginal%20peoples&TABID=1&type=0>

Statistique Canada. (2019, août). Profil du recensement, Recensement de 2016. *Dans Montréal, Ville [Subdivision de recensement], Québec et Canada [Pays]*. Récupéré de <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/details/page.cfm?Lang=F&Geo1=CSD&Geo2=PR&Code2=01&SearchType=Begins&SearchPR=01&TABID=1&B1=All&type=0&Code1=2466023&SearchText=montreal>

Ville de Montréal. (2018, mai). *Profil sociodémographique. Recensement 2016. Agglomération de Montréal* [PDF]. Montréal : Montréal en statistiques. Récupéré de http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/MTL_STATS_FR/MEDIA/DOCUMENTS/PROFIL_SOCIOD%C9MO_VILLE%20DE%20MONTR%C9AL%202016.PDF