



HAL
open science

La politique de la ville d'Ottawa envers l'art local vue à travers les actions de son Programme d'Art Public

Louise Josserand

► **To cite this version:**

Louise Josserand. La politique de la ville d'Ottawa envers l'art local vue à travers les actions de son Programme d'Art Public. Art et histoire de l'art. 2012. dumas-00721148

HAL Id: dumas-00721148

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00721148>

Submitted on 26 Oct 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Louise JOSSERAND

La politique de la ville d'Ottawa envers l'art local vue à travers les
actions de son Programme d'Art Public

Volume I

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'Art

Parcours : Objet d'art : patrimoine, musée, collection, marché de l'art, valorisation du patrimoine

Sous la direction de Mme Marianne CLERC

Année universitaire 2011-2012



Louise JOSSERAND

La politique de la ville d'Ottawa envers l'art local vue à travers les
actions de son Programme d'Art Public

Volume I

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'Art

Parcours : Objet d'art : patrimoine, musée, collection, marché de l'art, valorisation du patrimoine

Sous la direction de Mme Marianne CLERC

Année universitaire 2011-2012

Remerciements

Merci au Programme d'Art Public de la ville d'Ottawa qui m'a accueillie et m'a permis de faire en son sein un stage passionnant et très complet. Merci tout particulièrement à mon maître de stage Jonathan Brown qui a su m'informer et me déléguer des tâches constructives et formatrices. Je le remercie pour sa passion communicative de son métier, pour son implication dans l'art de la ville d'Ottawa et d'ailleurs et pour la transmission de son expérience.

Merci à ma directrice mémoire Marianne Clerc pour le soutien qu'elle m'a apporté dans mon projet d'études internationales et pour les réponses rapides et précieuses qu'elle a toujours su apporter face à mes interrogations.

Merci également à ses collègues auprès desquels travailler au Programme d'Art Public a été une expérience enrichissante sur le plan professionnel mais également humain. Merci tout particulièrement à Avery Marshal et Sarah Patterson pour leur patience, leurs conseils et leur amitié qui m'est inestimable.

Merci aux artistes et aux acteurs de la scène artistique d'Ottawa avec lesquels il m'a été donné de collaborer, ainsi qu'aux proches qui m'ont soutenue à distance lors de cette année et qui m'ont aidée pour la relecture de ce mémoire.

Merci enfin à l'Université d'Ottawa pour son accueil exceptionnel des étudiants étrangers en échange, pour la qualité de son enseignement et pour l'efficacité de son système administratif.

Sommaire

PARTIE 1 - LA CONSTITUTION DU PATRIMOINE CULTUREL DU CANADA ET DE LA VILLE D'OTTAWA.....	8
CHAPITRE 1 – LE CANADA A LA RECHERCHE DE SA CULTURE ARTISTIQUE	9
L'art canadien du XIXe siècle, une peinture de paysage nationaliste.....	9
Le Groupe des Sept, révolution picturale et identité canadienne.....	15
L'évolution de l'art canadien vers la diversité stylistique et le multiculturalisme.....	18
CHAPITRE 2 – L'ART DES PREMIERES NATIONS DU CANADA.....	19
La reconnaissance des Premières Nations	19
L'art autochtone, un patrimoine à conserver	23
Les artistes autochtones contemporains	25
CHAPITRE 3 – CULTURE ET PATRIMOINE DE LA VILLE D'OTTAWA.....	28
La ville d'Ottawa, naissance et évolution d'une capitale.....	28
Les musées et galeries d'art de la ville d'Ottawa	30
La collection Firestone, noyau du patrimoine artistique de la ville	32
PARTIE 2 - MISSION ET FONCTIONNEMENT DU PROGRAMME D'ART PUBLIC D'OTTAWA.....	34
CHAPITRE 4 – CREATION DU PROGRAMME D'ART PUBLIC, MANDAT ET POLITIQUE CULTURELLE	35
La création du Programme d'Art Public d'Ottawa.....	35
La politique du Programme d'Art Public	39
La collection d'art publique, une collection raisonnée centrée sur l'art local.....	42
CHAPITRE 5 – LES OUTILS DU PROGRAMME D'ART PUBLIC.....	44
Le programme d'achats directs	44
Les galeries publiques Karsh-Masson et de l'Hôtel de Ville.....	46
Le pourcentage pour les arts et les commandes d'art public	49
CHAPITRE 6 – L'IMPLICATION ACTIVE DE LA COMMUNAUTE DANS L'ART PUBLIC	51
La participation de la communauté à l'élaboration de la culture d'Ottawa	51
L'art public dans le paysage urbain, une relation directe avec les habitants.....	54
Le bénévolat, une activité très répandue dans le paysage culturel d'Ottawa	56
PARTIE 3 - L'APPLICATION DE LA POLITIQUE DU PROGRAMME D'ART PUBLIC EN FAVEUR DE L'ART LOCAL.....	58
CHAPITRE 7 – LES EXPOSITIONS DANS LES GALERIES PUBLIQUES, MISE EN VALEUR DE L'ART LOCAL ET TREMPLIN POUR LES ARTISTES	59
Slow Dance, l'exposition de Karen Jordon à la galerie Karsh-Masson	59
Little lady / Little Man, l'exposition de Jonathan Hobin à l'Hôtel de Ville	62
Les galeries publiques mises à la disposition des jeunes artistes.....	65
CHAPITRE 8 – LA RECEPTION DE L'ART LOCAL DANS L'ESPACE URBAIN D'OTTAWA	67
Transformer Site, une œuvre d'art publique mal-aimée.	67
La réaction des habitants à l'art public, un défi constamment renouvelé	69
La modification du paysage urbain par les grands projets d'art public	71
CHAPITRE 9 – CONSTITUTION ET PRESERVATION DU PATRIMOINE ARTISTIQUE POUR LES GENERATIONS FUTURES	72
L'accent mis sur les artistes locaux	72
Les achats directs de 2012, artistes émergents et confirmés.....	73
L'avenir de la communauté artistique d'Ottawa.....	75

Introduction

Ce travail de recherche appliquée sur la politique de la ville gouvernementale d'Ottawa vis-à-vis de ses artistes a été effectué dans le cadre d'une année d'échange à l'Université d'Ottawa. Etudiante inscrite à l'Université Pierre Mendès France de Grenoble, j'ai eu la possibilité grâce au programme ORA de partir au Canada pour y effectuer mon Master 2 en Histoire de l'art, parcours professionnalisant. J'ai passé huit mois dans la ville d'Ottawa, dont cinq mois de stage au sein du Programme d'Art Public de la ville. Lors de ce stage, j'ai eu l'occasion de m'immerger dans les activités menées par cette institution publique canadienne. En observant et en participant à ces activités telles que les achats d'art contemporain local pour enrichir la collection d'art public, la conservation et la circulation de cette collection, les commandes d'art public et les expositions dans les galeries publiques, j'ai pu prendre la mesure du champ d'action du Programme d'Art Public en faveur de la scène artistique locale ainsi que des limites que ce programme rencontre.

Le Canada est un pays très vaste, classé par sa superficie de 9 984 670 km² au rang de second plus grand pays du monde, derrière la Russie. Il s'agit d'une monarchie parlementaire qui reconnaît la souveraineté de la Reine d'Angleterre mais également d'un régime parlementaire fédéral dont le pouvoir législatif se situe à la Colline du Parlement à Ottawa. Le Canada est divisé en dix provinces distinctes dont chacune est un Etat à part entière et possède son gouvernement, ce qui les rend relativement indépendante. Elles restent toutefois sous l'autorité générale du Gouverneur du Canada. Ottawa se trouve en Ontario et si elle est la capitale du Canada, c'est Toronto qui est la capitale de la province. Ottawa ne fait pas partie des plus grandes villes du Canada en termes de superficie et d'habitants, elle ne bénéficie pas non plus d'une très grande renommée mondiale à la différence d'autres villes canadiennes telles que Montréal ou Toronto.

En s'appuyant sur le stage effectué et sur les connaissances et la méthodologie accumulées lors de ma formation universitaire, ce mémoire de recherche appliquée se propose d'étudier la politique de la ville d'Ottawa vis-à-vis de ses artistes locaux à travers

les ressources offertes par le Programme d'Art Public. En tant que ville parlementaire et capitale du Canada, la ville d'Ottawa a besoin d'asseoir sa réputation politique et son rayonnement. L'art est le moyen idéal d'atteindre cet objectif. Depuis sa création en tant que nation indépendante, le Canada a cherché à se constituer une culture et un patrimoine propre. La ville d'Ottawa possède plusieurs musées nationaux et a instauré dès 1985 un Programme d'Art Public dont le mandat est de mettre en valeur le patrimoine artistique local de la ville, de le conserver et de le dynamiser. De ce fait, le Programme d'Art Public de la ville devrait jouir de l'appui du gouvernement dans la mise en place et dans le financement de ses activités.

Outre mon expérience pratique directement au sein du Programme d'Art Public, j'ai utilisé pour étoffer mes recherches les documents disponibles dans les archives du Programme et les témoignages apportés par les acteurs de la scène artistique d'Ottawa. Je me suis également appuyée sur l'enseignement dispensé par les professeurs de l'Université d'Ottawa au sujet de l'art canadien passé et contemporain et sur de nombreuses ressources bibliographiques et numériques. À partir de ces documents et de mon travail en tant que stagiaire, je me suis proposé de cerner les moyens donnés par la ville d'Ottawa aux artistes locaux, leur adéquation aux besoins de ces artistes et les éventuels manques. J'ai également tenté de percevoir la manière dont se dessinait l'avenir pour la communauté artistique d'Ottawa et pour le Programme d'Art Public. J'utiliserai pour illustrer mon propos les aspects du Programme d'Art Public avec lesquels j'ai été en rapport directement, dont le programme d'achat direct de 2012, deux expositions dans les galeries professionnelles gérées par le Programme, la documentation et la circulation de la collection d'art public ainsi que certaines grandes œuvres commanditées par la ville. Une grande partie de mes connaissances proviennent également de mes échanges avec les artistes locaux et les employés du Programme d'Art Public, qui m'ont permis de mieux appréhender les réels points forts et points faibles du fonctionnement actuel de la communauté artistique locale d'Ottawa face notamment à la politique gouvernementale.

Afin de mieux appréhender les relations des élites dirigeantes vis-à-vis de l'art public, je m'interrogerais tout d'abord sur ce qui fait la spécificité de l'art national canadien et sur la manière dont il s'est construit depuis la naissance du Canada en tant que nation. Je me pencherais rapidement sur la manière dont il est passé d'un art nationaliste et très conformiste au pays réputé pour son multiculturalisme que nous connaissons

aujourd'hui. J'établirais ensuite un état des lieux de la culture et du patrimoine de la ville d'Ottawa afin de comprendre les racines de l'art local actuel et ses références historiques, ainsi que le rapport de la ville et de ses habitants aux Arts Visuels.

Dans une seconde partie, je présenterais le Programme d'Art Public d'Ottawa, son fonctionnement depuis sa création parmi les premiers programmes d'art public du Canada, sa politique curatoriale et les ressources dont il dispose pour mener à bien ses missions. Cette partie nous permettra de voir les circonstances de la naissance du programme d'Art Public, sa politique initiale telle qu'elle a été édictée par le Conseil de la Ville d'Ottawa et son évolution. Je présenterais également la collection d'art public et son fonctionnement très particulier, ainsi que les programmes artistiques gérés par la ville.

Enfin, nous verrons comment la politique du Programme d'Art Public se déroule sur le terrain à travers des exemples concrets pour chacun de ses principaux champs d'actions, et quelles sont les conséquences immédiates et futures pour la communauté artistique locale.

Partie 1

-

La constitution du patrimoine culturel du Canada et de la ville d'Ottawa

Chapitre 1 – Le Canada à la recherche de sa culture artistique

Depuis la proclamation de son indépendance et sa naissance en tant que nation, le Canada a toujours cherché à se définir culturellement et à se constituer un patrimoine qui lui serait propre. Ce qui perdure actuellement au niveau national mais également provincial. Au sein des villes comme Ottawa, cette définition a débuté au XIXe siècle sous la forme d'une peinture très nationaliste. Le foyer artistique reste à l'époque ancré sur le vieux continent, et si son rayonnement atteint le Canada les artistes locaux vont rester à l'écart des dimensions philosophiques voire politiques des grands mouvements picturaux pour se concentrer sur un genre très particulier et typique de leur pays. Ce genre prend la forme d'une peinture de paysage omniprésente et propagandiste. Si tout comme les artistes européens, les artistes canadiens vont passer à travers des mouvements ponctués de manifestes, il est possible d'observer un décalage temporel entre les deux continents.

L'art canadien du XIXe siècle, une peinture de paysage nationaliste

En tant que jeune nation colonialiste sans passé culturel, le Canada a très rapidement cherché à s'unifier par des valeurs et une culture communes. Il est important de préciser que l'art - ou artisanat - autochtone de ceux qui se nommeront plus tard les Premières Nations ne fait alors pas partie de cette construction culturelle. Dans son ouvrage de 2011 sur la peinture de paysage canadienne, Marilyn J. McKay explique la naissance de l'artiste canadien et le type de peinture qui était alors la plus répandue :

« In 1867, the British Colonies of Canada West, Canada East, New Brunswick, and Nova Scotia united in Confederation to form an independent nation. At approximately the same time, a new type of artist appeared in English Canada: one who was born in Canada; attended local as well as foreign art schools; helped to found and held membership in local art schools, societies, associations and museums; exhibited and won prizes in juried exhibitions both inside and outside Canada; was familiar with contemporary foreign art through travel, books, and journals; and made a living as a professional artist.

Many of these artists made landscapes. Before this time, landscape artists in English Canada had depicted farmland together with wilderness land in single compositions to emphasize the nomadic process of conquering, civilizing, and carving farms out of the forest. By the 1860s they were making separate images of farms and wilderness, and had begun to present them in highly romanticized modes.

English Canadian art historians have always paid more attention to the wilderness images of this time, because Canadian farmland appeared so similar-looking to that of Europe and Britain. The Canadian wilderness, by contrast, has always seemed unique, and therefore better able to arouse nationalistic sentiment. Since at least the 1830s, many people within Western culture believed that such sentiment could and should unify a population around common goals. Only then could material progress take place.¹ »

En effet, l'instauration d'un sentiment patriotique unificateur était nécessaire pour apaiser les conflits et dissensions internes existants entre anglophones et francophones, protestants et catholiques et ultérieurement « anciens » et « nouveaux » colons. De fait, les paysages réalisés à cette époque représentent le Canada, et particulièrement le Canada anglophone, comme une terre idéale et idyllique, une nouvelle Arcadie. L'Arcadie étant un mythe poétique, l'utopie d'une terre idéale pleine de ressources et sans vices, les peintures canadiennes font des représentations de cette vie parfaite dans un esprit qui n'est pas sans rappeler le principe de la propagande. Marylin McKay décrit la peinture de cette période en ces termes :

« In the post-Confederation period, English Canadian artists in eastern and central Canada depicted farmland according to the Arcadian concept of territory. In their work, herds of animals lie or graze contentedly in fields. Grain and fruit ripen are

¹ « En 1867, les colonies britanniques du Canada est, Canada ouest, Nouveau Brunswick, et Nova Scotia se sont unies en Confédération pour former une nation indépendante. Approximativement à la même époque, un nouveau type d'artiste est apparu au Canada Anglais : né au Canada ; ayant étudié dans des écoles d'art locales aussi bien qu'étrangères ; ayant aidé à trouvé et conserver des adhésions aux écoles, sociétés, associations et musées d'art locaux ; ayant exposé et gagné des prix dans des expositions avec jury à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du Canada ; étant familier de l'art contemporain étranger à travers des voyages, livres et journaux ; vivant en tant qu'artiste professionnel.

Beaucoup de ces artistes réalisaient des paysages. Précédemment, les artistes paysagers au Canada anglais ont dépeint des terres agricoles ensemble avec des terres sauvages dans des compositions uniques afin de souligner le processus nomade de conquête, civilisation, et sculpter des fermes à partir de la forêt. Dans les années 1860 ils réalisaient des images séparées de fermes et d'espaces sauvages, et ont commencé à les présenter de façon hautement romantisée. Les historiens de l'art Canadien anglais ont toujours payé d'avantage d'attention aux images d'espaces sauvages de l'époque, car la campagne canadienne apparaissait très similaire d'aspect à celle d'Europe et de Grande-Bretagne. Les espaces sauvages canadiens, par contraste, ont toujours semblé uniques, et par conséquent plus à même de susciter un sentiment patriotique. Depuis les années 1830 au moins, beaucoup de gens dans la culture du Canada de l'Ouest pensaient qu'un tel sentiment pouvait et devait unifier la population autour d'objectifs communs. A ce moment là seulement le progrès matériel pouvait prendre place. » McKay Marylin J. *Picturing the Land: Narrating Territories in Canadian Landscape Art, 1500-1950*_Montreal and Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 104.

harvested under the hot sun by figures whose labours are depicted from a distance, and therefore do not seem stenuous. Farmers and their families gather nuts and berries casually [...]. Animals act as sympathetic co-workers [...]. The many disasters that regularly beset farmers, such as crop-eating insects, droughts, and infertile soil are absent from this art, even though great concern was regularly expressed over such matters in farmers' journals, agricultural textbooks, periodical literature, newspapers, and lectures given at agricultural society meetings.² »

Jusqu'au milieu des années 1880, les artistes réalisant ce type de paysages idylliques puisent leur inspiration, à la fois pour le style et les sujets, dans l'école française de Barbizon du milieu à la fin du XIXe siècle ainsi que chez les artistes anglais du début et milieu du XIXe siècle. Ainsi, il est possible de retrouver l'influence de John Constable et des Pré-Raphaelites.

Par la suite, sous l'influence européenne des impressionnistes et de l'Esthétisme les paysages de ferme canadiens prennent des allures plus sensuelles et plus sinueuses. Cependant, les artistes canadiens ne retiennent de ces mouvements que le style et non pas les intentions philosophiques. Ils se servent donc des révolutions plastiques instaurées en Europe pour réaliser « even more intense representations of Arcadia.³ »

De surcroît, la dimension spirituelle est très présente dans l'art Canadien. Les scènes bucoliques dépeintes par les artistes tiennent pour beaucoup du Jardin d'Eden. Marylin J. McKay précise que « The Canadian vision of Arcadia included a spiritual component just as Greco-Roman and Renaissance Arcadias had.⁴ »

² « Dans la période de l'après-Confédération, les artistes canadiens anglophones du Canada central et de l'est représentèrent les terres agricoles en accord au concept de territoire arcadien. Dans leur travail, des troupeaux d'animaux sont étendus ou paissent paisiblement dans des champs. Grain et fruits murs sont récoltés sous le chaud soleil par des personnages dont les travaux sont représentés à distance, et ainsi ne semblent pas éprouvants. Les fermiers et leurs familles rassemblent nonchalamment des noix et des baies [...]. Les animaux agissent comme de bienveillants collaborateurs. [...]. Les nombreux désastres qui assaillaient régulièrement les fermiers, tels que les insectes mangeurs de récoltes, les inondations, et les sols infertiles sont absents de cet art, quand bien même une grande préoccupation était régulièrement exprimée à propos de ces sujets dans les journaux des fermiers, les manuels agricoles, la littérature périodique, les journaux, et les conférences données lors des réunions de la société agricole. » Ibid. p. 105-106.

³ « des représentations d'Arcadia encore plus intenses. » Op. Cit. p. 107.

⁴ « La vision canadienne de l'Arcadie inclut un composant spirituel tout comme les Arcadies gréco-romaine et de la Renaissance l'ont fait. » Ibid. p. 108.

La classe dominante canadienne est profondément chrétienne et quand cela ne vient pas de leur propres convictions, les artistes subissent une pression conformiste comme Marilyn J. McKay l'explique dans la suite de son propos. « They (the social critics) also instructed artists to render their images of the natural world in as realistic a manner as possible, so that they and their audiences might more easily discover God in nature. This attitude was common in English Canada.»⁵

Ce parallèle fait entre la colonisation du Canada et la redécouverte du Jardin d'Eden était un moteur fort pour l'éveil de la fierté nationale et donc d'un sentiment patriotique. Marilyn J. McKay l'exprime en ces termes :

« As this imagery suggests, and as was suitable in a newly colonized country, the Canadian experience of Arcadia included a sense of the recovery of the Garden of Eden. It was not just a place of idyllic repose. It was also a locus of material progress achieved through hard labour, and thus a source of wealth-based nationalistic pride – a sentiment that was not typical of Greco-Roman or Renaissance Arcadias. »⁶

Malgré une discorde entre les défenseurs de l'art pastoral et ceux des représentations des horizons sauvages du Canada, la peinture de paysage du XIXe siècle sert donc un but purement nationaliste. Elle doit éveiller la fierté nationale et donner une image riche et idyllique d'une nouvelle nation rêvée. C'est sur ses nombreuses ressources naturelles que le Canada va baser son développement, et c'est donc dans cette nature prodigue et son exploitation exemplaire que l'art doit puiser ses sujets, comme c'est le cas dans les scènes idéales de labour à la ferme mais également dans les grands paysages d'une nature encore vierge et exploitable.

Ce choix de thèmes très nationalistes a réduit le public de l'art canadien de l'époque aux canadiens seuls et aux admirateurs de la peinture de paysages étrangers. En précisant

⁵ « Ils (les critiques sociaux) ont également donné comme instruction aux artistes de rendre leurs images du monde naturel d'une manière aussi réaliste que possible, afin qu'eux et leur public puissent plus facilement découvrir Dieu dans la nature. Cette attitude était commune au Canada anglais. » Ibid. p. 108.

⁶ « Comme cette iconologie le suggère, et comme il convenait à un pays nouvellement colonisé, l'expérience canadienne de l'Acadie incluait un sens du rétablissement du Jardin d'Eden. Ce n'était pas seulement un endroit de repos idyllique. C'était également un lieu de progrès matériel atteint à travers un dur labeur, et ainsi une source de fierté nationale basée sur la richesse – un sentiment qui n'était pas typique des Arcadies Gréco-romaine et de la Renaissance. » Op. Cit. p. 110.

que le foyer artistique occidental reste à cette période l'Europe, destination privilégiée des artistes, et que le Canada conservait un demi-siècle de retard stylistique sur le vieux continent, on comprend pourquoi l'art canadien du XIXe ne jouit pas d'une renommée particulière. En effet, les œuvres de cette époque qu'il est possible de voir dans les musées sont en grande partie de facture médiocre et présentent un intérêt du fait de leur valeur historique et de leur qualité de témoignages ethnologiques.

Il ne faut toutefois pas considérer l'art canadien du XIXe siècle comme piètre dans son ensemble, car il a compté d'excellents artistes qui ont participé activement à son évolution. Ainsi, le peintre paysagiste Homer Watson (1855-1936) est considéré comme le premier artiste à avoir voulu dépeindre le Canada dans sa vérité et non comme une imitation de la peinture européenne. Paradoxalement, cet artiste a reçu le surnom du « Constable canadien » en raison de la comparaison de ses œuvres avec celles du peintre canadien John Constable. Il est un des premiers artistes canadiens à avoir connu une renommée internationale. Autodidacte, il combine dans sa peinture « Arcadian, Edenic, and nationalistic sensibilities. »⁷ Grand peintre de la campagne canadienne, il croyait à l'assistance du « Créateur » dans son travail. C'est en tant que membre fondateur du patriotique Canadian Art Club de Toronto qu'il inclut dans ses toiles un but nationaliste. L'association Canadian Art Club s'était donné comme objectif de faire connaître les œuvres des artistes canadiens que Watson jugeait négligés au sein même de leur propre pays. Dans la peinture de Watson *Après la pluie*⁸, réalisée en 1883, il est aisément possible de voir le style raffiné et détaillé du peintre, ainsi que son exécution très réaliste de la nature. La palette de bruns et de verts du tableau représentant une ferme après une averse donne une impression de sérénité idyllique, témoin de l'affection de l'artiste pour les paysages canadiens. Le travail de Watson a préservé pour les générations futures du Canada l'image d'une nature à partir de laquelle les hommes ont travaillé pour former une société civilisée.

Jusqu'au début du XXe siècle l'art canadien reçoit donc le flot des mouvements artistiques européens, avec un décalage systématique. L'échange artistique entre les

⁷ « des sensibilités arcadiennes, édéniques et patriotiques. » McKAY, Marilyn J. *Picturing the Land: Narrating Territories in Canadian Landscape Art, 1500-1950*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2011, p. 112.

⁸ Cf. : Cat. 1. *Après la pluie*

métropoles européennes et le Canada colonialiste est à sens unique. John O'Brian décrit la situation de l'art canadien à cet instant en ces termes : « Caught in a cycle of copycat repetition and adaptation, art in Canada was a product of political and cultural subordination. »⁹ C'est en 1920 que parmi les artistes groupés à Toronto, sept d'entre eux décident de former le Groupe des Sept et de fonder une école de paysage radicalement différente. Tout en se réclamant aussi nationalistes que les peintres de paysages pastoraux, ils choisissent de représenter l'aspect sauvage du Canada avec des couleurs vives et des styles picturaux novateurs, inspirés de l'expressionisme européen. Ils s'opposent alors formellement à l'académisme canadien et amènent avec leurs toiles une révolution qui marquera irrémédiablement l'histoire de l'art de leur pays. Il ne s'agit cependant pas d'une rupture brutale Marilyn McKay le formule ainsi : « Certainly many artists in English Canada continued to represent farmland after the Group of Seven denounced it. The members of the Group even painted it themselves¹⁰ ».

⁹ « Prit dans un cycle de répétition et d'adaptation copieuses, l'art au Canada était le produit de la subordination politique et culturelle. » O'BRIAN, John; WHITE, Peter, *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007. p. 21.

¹⁰« De nombreux artistes du Canada anglophone ont certainement continué de représenter des scènes agricoles après que le groupe des Sept en aie fait la dénonciation. Des membres du Groupe en ont peint eux-mêmes. » Op. Cit. p. 128.

Le Groupe des Sept, révolution picturale et identité canadienne

C'est en 1920 que ce groupe d'artistes qui s'est formé à Toronto entre 1911 et 1913 se baptise le Groupe des Sept. Ils seront rapidement reconnus lors de leur première grande exposition commune au Musée des Beaux Arts de Toronto le 7 mai 1920. Le groupe se compose de Franklin Carmichael, Lawren Harris, A.Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J.E.H. MacDonald et F.H. Varley. En raison de son décès prématuré en 1917, le peintre Tom Thomson ne fait pas partie officiellement du groupe mais sa prédilection pour les paysages de l'Ontario sauvage va marquer la pratique de ses compagnons. Si après leur première grande exposition commune ils commencent à se définir comme une école paysagiste, c'est au départ leur aversion commune pour l'art conformiste et formaté du Canada qui les rassemble. La conviction parfois agressive qu'ils mettent à se déclarer école nationale du Canada suscite l'irritation de la communauté artistique plus conservatrice. Ils recueillent pourtant le soutien rapide et constant d'Eric Brown, conservateur de la Galerie Nationale du Canada qui va s'assurer de leur participation à de prestigieuses expositions telles que l'exposition Wembley en Angleterre. Ces peintres puisent leur inspiration esthétique dans les courants postimpressionnistes et symbolistes européens, s'opposant au naturalisme contraignant du XIXe siècle. Ils assimilent les exemples venus du continent puis les transforment afin de les utiliser dans leur pratique engagée sur l'environnement local. Ils sont fascinés par les paysages sauvages offerts par le Canada mais se proposent de les dépeindre avec d'avantage d'émotion que de réalisme. Dans son ouvrage rédigé en 2007, John O'Brian décrit leur relation à ce décor naturel du Canada : « The Group of Seven had a predatory desire for wilderness. They wished to possess the wild side of the Canadian landscape by means of representation and to match its prodigiousness with paint.¹¹ »

Le Musée National du Canada, situé à Ottawa, possède plusieurs toiles de A. Y. Jackson et de nombreux dessins. Parmi ces œuvres figure l'huile sur bois réalisée en 1914 *Lac du Nord, Parc Algonquin*¹². Ce paysage connu de A.Y. Jackson démontre son affection pour les paysages canadiens les plus typés et les plus reconnaissables. Cet artiste

¹¹ « Le groupe des Sept avait un désir prédateur pour les régions sauvages. Ils souhaitaient posséder le côté sauvage du paysage canadien au moyen de la représentation et être aussi prodigieux avec de la peinture. » Op. Cit. p. 22.

¹² Cf. : Cat. 2. *Lac du Nord, Parc Algonquin*

aimait peindre les scènes hivernales tirées d'endroits isolés. On peut voir dans cette peinture de petite taille l'efficacité et l'épaisseur du geste pictural emprunt de l'atmosphère voulue par le peintre, afin de rendre au mieux l'émotion suscitée chez lui par ce genre de paysages.

Alors qu'au XXe siècle l'Europe et les Etats-Unis laissent de côté la question de la place et du traitement du paysage pour se tourner vers les débats prenant place autour de la figuration et de l'abstraction, celle-ci reste toujours au cœur des préoccupations de l'art canadien et ne disparaîtra pas. L'influence et l'importance du paysage canadien dans l'art du pays se ressent toujours aujourd'hui. John O'Brian qualifie l'identité nationale du Québec du XXe siècle de « wildercentric », et selon lui « The Canadian fixation on wilderness is not easily dislodged.¹³ »

La popularité du Groupe des Sept n'a pas décliné avec le temps au Canada. Les expositions présentant leurs œuvres ont longtemps fait concurrence aux populaires expositions des impressionnistes français dans les musées canadiens et aujourd'hui encore ils restent une référence incontournable. Des expositions sont montées de manière récurrente, et des reproductions de leurs œuvres les plus connues se déclinent sur de nombreux supports. Beaucoup de Canadiens possèdent dans leur foyer une reproduction sur affiche ou plus illégalement à la main d'une peinture de paysage de l'un d'entre eux. Ils sont un pilier de la culture canadienne malgré l'évolution de cette dernière vers davantage de multiculturalisme à partir des années 1960.

Les membres du Groupe des Sept ne sont pas seuls artistes emblématiques du XXe siècle et de l'affirmation de l'art canadien. John O'Brian souligne en effet l'importance de Tom Thomson, évoqué précédemment, et d'Emily Carr. Les peintures d'Emily Carr (1871-1945) avaient pour thème les paysages canadiens, plus particulièrement ceux de la Colombie Britannique et des forêts de la région où elle vivait, mais également l'art totemique des Premières Nations. Une de ses aquarelles conservée au Musée National du Canada intitulée *Gitwangak*¹⁴ et datant de 1912 représente une scène prenant place dans une ancienne réserve d'autochtones du Nord-Ouest de la Colombie Britannique. Un enfant

¹³ « La fixation canadienne pour les régions sauvages ne se déloge pas facilement. » Op. Cit. p. 21.

¹⁴ Cf. : Cat. 3. *Gitwangak*

indien joue avec un groupe de chiens au pied des fameux totems de bois érigés par les différents clans installés à cet endroit.

L'évolution de l'art canadien vers la diversité stylistique et le multiculturalisme

Si la construction d'un sentiment d'appartenance à une culture commune est passée pour le Canada colonialiste par une peinture de paysage et de scènes pastorales nationalistes qui constituait le seul et unique genre, il est devenu de plus en plus important à partir des années 1960 de reconnaître le multiculturalisme du pays. John O'Brian situe à cette époque la diminution de l'engouement exclusif pour la peinture de paysages nordiques. « The trope of nordicity began to lose some of its dominance only in the 1960s and 1970s, when economic and demographic diversification contributed new metaphors to the construction of identity in Canada, notably that of multiculturalism.¹⁵ »

Progressivement, les artistes canadiens adoptent les mouvements venus de l'Europe tels que l'abstraction, et se libèrent de plus en plus du conformisme nationaliste qui engonçait les arts visuels de la nation. Un élément important de la construction du Canada en tant que terre de mélanges culturels tel que nous le connaissons aujourd'hui est la prise de conscience qui se fera autour de la condition des peuples des Premières Nations ainsi que de la nécessité de sauvegarder leur patrimoine.

¹⁵ « Le trope de la nordicité commença à perdre une partie de sa domination uniquement dans les années 1960 et 1970, quand la diversification économique et démographique contribuèrent à apporter de nouvelles métaphores à la construction de l'identité au Canada, notamment celle du multiculturalisme. » Op. Cit. p. 22.

Chapitre 2 – L’art des Premières Nations du Canada

Après avoir connu une longue période de persécution et de perte des repères culturels et traditionnels, les Premières Nations du Canada ont vécu une renaissance démographique qui s’est accompagnée d’un grand désir de retour aux racines de ses membres descendants des autochtones. Ils n’en sont pas moins à la recherche d’une intégration durable et d’une reconnaissance de leurs droits en tant que citoyens canadiens mais également de leur patrimoine culturel. L’art totémique traditionnel des Premières Nations est aujourd’hui devenu un symbole du Canada, et les artistes autochtones contemporains ont une production très riche souvent issue de l’hybridation de leurs deux cultures, amérindienne et occidentale.

La reconnaissance des Premières Nations

Les autochtones du Canada ne sont pas issus d’un seul et même peuple mais d’une multiplicité de tribus. Lors de la colonisation des terres où ils vivaient, il existait parmi ces tribus plus de 50 dialectes différents ultérieurement classés en douze familles. Les Outaouais vivaient sur le territoire de ce qui deviendra la ville d’Ottawa, celle-ci tire d’ailleurs son nom de ce peuple. Suite à des conflits avec les colons, à la sédentarisation ou à d’autres raisons territoriales ou ethnologiques des peuples comme les Béothuk et les Iroquois du Saint-Laurent ont complètement disparu.

Le terme de « Premières Nations » est celui choisi pour se désigner par les populations autochtones originaires du Canada, plus couramment appelés les amérindiens. L’appellation de « peuple autochtone » est quand à elle utilisée dans l’article 35 de la Loi constitutionnelle de 1982. Elle regroupe sous ce même nom les Indiens, les Inuits et les métis. Toutefois, lorsqu’elle est utilisée pour la première fois en 1980 par le conseil des premières nations elle ne concerne que les Amérindiens, excluant au départ les Inuits et les métis qui s’ajouteront par la suite. Le choix de ce terme est important pour les descendants des autochtones, et il leur permet à la fois de revendiquer leurs origines et de s’établir comme égaux face aux anglais et aux français qui ont colonisé le Canada près de quatre siècles auparavant. La terminologie reste malgré tout complexe et varie selon les individus et leur rapport à leurs origines et à leur place dans la société. En 1985, l’abrogation de la loi sur les indiens constitua une avancée importante pour la reconnaissance des populations autochtones du Canada. Ainsi, les femmes autochtones ne perdent plus leur statut indien en

se mariant avec un non-autochtone et leurs enfants bénéficient également de la nationalité des Premières Nations, ce qui leur était auparavant refusé. De nombreuses personnes ont ainsi pu faire réviser leur statut et obtenir la reconnaissance de leurs origines ethniques.

Parmi les peuples des Premières Nations, de nombreuses tribus fonctionnaient selon un modèle matricentriste. Dans ce modèle, les femmes détiennent le pouvoir ancestral et désignent les chefs. Parmi ces peuples matricentristes figure le peuple Wendat, divisé en huit clans dont les fondateurs sont des animaux totems. Il s'agit du loup, de l'ours, du chevreuil, du castor, du faucon, du serpent, du porc-épic et de la tortue. Ce peuple profondément animiste croyait en une parenté directe avec le monde animal et n'établissait pas de hiérarchie entre l'homme et les bêtes. Georges Sioui, professeur à l'université d'Ottawa et coordinateur des études autochtones originaire du peuple Wendat, a écrit sur la colonisation de son peuple et sur les conséquences culturelles que cela a entraînées. Les Premières Nations ont énormément souffert démographiquement de l'installation parfois violente des colons et de l'annexion de leurs terres. Comme Georges Sioui l'écrit : « en l'espace bref et apocalyptique de 35 ans, les maladies épidémiques d'origine européenne et l'assaut colonial, donc patriarcal, détruisirent plus des trois quarts de notre population [la population Wendat], jusqu'à la dispersion totale des survivants, en 1649-1650.¹⁶ »

La dernière guerre coloniale eut lieu entre 1812 et 1814. La fin des guerres coloniales signifie également la fin d'une entraide entre les Européens et les Amérindiens, qui perdent alors leur poids stratégique, et l'immigration des Anglais et des Français se mute en colonisation invasive. Le 20 juin 1899 a été signé le Traité n°8 entre six chefs des Premières Nations et le gouvernement. Les autochtones y sont désignés comme « les sauvages ». En signant ce papier, les chefs « CEDENT, ABANDONNENT, REMETTENT ET RENDENT au gouvernement de la Puissance du Canada pour Sa Majesté la Reine et ses successeurs à toujours, tous droits, titres et privilèges quelconques qu'ils peuvent avoir aux terres comprises dans les limites suivantes¹⁷ ». Dans la suite du traité, les terres sont considérées comme propriété de Sa Majesté la Reine et les modalités d'usufruit d'une étendue limitée de terre pour chaque autochtone ainsi que la mise en place de réserves sont établies. Les autochtones perdent alors officiellement leur droit sur leurs

¹⁶ SIOUI, Georges, *Histoires de Kanatha vues et contées/Histories of Kanatha Seen and Told*. Ottawa : Presse de l'Université d'Ottawa, 2008. p. 171.

¹⁷ Traité n°8 p. 3.

terres. On estime qu'à l'arrivée des colons, la population autochtone comptait entre 500 000 et 2 millions d'individus, en grande majorité nomades. Cette population va alors très rapidement décliner, victime des guerres, des maladies d'origines européennes et de l'appauvrissement. En 1812, les Amérindiens de l'Ontario n'aurait plus constitué que dix pour cent de la population. Cette chute démographique continue au cours du XXe siècle jusqu'à menacer les Premières Nations d'extinction. La tendance s'est heureusement inversée pour les Autochtones qui connaissent actuellement le plus fort taux de croissance de la population canadienne, faisant d'eux une entité avec laquelle il faut compter.

C'est étonnamment bien plus tard, en 2011, qu'a été adopté un projet de loi intitulé *Loi sur l'équité entre les sexes relativement à l'inscription au registre des Indiens*. De surcroît, les lois varient entre les dix provinces canadiennes réparties sur trois territoires, ainsi que les services offerts aux autochtones. Il existe de nombreuses associations et fondations qui œuvrent pour leur intégration, l'amélioration de leur statut social et de leur niveau de vie. Il existe également la journée nationale des Autochtones. En 1976 le Saskatchewan Indian Federated College, qui deviendra par la suite The First Nations University of Canada, est fondé en partenariat avec l'Université de Regina. L'objectif était d'améliorer la qualité de vie des autochtones mais également de préserver, protéger et interpréter leur patrimoine historique, culturel, artistique et linguistique. Actuellement l'université des Premières Nations reste une institution unique spécialisée dans la connaissance Indigène. Elle accueille de la même manière des étudiants membres ou non des Premières Nations dans un environnement de support culturel. Avant les années 1980 et les conférences des premiers ministres sur les droits des Autochtones, ces derniers étaient exclus de l'évolution constitutionnelle du Canada, où ils vivaient. Les membres des Premières Nations oscillent actuellement entre un fort désir d'intégration et le rejet de toute discrimination résiduelle, et la revendication des luttes passées et présentes ainsi que de leur patrimoine historique et culturel. Cette dichotomie se retrouve souvent dans le travail artistique d'artistes Inuits et Amérindiens contemporains. L'Assemblée des Premières Nations siège à Ottawa, la capitale du Canada et la ville du Parlement.

La chute démographique et l'appauvrissement ne sont pas les seules conséquences de la colonisation pour les Premières Nations qui ont également connu un grand chamboulement culturel. Passés du mode de vie nomade très répandu parmi les tribus à la sédentarité, ils connurent également une campagne d'intégration forcée de la part des européens. La conversion des autochtones au catholicisme est une réalité depuis la

colonisation et l'arrivée des premiers missionnaires. Elle n'est pas fatalement vécue comme une violence, comme le dit John Webster Grant dans son ouvrage traitant de la rencontre entre les autochtones et les missionnaires européens :

« Comme les indiens n'étaient sous aucune contrainte pour embrasser le christianisme, il n'y aurait pu avoir des communautés chrétiennes autochtones, sans leur conversion volontaire au christianisme. Pour compléter l'histoire, nous devons alors montrer comment les indiens ont répondu au christianisme, ce qu'ils ont fait de lui, et comment ils l'ont utilisé pour reconstruire leur vie et leurs sociétés.¹⁸ »

Un exemple en est l'histoire de celle qu'on appelle « le Lys des mohawks ». Kateri Tekak Witha est née en 1656 d'une mère algonquine christianisée et d'un père mohawk, ce qui fait d'elle le produit de deux cultures. Elle a le visage fortement marqué par la variole qui a tué sa mère très tôt, et sa santé est très fragile. Suite à la rencontre de missionnaires jésuites, elle se convertit au catholicisme. Elle meurt à 24 ans après avoir tenté sans succès de fonder un ordre de sœurs indiennes, et on attribue à ses reliques de nombreux miracles. Dès le 18^e siècle, on la considère comme la protectrice, la patronne du Canada et son histoire s'entoure de l'aura de la légende. Le peintre Ojibwé Norval Morisseau réalisera un portrait ou plutôt une icône d'elle en 1974¹⁹.

¹⁸ GRANT John Webster, *Moon of Wintertime. Missionaries and the Indians of Canada in Encounter since 1534*. Toronto, University of Toronto Press, 1984, p. 239.

¹⁹ Cf. : Cat. 4. *Le Lys des Mohawks*

L'art autochtone, un patrimoine à conserver

L'Assemblée des Premières nations célèbre en 2012 sa 33^e assemblée annuelle. Son action pour la reconnaissance des droits des Premières Nations est considérable. On constate qu'avant même de protéger le droit des individus, les passionnés du patrimoine se sont d'abord intéressés à la conservation de l'art autochtone. Il n'y a pas de mot correspondant à « art » dans le langage autochtone, quel que soit le dialecte.

Dans son ouvrage *Toward the indigenisation of canadian museums*, Ruth B. Phillips critique la classification longtemps utilisée par les musées canadiens dans l'exposition des artefacts d'origine autochtone, dans laquelle elle voit une stigmatisation et la perte de références historique et culturelles importantes :

« The old forms of museum classification reinforce outdated notions of otherness by denying to objects made or used by Aboriginal people a diachronic and historical positioning. Professional anthropological collectors active during the great age of museum collecting at the end of the nineteenth century deliberately rejected objects that demonstrated processes of change and adaptation – the hybrid, the transcultural, and the commodified. They privileged instead items of material culture to which essentialist meanings of cultural differences could be attached and which could be regarded as permanent and unchanging.

In contemporary exhibitions curators are constantly seeking to mediate these false distinctions, to restore historical specificity, to re-establish context and interconnection.²⁰ »

Pour Homi Bhabha, un penseur américain qui a écrit une théorie sur le post-colonialisme à partir des travaux de Jacques Derrida, « l'expérience du colonialisme est le problème de vivre « au cœur de l'incompréhensible ». ²¹ » Il estime que « l'impact démographique et phénoménologique des minorités et des migrants *au sein* de l'Occident peut être crucial pour concevoir le caractère transnational de la culture contemporaine. ²² » La compréhension et la conservation de l'art autochtone du Canada sont donc vitales pour

²⁰ « Les anciennes formes de classification muséale renforcent des notions obsolètes de différence en refusant aux objets faits ou utilisés par les peuples Aborigènes un positionnement diachronique et historique. Les collectionneurs anthropologiques professionnels actifs durant la grande période de collection des musées à la fin du XIXe siècle rejetèrent délibérément les objets qui démontraient des processus de changement et d'adaptation – l'hybride, le transculturel et l'accommodé. Ils privilégièrent à la place des éléments de culture matérielle auxquels des significations essentialistes de différences culturelles peuvent être attachées et qui peuvent être regardé comme permanents et inchangés. Dans les expositions contemporaines les curateurs cherchent constamment à renégocier ces fausses distinctions, à restaurer la spécificité historique, à ré-établir le contexte et l'interconnexion. » PHILLIPS, Ruth B. *Museum Pieces; Towards the Indigenization of Canadian Museums*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2011. p. 99.

²¹ BHABHA, Homi, *Les lieux de culture : une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, 2007. p. 324.

²² Ibid. p. 326.

permettre l'appréhension de la culture canadienne actuelle. Pour ce faire, il existe de nombreuses institutions dédiées à l'étude et à la conservation des traditions et du patrimoine des Premières Nations qui, étant un peuple canadien aujourd'hui reconnu et rétabli dans sa légitimité, fait profondément partie de l'identité et de l'image actuelle du Canada.

Les artistes autochtones contemporains

« En puisant dans les racines profondes de la tradition, et en s'engageant dans une expérience moderne, les artistes se donnent pour mission de raviver la sagesse des anciens et de se relier à la cosmogonie autochtone. Leur pratique a pour but de réduire le clivage psychique entre nostalgie des origines et indianité contemporaine, et de redonner à l'altérité un pouvoir de transformation²³ »

Norval Morrisseau et Blake Debassige sont deux artistes contemporains d'origine autochtone. Morrisseau est né en 1932 dans la réserve de Sand Point et a été une figure fondatrice de l'art contemporain autochtone. Il est à l'origine de l'école des Woodlands, ou Peintures de Légendes, dont le style et le traitement des symboles et des mythes des premières nations inspireront le travail de Debassige. Il meurt en 2007. Blake Debassige quand à lui est né en 1956 et est toujours vivant aujourd'hui.

Comme l'établit Geneviève Chevallier :

« Conscients de l'universalité de la quête spirituelle, les artistes autochtones — plutôt que d'ériger des barrières entre leurs pratiques et celle des autres — ont le souci de chercher un espace de rencontre, un lieu de dialogue et de réconciliation. En laissant la liberté et la responsabilité à chacun d'y pénétrer ou non. C'est pourquoi on rencontre parfois dans l'art autochtone contemporain des thèmes empruntés à la religion catholique, non plus pour critiquer ou exorciser le passé mais comme prétexte à une collision et donc à une prise de conscience du relativisme culturel et religieux.²⁴ »

Cependant, lorsqu'il parle de l'assimilation de la religion chrétienne aux traditions indiennes, Achiel Peelman fait une distinction entre syncrétisme et dimorphisme : « Le syncrétisme diffère du dimorphisme en ce qu'il représente une fusion des deux systèmes de croyance pour former une troisième religion, nouvelle et différente. [...] Selon Cornélius Jaenen, il est probable que le dimorphisme décrit le mieux l'expérience réelle des convertis autochtones, tandis que le syncrétisme représente davantage une adaptation sociale qu'un changement individuel.²⁵ »

Dans le cas de Norval Morrisseau, il est plus approprié de parler de syncrétisme car il s'agit bien une fusion qu'il opère entre ses origines ojibwés auxquelles il attache une

²³ CHEVALLIER Geneviève In. Association française d'études canadiennes, *Etudes canadiennes – Canadian studies*, 27^e année, n°51 décembre 2001

²⁴ Ibid.

²⁵ PEELMAN Achiel, *Le Christ est amérindien*, Outremont : Novalis, 1992 p. 97.

grande importance et la religion catholique dans laquelle il a en partie été élevé. La fusion est prépondérante dans l'œuvre de Morrisseau ; fusion des créatures – animales, mystiques et humaines – ; fusion du chaman et de l'artiste ; et enfin fusion des deux religions dans lesquelles il ne voit qu'une seule foi. Il amalgame des éléments des deux croyances tout en y ajoutant une série de symboles qui lui sont propres. Tous les éléments de la peinture de Norval Morisseau sont sujets à interprétations : il crée des symboles, il associe les couleurs à certains concepts. Le bleu clair et le bleu moyen notamment sont les couleurs de la protection spirituelle, qu'il dit avoir reçues sous la forme de pièces de tissus lors d'une de ses visions. « On peut éprouver des difficultés à différencier les éléments de la mythologie Ojibway de ce qui est personnel à l'artiste, ou de séparer les versions indiennes de l'iconographie catholique et de l'imaginaire de Morrisseau.²⁶ »

En effet, comme il est aisément visible dans nombre de ses peintures, les symboles se ressemblent et se mélangent. Pour lui, les animaux totémiques des autochtones et les emblèmes des quatre évangiles ont la même signification. Christianisme et croyances amérindiennes ne sont pas antagonistes mais similaires et complémentaires dans sa vision des choses : « The Grand Shaman is like the Pope of Rome. The Pope is on one side of the coin, the Shaman on the other side of the coin.²⁷ »

Norval Morrisseau se définissait lui-même comme artiste-chaman, le chaman étant dans la tradition autochtone un homme de pouvoir capable de passer du monde physique au monde mystique et d'en ramener des visions. Un parallèle entre le chaman et la figure du prophète chrétien s'impose. En effet, Morrisseau dit recevoir des visions d'une entité créatrice ou toute-puissante, et il se peint lui-même sous les traits du Christ dans un autoportrait de 1966.

Comme cela a été précédemment vu, le Canada a conservé une tradition très religieuse et la conversion plus ou moins volontaires des autochtones était chose courante. Les peintures et les dessins de Norval Morrisseau sont remplis de références à la culture Ojibwa et à ses mythes, principalement à la multiplicité des niveaux de transformation de l'homme et de son enveloppe spirituelle. A cela il ajoute des références personnelles issues de ses visions et/ou de sa sensibilité, ainsi que des symboles empruntés au christianisme et

²⁶ SINCLAIR, Lister, POLLOCK Jack, *Norval Morrisseau*, Montréal : éditions France-Amérique, 1979. p.13.

²⁷ MORISSEAU, Norval In.Kinsman Robinson Galleries, *Norval Morrisseau – Travel to the House of Invention*, Toronto : Key Porter Books, 1997. p. 36.

aux croyances occidentales. Ainsi, dans la peinture *Artiste dévoré par des démons* de 1964 il se représente aux prises avec sept serpents représentant les sept péchés capitaux contre lesquels il se débat. De manière très significative, une œuvre ultérieure *L'artiste dévoré par ses propres passions*²⁸ de 1974 ce ne sont plus sept mais cinq serpents qui l'assiègent, cinq étant un chiffre magique important pour les Ojibwés, représentant les cinq sens primordiaux de l'homme. A dix années d'intervalle, Morrisseau représente le même thème mais en choisissant un chiffre symbolique différent.

Dans un thème plus directement chrétien, voire même très emblématique, il peint une représentation d'*Adam et Eve et le serpent*²⁹ cette même année 1974. Les figures d'Adam, d'Eve et du serpent se dégagent d'une composition à première vue abstraite. Ils sont contenus dans une bulle en suspension comme s'il s'agissait d'une forme embryonnaire.

Les œuvres d'artistes contemporains autochtones tels que Blake Debassige et Norval Morisseau font partie intégrante du patrimoine artistique actuel du Canada et sont de ce fait mises en valeur. Grâce notamment au Musée National du Canada, la ville d'Ottawa possède un grand nombre d'œuvres contemporaines de ce type, mais elle a également développé un art plus régional.

²⁸ Cf. : Cat. 5. *L'artiste dévoré par ses propres passions*

²⁹ Cf. : Cat. 6. *Adam et Eve et le serpent*

Chapitre 3 – Culture et patrimoine de la ville d’Ottawa

. La ville qui naît en 1828 des campements de travailleurs au bord du canal prend initialement le nom de Bytown avant d’être rebaptisée Ottawa en 1855. Le colonel By était un ingénieur militaire, concepteur entre autres du canal Rideau qui un élément fondateur et emblématique de la ville d’Ottawa. On peut voir dans le parc municipal Major’s Hill sa statue réalisée par l’artiste montréalais Emile Brunet³⁰ et dévoilée en 1971.

La ville d’Ottawa, naissance et évolution d’une capitale

La ville d’Ottawa est la capitale du Canada depuis le 31 décembre 1857 sur décision de la reine Victoria. Elle est située au Nord-est du pays, en Ontario. Elle est idéalement située sur la frontière entre les provinces francophones et anglophones du Canada, ce qui a influé sur la décision d’en faire la capitale. Elle est également située à courte distance de la frontière des Etats-Unis. En 2000, l’ancienne commune d’Ottawa a fusionné avec 10 municipalités avoisinantes, créant la ville actuelle. En 2002, la ville a adopté une politique de bilinguisme qui s’applique à tous les services publics, y compris le Programme d’Art Public. Ce bilinguisme ne s’étend pas à l’ensemble de la population, loin de là, et l’on considère actuellement qu’il se cantonne au niveau administratif de la ville.

Paradoxalement, la ville d’Ottawa est une des villes du Canada dont le budget alloué aux arts publics est le plus faible, et ce malgré sa position de capitale. En 2004, la municipalité connut une crise budgétaire qui eu pour effet de révéler le manque de support du public et du gouvernement envers le patrimoine et les arts. Le Programme d’Art Public eut alors la pénible révélation du manque de connaissance des citoyens et des autorités de son existence, de ses actions et de ses objectifs.

La communauté artistique regrette cet état de fait mais le blâme n’est pas rejeté sur le maire ni sur le Conseil de la ville. Dans un article rédigé pour le journal *The Ottawa Citizen* paru le 5 février 2007 et intitulé *Cash-starved arts community fault of taxpayers, artist says*³¹, Peter Simpson souligne l’usage inégal qui est fait des impôts. Pour Mme Dicksons, une artiste photographe membre de l’Ordre du Canada interviewée à l’occasion

³⁰ Emile Brunet (1893-1977) est un sculpteur de Montréal. Il a été en 1917 l’assistant de l’artiste anglais Bonnor, décorateur du nouveau Parlement d’Ottawa.

³¹ SIMPSON, Peters, *Cash-Starved arts community fault of taxpayers, artist says*. *The Ottawa Citizen*, 5 février 2007

de l'article, la faute en revient aux citoyens de la ville et à l'usage qu'ils souhaitent voir faire de leurs impôts. Elle déclare: « At the end, you get the culture you deserve »

Les musées et galeries d'art de la ville d'Ottawa

La ville d'Ottawa compte de nombreux musées et galeries d'art, privées et publiques. En tant que capitale, la ville comporte plusieurs institutions nationales d'une grande importance dans le patrimoine canadien pour sa conservation et sa représentation. Le musée principal de la ville est le Musée National du Canada. Il abrite la plus large collection d'art canadien du pays, sa collection complète comprenant près de 40 000 œuvres. S'il possède une part d'art international, le Musée des Beaux-arts du Canada tire sa fierté de la conservation et de la valorisation du patrimoine artistique canadien. Ce terme englobe aussi bien des photographies historiques que des œuvres de l'inévitable Groupe des Sept ainsi que de l'art et de l'artisanat des Premières Nations. Toute une aile du musée est dédiée à cette partie de la collection, qui ne se limite pas à la production de l'Ontario mais comprend des objets originaires du Canada entier. Une des particularités du Musée National du Canada est l'importance qu'il accorde à l'art contemporain, ce qui n'est pas commun aux musées des beaux-arts nationaux. Sa collection grandissante d'actuellement plus de 3 000 œuvres est considérée comme une de ses principales composantes et est constituée d'art canadien mais également étranger. La sculpture *Maman*³² de Louise Bourgeois, artiste d'origine française naturalisée américaine, a été acquise par le musée dans le cadre de sa campagne d'acquisition qui fait rentrer chaque année 300 œuvres en moyenne dans sa collection. Cette sculpture monumentale surplombe la place sur laquelle donne l'entrée principale du musée et est devenue un emblème de la ville d'Ottawa. Le Musée National du Canada a la vocation d'être le plus vivant et le plus en relation avec le public possible, via un site web dynamique³³, des programmes éducatifs et un système de bénévolat très actif dans la vie du musée. Le Musée a pour vocation de ne pas être figé dans le temps et d'être une représentation de l'histoire de l'art changeante et en évolution permanente, au Canada comme à l'international.

Outre le Musée National des Beaux-Arts du Canada, Ottawa abrite le Musée canadien des civilisations. Considéré comme la plus grande institution culturelle du pays, il est dirigé par une société d'Etat, la Société du Musée canadien des civilisations. Sa mission est de susciter une plus grande compréhension de l'identité, de l'histoire et de la culture canadiennes. Le Musée canadien des civilisations comprend le musée canadien de la poste

³² Cf. : Cat. 7. *Maman*

³³ www.beaux-arts.ca

et le Musée canadien des enfants. Il abrite également un cinéma permettant la diffusion de documents audiovisuels. Ses collections sont constituées de plus de 3,75 millions d'objets associés aux différents domaines de l'étude du patrimoine dont l'histoire, l'archéologie, les traditions culturelles et l'ethnologie. La Société du Musée canadien des civilisations gère en parallèle le Musée canadien de la guerre. A ses débuts en 1880, ce musée a été fondé à partir d'une collection de souvenirs rapportés des champs de bataille et est aujourd'hui devenu la référence muséale de l'histoire militaire du Canada. Il a rouvert en mai 2005 dans un nouvel édifice optimisé doté d'un mémorial, dite la salle du Souvenir, qui renferme la tombe du Soldat inconnu de la Première Guerre mondiale. L'édifice a été conçu de telle sorte que le Jour du Souvenir³⁴ à 11h les rayons du soleil tombent exactement sur la tombe³⁵.

La ville d'Ottawa comporte également le Musée canadien de la nature, un Musée de l'aviation et de l'espace, le Musée de la monnaie ou encore le Musée de l'Agriculture du Canada, véritable ferme fonctionnelle garante du label de capitale verte d'Ottawa. On peut également trouver un certain nombre d'autres institutions culturelles ou scientifiques de plus petite envergure.

Parallèlement à ses musées, la ville d'Ottawa comporte de nombreuses galeries. Outre les galeries professionnelles gérées par le Programme d'Art Public, les galeries Karsh-Masson et la galerie de l'Hôtel de Ville, les résidents et les visiteurs ont accès à des galeries communautaires qui présentent des œuvres d'art dans des lieux publics. Il s'agit de la Galerie de l'atrium, la Galerie du Théâtre Courtepointe et la Galerie d'art Trinity –salon A et salon B. Ces galeries sont détenues et exploitées par la ville d'Ottawa. Les artistes exposés sont des artistes régionaux et locaux et sont sélectionnés par un jury d'artistes appartenant eux-mêmes à la communauté artistique de la ville. C'est notamment dans ces galeries que sont exposées les œuvres sélectionnées lors du concours des Artistes en herbe.

³⁴ Le Jour du Souvenir est un jour férié célébré le 11 novembre dans tout le Canada à la mémoire des Canadiens morts à la guerre. La date commémore le traité signé le 11 novembre 1918 à 11h, mettant fin à la guerre. Un des symboles forts des cérémonies du souvenir, très suivies au Canada, est la fleur de coquelicot artificielle vendue par les anciens combattants et portée à cette occasion par des milliers de Canadiens.

³⁵ Cf. : Cat. 8. Tombe du soldat inconnu

La collection Firestone, noyau du patrimoine artistique de la ville

A la fin des années 1980, en parallèle avec la fondation du Programme d'Art Public, la Galerie d'Art d'Ottawa voit le jour. Elle naît du fort désir des artistes contemporains de la ville d'obtenir une galerie d'art municipale qui pourrait accueillir et promouvoir leur travail. C'est en 1988 que cette galerie est créée à la Cour des Arts, et en 1992 la ville d'Ottawa fait l'acquisition de la collection Firestone qui constitue un socle important pour cette galerie. Cette collection, née de la passion de la famille Firestone pour l'art canadien, était précédemment la propriété de la Fondation du Patrimoine de l'Ontario, fondée en 1967. Dans la préface du livre *Firestone Art Collection*, Lawrence Chairman expose les motivations d'une telle fondation et les objectifs qu'elle s'était fixés.

« When the legislature of Ontario created the Ontario Heritage Foundation in 1967, it accomplished two essential purposes. It recognized the acceleration and depth of the public's concern for conservation of our cultural heritage, and it established an institution, typically Canadian, through which the input of private citizens and corporations could work in partnership with government itself. The result has been a continuous flow of gifts to the Foundation from the private sector – land, buildings, paintings, sculpture and a vast variety of other cultural and heritage properties. These gifts, including some cash donations, are of immeasurable value to the people of Ontario; their tangible value amounted to many millions of dollars. In turn, the government, the public sector, has provided the Foundation with millions of dollars in financial and staff support.

The Firestone Art Collection and the fine property in which it is housed are an excellent example of the private-public partnership which the Foundation was created to provide. It is also unique, as it is the only collection of art which the Foundation not only owns but which it maintains in its direct custody and management. All other works of art which have been given to the foundation have been placed in the custody of appropriate galleries and museums throughout Ontario. The Firestone Art Collection is a gallery of art but not an art gallery.³⁶ »

³⁶ «Quand la législature de l'Ontario créa la Fondation du Patrimoine de l'Ontario en 1967, elle accomplit deux buts essentiels. Elle reconnut l'accélération et la profondeur de l'intérêt du public pour la conservation de notre patrimoine culturel, et elle établit une institution, typiquement canadienne, à travers laquelle l'apport des particuliers et des entreprises pouvaient travailler en partenariat avec le gouvernement même. Le résultat en a été un flot continu de dons du secteur privé à la Fondation – terrains, bâtiments, peintures, sculptures et une grande variété d'autres propriétés culturelles et patrimoniales. Ces dons, y compris en nature, sont d'une valeur inestimable pour le peuple d'Ontario ; leur valeur tangible atteint plusieurs millions de dollars. Successivement, le gouvernement, le secteur public, ont fourni la Fondation avec des millions de dollars en aide financière et humaine.

La Collection d'Art Firestone et la belle propriété qui l'abrite sont un excellent exemple du partenariat privé-public pour lequel la Fondation a été créée. Elle est également unique, car il s'agit de la seule collection d'art que la Fondation non seulement possède mais qu'elle maintient dans sa garde et sa gestion directes. Toutes les autres œuvres d'art qui ont été données à la fondation ont été placées sous la garde de galeries et de musées adéquats à travers l'Ontario. La Collection d'Art Firestone est une galerie d'art mais pas au sens commun du terme. » CHAIRMAN, Lawrence In. JOHNS, Evan Johns, *Firestone Art Collection* Toronto : McGraw-Hill Ryerson, 1978. Préface.

La collection Firestone est l'accomplissement d'Otto et Isobel Firestone, un couple de fervents admirateurs de l'art canadien. Dans son essai rédigé à l'occasion des trente-cinq ans de la Galerie d'Art d'Ottawa, *Trente-cinq ans plus tard. La Collection Firestone d'art canadien*³⁷, Mela Constantinidi alors directrice de la Galerie résume la vie de ces deux passionnés et la constitution de leur collection. Elle y relate également la donation de la collection et de la maison qui l'abrite par la famille Firestone à la Fondation du Patrimoine Ontarien dont parle Lawrence Chairman. Otto Firestone continue de faire des acquisitions pour la collection jusqu'en 1990, et il en reste tout au long de sa vie l'administrateur et le protecteur. La collection Firestone est majoritairement composée d'œuvres du Groupe des Sept. Otto et Isobel Firestone commence par acquérir des œuvres de ces artistes, et continueront tout au long de la constitution de la collection. 644 œuvres de la collection sont du groupe des Sept, et parmi celles-ci 253 sont de A. Y Jackson. Cela s'explique en grande partie par la proximité de l'artiste avec Otto et Isobel Firestone. En effet, A. Y Jackson deviendra un ami personnel de la famille, et facilitera la prise de contact directe avec les autres artistes qui restera l'approche d'achat favorite des Firestone.

En 1988, la collection Firestone devient donc le noyau de la collection de la Galerie d'Art d'Ottawa, noyau qui s'est vu depuis complété par des achats réguliers d'œuvres contemporaines des artistes de la région. A l'exposition de la collection permanente de la Galerie s'ajoutent des expositions temporaires, parfois également présentées dans la galerie de l'Hotel de Ville. La Galerie d'Art d'Ottawa, qui voit le jour à la même période que le Programme d'Art Public de la ville, est issue du même désir de mise en valeur et de promulgation de l'art contemporain de la région. Là où le Programme d'Art Public est une initiative de la ville et de son Conseil, la Galerie quand à elle provient de la motivation et du rassemblement des artistes locaux eux-mêmes.

³⁷ Essai disponible en ligne sur <http://www.ottawaartgallery.ca>

Partie 2

-

Mission et fonctionnement du Programme d'Art Public d'Ottawa

Chapitre 4 – Création du Programme d’Art Public, mandat et politique culturelle

En tant que capitale de la nation canadienne et une des villes les plus importantes économiquement et politiquement, Ottawa se devait de mettre en place un Programme d’Art Public dédié à établir une histoire culturelle accréditée reconnue nationalement et internationalement. Sur sa brochure promotionnelle, largement diffusée dans les espaces culturels, les bâtiments municipaux de la ville et sur le site internet d’Ottawa, voici comment le Programme d’Art Public est présenté en quelques mots : « Le programme d’art public de la Ville d’Ottawa a été fondé en 1985 en vue de réunir, d’exposer et de gérer une collection d’œuvres, principalement d’artistes locaux. Un certain nombre de programmes ont été conçus en vue de favoriser la sensibilisation aux arts visuels et d’accroître leur appréciation à Ottawa. »

Les locaux du Programme d’Art Public se situent au second étage du centre communautaire Routhier, au 172 Guigues Avenue à Ottawa. Le bâtiment se trouve dans le marché By, un quartier très vivant de la ville, et à une rue à peine du Musée National du Canada et de la galerie publique Karsh-Masson. Le marché By tient son nom du colonel By qui le fonde en 1826. Au centre Routhier se trouvent les bureaux des employés du Programme d’Art Public, mais également la réserve où est entreposée la partie de la collection qui n’est pas actuellement exposée.

La création du Programme d’Art Public d’Ottawa

Le Programme d’Art Public d’Ottawa a donc été fondé en 1985 et compte parmi les premiers du Canada. Des programmes d’art publics se sont ensuite développés à travers le Canada et les Etats Unis, et plus de trois cent villes s’en sont dotées afin d’améliorer le fonctionnement de leurs communautés. Celui de la ville d’Ottawa est né à la fois du besoin exprimé par la communauté artistique d’obtenir des outils et des aides pour l’exposition et la mise en valeur de leurs activités, et de la volonté du Conseil de la ville de mettre en valeur la dimension artistique et culturelle de la ville. Lorsque le Comité Consultatif du maire recommande au Conseil de la Ville la création d’un Programme d’Art Public, celui-ci doit inclure le Programme de Pourcentage pour les Arts, la location des œuvres dans les bâtiments municipaux, des espaces d’exposition professionnels, un registre des artistes et

une équipe d'employés à la formation adéquate. Le programme d'art public d'Ottawa est en fait le premier à être aussi complet dès sa mise en place.

En 1988, la ville commande une étude de la situation des arts et de la culture à Ottawa-Carleton. Le rapport est présenté le 31 Août 1988 et s'intitule *Toward A More Complete Culture ; The Arts & Culture Study of Ottawa-Carleton, final report*. Cette étude, menée par Ekos Research Associates Inc. sous la direction de Frank Graves, souligne l'importance des arts et de la culture dans le bon déroulement et l'amélioration de la vie urbaine. Dans l'introduction, on peut trouver une liste des fonctions communautaires servies par les arts qui justifient le soutien de la ville à son Programme d'Art Public ;

« Arts and culture form a vital component of the urban mosaic. The arts serve a range of profoundly important community functions. A partial list might include:

- enabling a reciprocal dialogue between citizens and their community which shapes both individual and community identities;
- providing aesthetic relief from the rigours of the modern urban environment;
- serving a range of economic functions such as : providing jobs and ancillary economic benefits; attracting and retaining highly skilled labour forces and affecting industry relocation decisions; stimulating the impact of new dollars through increasing the tourist attractions of the area; and
- providing individuals with educational and self-actualisation opportunities through their participation in the cultural system.³⁸ »

Ce qui fait déjà en 1985 l'ossature du Programme d'Art Public de la ville d'Ottawa est clairement établi dans ce rapport de 1988 et c'est ce qui continuera de motiver ses actions jusqu'à nos jours. Si la partie économique concerne d'avantage les motivations du Conseil de la ville qui ne compte pourtant pas sur la culture pour entretenir le dynamisme financier d'Ottawa, ville gouvernementale par excellence, le dialogue entre l'art et la communauté est au centre des préoccupations du Programme d'Art Public et ce dès sa création. Dans ce même rapport, une définition de la culture centrée sur le patrimoine est proposée :

³⁸ « Les arts et la culture forment un composant vital de la mosaïque urbaine. Les arts servent une série de fonctions communautaires profondément importantes. Une liste partielle inclurait : Permettre un dialogue réciproque entre les citoyens et leur communauté qui façonne l'identité individuelle et communautaire ; Pourvoir une diversion esthétique des rigueurs de l'environnement urbain moderne ; Servir une série de fonctions économiques telles que : produire des emplois et des bénéfices économiques ancillaires ; attirer et retenir des forces laborieuses hautement qualifiées et affecter les décisions de relocalisations de l'industrie ; stimuler l'impact des nouveaux dollars par l'augmentation des attractions touristiques de la zone ; et Fournir aux individus des opportunités éducationnelles et de développement personnel à travers leur participation au système culturel.» GRAVES, Frank (dir.), *Toward A More Complete Culture ; The Arts & Culture Study of Ottawa-Carleton, final report*. Ekos Research Associates Inc, Ottawa, 1988. p. 1.

« Culture has been defined in many ways by many people. In its broadest, anthropological sense, culture is defined as the collection of material and symbolic products of a society which characterise its way of life. A century ago, Edward Tyler defined culture as “that complex whole which includes knowledge, belief, arts, morals, law, custom and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.”³⁹ »

On peut voir à travers ce rapport et à travers les publications ultérieures du Programme d'Art Public une de ses deux préoccupations principales : la cohésion de la communauté de la ville d'Ottawa passant par sa culture et son art. La seconde, plus visible sur le terrain, est le soutien très fort apporté aux artistes locaux afin de les retenir dans la région mais surtout de leur permettre d'enrichir leur pratique et leur renommée. Un pivot central du Programme d'Art Public est donc de rattacher la culture et les arts de la ville à sa communauté. Un autre de ses objectifs principaux est de favoriser le développement de la scène artistique en favorisant pour les artistes l'accès à de nombreuses ressources, et en les gardant par ce biais à Ottawa. L'un des buts principaux du gouvernement lors de la création du Programme était en effet d'enrayer le départ des artistes originaires de la ville vers d'autres cités plus impliquées dans la culture et les arts, telles que Montréal et Toronto. Ces deux villes d'avantage impliquées et reconnues dans le cadre culturel et artistique bénéficient actuellement d'une renommée nationale et internationale bien supérieure à celle Ottawa dans ce domaine. Il faut cependant souligner qu'en 1985, le Programme d'Art Public d'Ottawa était le premier à être aussi complet et à disposer d'autant d'outils. Il a par la suite continué de s'étendre et de se développer, créant des prix d'excellence en photographie et littérature, des fonds budgétaires pour des festivals, la création et la direction de galeries communautaires et des programmes éducatifs et formateurs. De sa création à aujourd'hui, le Programme d'Art Public a été et est toujours l'application matérielle de la volonté de la ville d'Ottawa de conserver et de développer ses ressources artistiques. Il a pour charge de favoriser le travail et la visibilité des artistes locaux ainsi que la mise en relation de leurs œuvres avec la communauté. Pour ce faire, il s'appuie sur une politique simple et précise qui connaît actuellement des révisions dans le but d'être réécrite et améliorée d'ici 2020. Le Programme d'Art Public s'appuie également

³⁹ « La culture a été définie de nombreuses manières par de nombreuses personnes. Dans son sens le plus large et anthropologique, la culture est définie comme l'ensemble de matériel et de produits symboliques caractérisant son mode de vie. Il y a un siècle, Edward Tyler a défini la culture comme « ce tout complexe qui inclut connaissance, croyance, arts, mœurs, loi, tradition et toutes autres capacités et habitudes acquises par un homme comme membre de la société. » » Ibid. p. 2.

sur une large collection d'œuvres de haut niveau, raisonnée et perpétuellement en contact avec les habitants.

La politique du Programme d'Art Public

Si toutes les institutions artistiques possèdent une forme de structure politique, celle de la collection d'une ville est plus évidente. S'ils ont la direction suprême et le pouvoir décisionnel, le maire, les membres du Conseil et les employés municipaux n'ont pas de formation en l'histoire de l'art et sur la manière de diriger une collection. Les seuls à pouvoir prétendre à une telle qualification sont les quelques employés travaillant au sein même du programme d'Art Public.

Par conséquent, ce sont au final le public et les artistes qui sont les parties prenantes de la collection. La politique d'acquisition et de donation du Programme d'Art Public suit celle du Art in Public Spaces Program qui l'a précédée et qui faisait partie de la division de la culture de la ville. Fondé en 1985 et étant un des premiers au Canada, le Programme d'Art Public d'Ottawa s'est donné pour objectif la reconnaissance et l'évolution des arts visuels d'Ottawa. C'est le 6 février que le Conseil de la Ville approuve un rapport du Visual Arts Advisory Committee sur la politique à donner au Programme d'Art Public. Il œuvre dans ce but avec l'appui du Comité Consultatif des Arts Visuels d'Ottawa à travers ses trois composants principaux, la collection d'arts visuels, le programme d'expositions et le pourcentage pour les arts. Voici ce qu'énonce le mandat du Programme d'Art Public tel qu'il a été établi en 1985:

« To develop, exhibit and manage a collection with focus on local artists acquired by purchase or commission which is to be made of permanently fixed or movable works of art which would be displayed throughout the community.
To affirm and strengthen a positive attitude toward the visual arts
Design and implement a cohesive visual arts function which will have broad appeal and encourage public participation.
Promote accessibility and appreciation of the visual arts by the placement of works in public places.
Adopt equitable procedures and appropriate criteria in the selection of all artwork.
Acquire works of art with a view to their specific location. With moveable works, preference should be given to pieces which are adaptable and relevant to a variety of sites.
Consider City-owned artwork to be a coherent collection of art. »⁴⁰

⁴⁰ « Développer, exposer et gérer une collection focalisée sur les artistes locaux acquis par achat ou commission qui devra être faite d'œuvres fixées de manière permanente ou déplaçables et qui seront présentées à travers la communauté. Affirmer et renforcer une attitude positive envers les arts visuels. Créer et implanter une institution d'arts visuels qui aura une large influence et encouragera la participation du public. Favoriser l'accessibilité et l'appréciation des arts visuels par le placement des œuvres dans les lieux publics. Adopter des procédures équitables et des critères appropriés pour la sélection de toutes les œuvres d'art. Acquérir des œuvres d'art en vue de leur emplacement spécifique. Avec des œuvres mobiles, la

Une des fonctions principales du Programme d'Art Public depuis sa fondation est de constituer et d'enrichir la collection d'arts visuels de la ville en suivant une politique de valorisation de l'art local. La priorité est donnée aux artistes originaires ou résidents d'Ottawa, ou bien sur les œuvres ayant un rapport direct avec la ville tel qu'un paysage représentant un quartier particulier. Le mandat des acquisitions stipule:

« The works of art will foster civic identity, distinguished from and complimentary to the national orientation of the work made available in the City by the federal and provincial governments. The collection should be comprised of artworks in all media that are of interest, importance, and challenging to the community: works of art which allow for an appreciation, understanding and a future interpretation of the City's visual arts history. »⁴¹

De cette manière, la collection d'art de la ville veut renforcer l'identité civique et se distinguer tout en restant complémentaire des collections offertes au public par les gouvernements fédéraux et provinciaux. Ainsi, le Musée National du Canada à Ottawa offre une vision bien plus globale de l'art canadien, des Premières Nations à la colonisation, tandis que la collection d'art public de la ville d'Ottawa est focalisée sur les ressources artistiques actuelles de sa région seule. Lors de la fusion en 2001 d'Ottawa avec onze autres municipalités s'est également opérée une harmonisation des collections et des financements. Un des bienfaits de cette union est la création de davantage d'opportunités et de coopérations, contre l'uniformisation du modèle qui limiterai les possibilités des artistes à une seule et unique candidature. Cette même année 2001, la ville d'Ottawa a conduit une importante consultation du public et des personnalités impliquées dans la scène artistique de la ville afin de rédiger une nouvelle politique pour le Programme d'Art Public qui devrait être achevée en 2020. Les lignes principales en sont :

- Elargir l'accès du public à l'excellence et à la diversité du secteur artistique local d'Ottawa.
- Conserver les artistes d'Ottawa et en attirer de nouveaux.

préférence devra être donnée aux pièces adaptables et pertinentes pour une variété de sites. Considérer les œuvres appartenant à la ville comme un ensemble cohérent. » Public Art Program Policy

⁴¹ « L'œuvre d'art renforcera l'identité civique, distinguée et complémentaire de l'orientation nationale des œuvres rendues disponibles dans la ville par les gouvernements fédéraux et provinciaux. La collection devra être composée d'œuvres de tous supports étant d'intérêt, d'importance et stimulant pour la communauté : des œuvres d'art permettant une appréciation, une compréhension et une future interprétation de l'histoire de l'art visuel de la ville. » Public Art Program Policy

- Construire un patrimoine de créativité et contribuer à la bonne santé et au bien-être des communautés d'Ottawa, des secteurs publics et privés, des voisinages, des enfants et des jeunes.
- Utiliser les arts pour aider au développement des espaces publics d'Ottawa ainsi que des espaces ruraux et naturels, les quartiers résidentiels, artères principales et centre-ville en espaces conviviaux et attractifs.
- Faciliter l'essor économique du secteur culturel local.

Après 18 mois d'étude, le Conseil de la Ville vient d'approuver la prochaine étape consistant en un investissement de cinq millions de dollars CAD sur six ans. L'établissement de cette nouvelle politique et l'investissement progressivement croissant du gouvernement dans les arts et la culture donnent bon espoir aux employés du Programme d'Art Public de voir leurs moyens et par conséquent l'impact de leurs actions sur la préservation et la promulgation de l'art local s'élargir considérablement.

La collection d'art publique, une collection raisonnée centrée sur l'art local

Actuellement, la collection d'art public de la ville d'Ottawa comprend environ 1800 œuvres produites par des artistes confirmés comme par des artistes émergents. Cette collection n'a pas de musée dédié afin d'être exposée de manière permanente. Cependant, les œuvres la constituant circulent dans tous les bâtiments publics de la ville ainsi que dans les deux galeries publiques gérées par le Programme.

Les œuvres qui viennent enrichir la collection de la ville ne sont pas choisies au hasard. En effet, les critères d'acquisition sont définis en ces termes: « The collection should be comprised of contemporary works in all media that are of interest, importance, and challenging to the community : works of art which allow for an appreciation, understanding and a future interpretation of the City's visual arts history. »⁴² La collection se doit ainsi de rester cohérente tout en offrant un panel aussi varié que possible. Il est possible de trouver des peintures, des sculptures, des photographies et des dessins mais également des céramiques et des œuvres utilisant des matériaux moins usuels, telles que des tapisseries sur toile réalisées par l'artiste d'origine Inuit Keith Brown⁴³. Les maquettes réalisées par les artistes dont les projets ont été retenus pour les commandes d'art public sont également la propriété de la ville et entrent dans la collection sous le même numéro de référence que l'œuvre elle-même. Elles sont également exposées dans les espaces publics, c'est notamment le cas des maquettes des œuvres réalisées pour l'Hôtel de Ville d'Ottawa qui sont présentes dans ce même bâtiment, dans une salle d'attente à l'étage.

La gestion de la collection se base sur l'application des standards actuels de conservation, de transport, de prêts et d'installation. Il s'agit également d'effectuer un travail permanent de suivi de la collection au moyen de la mise à jour continue de la base de données, de la rédaction de rapports de conditions et de la documentation des œuvres au moyen de prises photographiques. Chaque œuvre dispose d'un dossier de documents qui comprend le contrat d'achat ou de donation ainsi que toutes les informations disponibles relatives à sa réalisation, à son histoire et à sa signification. Le même travail est réalisé

⁴² « La collection doit être composée d'œuvres contemporaines de tous medias qui soient d'intérêt, d'importance et stimulantes pour la communauté : des œuvres d'art qui permettent l'appréciation, la compréhension et l'interprétation future de l'histoire des arts visuels de la ville. »

⁴³ Cf. : Cat. 8. *Chemin des cavernes*

pour les artistes. Les œuvres entrent dans la collection via le Programme d'Achats Directs ou via des donations. Les donations ne sont pas systématiquement acceptées et sont soumises au même examen d'éligibilité que les œuvres achetées aux artistes. Les dons d'œuvres sont un composant intégral du fonctionnement des musées, et il en va de même pour la collection d'art public d'Ottawa. Au fur et à mesure qu'elle grandit et prend de l'importance, elle suscite un nombre exponentiel de propositions de dons.

Dans le cas de la donation Karsh de photographies prises par Yousuf Karsh, dont le fameux portrait de Winston Churchill, il s'agissait d'une donation prestigieuse et de grande valeur. Par conséquent, une fois les œuvres entrées dans la collection une exposition a été montée, accompagnée d'une brochure et d'un vernissage distingué avec invitations imprimées et envoyées par courrier. Ce genre de manifestation a un coût pour le Programme d'Art Public, tout comme chaque œuvre intégrée à la collection représente des frais de conservation, qu'elle soit payée ou donnée.

La grande particularité de la collection est qu'il y a en permanence 75% des œuvres exposées au public à travers la ville, alors que la plupart des musées n'exposent qu'une infime partie de leur collection en même temps. Outre le fait de démultiplier la surveillance et la conservation préventive, cet état de fait démontre la grande visibilité de la collection. Les collections d'art public sont un concept relativement nouveau dans le paysage culturel et curatorial. La collection est indissociable de sa base de données qui permet de gérer et de suivre des œuvres perpétuellement extra muros. Le registre des artistes est également mis à la disposition du public pour libre consultation. Il n'inclut pas seulement les artistes présents dans la collection mais tout les artistes de la ville même si aucune de leurs œuvres ne figure à ce jour dans la collection publique. Cette liste représente donc l'ensemble de la communauté artistique locale. Il y a actuellement plus de 1000 artistes dans ce registre, et il est en perpétuelle croissance.

Chapitre 5 – Les outils du Programme d’Art Public

Le Programme d’Art Public fonctionne à travers trois composantes principales. Il s’agit du programme d’achats directs, des expositions dans les deux galeries publiques Karsh-Masson et City Hall, et des commandes d’art public financées par le programme de Pourcentage Pour les Arts. Ces trois composantes ont un fonctionnement fluide dont les procédures sont appliquées chaque année selon le même mode opératoire. Elles répondent aux objectifs de la politique du Programme d’Art Public et fonctionnent en relation directe avec non seulement la communauté artistique locale mais aussi avec la communauté des habitants d’Ottawa.

Le programme d’achats directs

Tous les ans, un appel est fait aux artistes afin qu’ils proposent leurs œuvres au programme d’achat direct. Cet appel est relayé le plus largement possible, afin d’occasionner un renouvellement des artistes représentés dans la collection et d’offrir aux artistes récemment implantés à Ottawa ou démarrant leurs carrières de voir leurs œuvres achetées par la ville. Les œuvres ainsi proposées subissent une présélection par le jury, puis une sélection définitive avant d’être retenue. Un artiste est considéré éligible s’il réside dans un rayon de 150 kilomètres autour de l’Hôtel de Ville d’Ottawa. Parallèlement, le directeur de la collection soumet également s’il le souhaite un certain nombre d’œuvres de son choix qu’il a repérées dans une galerie, lors d’une exposition ou à une quelconque occasion au jury qui prend la décision finale. Il ne participe pas au vote mais participe aux réunions du jury. Par ailleurs, il est demandé au juré de s’exempter dans le cas où l’achat ou le refus d’une œuvre lui occasionnerait un gain financier direct ou supposé, dans le cas d’un lien familial ou de toute autre raison pouvant affecter son objectivité. Un juré ne peut siéger deux fois consécutives, et trois jurés sont estimés suffisant pour constituer un jury.

La collection de la ville est également constituée via des donations. Chaque proposition de donation faite au Programme d’Art Public est soumise au jury, et les directives suivantes établies par le rapport de 1985 s’appliquent. Toutes les donations qui ne sont pas des cadeaux officiels de la part de gouvernements, de dignitaires ou de particuliers sont soumises au jury afin d’être approuvées, selon les mêmes critères que pour les œuvres passant par le Programme d’Achat Direct. Les cadeaux officiels sont acceptés automatiquement et placés dans un espace de présentation suffisamment prestigieux, tel

que l'Hôtel de Ville. Après une évaluation par un commissaire priseur et une estimation des éventuels frais de conservation, les donations acceptées par le jury deviennent propriété de la ville d'Ottawa et entrent dans la collection ou elles sont conservées ou exposées au même titre que les acquisitions annuelles. Dans le cas d'objet relevant du patrimoine historique ou ethnique de la communauté, des politiques de conservation et d'exposition différentes et ne relevant pas du Programme d'Art Public s'appliquent.

Les œuvres proposées ne sont pas systématiquement acceptées. Au contraire, une vérification minutieuse des informations fournies par le donneur est faite par les employés du Programme d'Art Public avant de soumettre la proposition au jury. Si une œuvre ne correspond pas au mandat de la collection, le plus souvent en raison de son absence de lien particulier avec la ville d'Ottawa, son intégration est refusée.

Les œuvres intégrées à la collection, par achat direct ou par donation, confèrent à leurs auteurs crédibilité et visibilité. En effet, les achats de chaque année faisant l'objet d'une exposition dédiée présentée au public, les artistes peuvent en tirer profit pour accroître leurs renommées et obtenir de nouvelles opportunités d'exposer et de vendre leurs travaux. Ces opportunités servent également la richesse de la communauté artistique dans son ensemble, car un artiste qui trouve de la reconnaissance et du travail où il se trouve est susceptible d'y rester. Ces artistes émergents vont par la suite atteindre une maturité artistique, atteindre un public plus large et devenir des représentants de leur communauté. Le bénéfice en rejaillit ainsi sur le prestige de la ville et sur le maintien d'une scène artistique locale dynamique.

Les galeries publiques Karsh-Masson et de l'Hôtel de Ville

La galerie Karsh-Masson fut nommée ainsi le 11 Avril 1992 par le Conseil de la Ville en hommage à deux artistes emblématiques d'Ottawa. Dans un extrait de procès-verbal du Conseil de la Ville d'Ottawa du 11 avril 1992, une courte biographie de ces deux artistes suit la notification de cette décision. Yousuf Karsh était un photographe portraitiste, né en Roumanie en 1908. Il rejoint le Canada en 1924 et établit un atelier à Ottawa en 1931. Il obtient une réputation internationale grâce à ses portraits de figures célèbres, entre autres celui de Sir Winston Churchill prit en 1941. La collection de la ville d'Ottawa comprend douze portraits de la famille royale de Hollande pris lors de son exil à Ottawa durant la Seconde Guerre Mondiale⁴⁴. Yousuf Karsh ferme son studio en 1992 et se retire à Boston en 1997 ou il meurt le 13 juillet 2002. Il donna sans difficulté l'autorisation d'utiliser son nom pour la nouvelle galerie d'art de la ville.

Henri Masson est lui né en Belgique en 1907. Il émigre à Ottawa en 1921 et y apprend la gravure et la peinture à l'Ottawa Art Association. Maître graveur, la découverte du Groupe des Sept le tourne vers la peinture et il se spécialise dans les paysages canadiens. Très impliqué dans la scène artistique de la ville d'Ottawa, il participe à de nombreux groupes d'artistes et reçoit plusieurs distinctions. Il est notamment fait officier de l'ordre du Canada en 1994. Il décède à Ottawa le 9 février 1996.

La décision prise par le Conseil de donner le nom de ces deux artistes à la nouvelle galerie d'expositions correspond à la volonté de la ville de mettre en avant sa richesse artistique locale. Yousuf Karsh et Henri Masson sont tous les deux venus à Ottawa et y ont trouvé le succès et l'accomplissement dans leurs vies professionnelles dans le domaine de l'art. Il est donc naturel que la galerie Karsh-Masson soit dédiée à l'exposition des travaux d'artistes locaux contemporains en quête de reconnaissance.

⁴⁴ La princesse héritière de Hollande Juliana et ses deux enfants se réfugièrent à Ottawa en juin 1940. Le 19 janvier 1943 la princesse donne naissance à son troisième enfant, la princesse Margriet, dans une chambre de l'hôpital civique d'Ottawa déclaré pour l'occasion territoire hollandais afin de conférer à l'enfant la nationalité hollandaise. En 1953, sous l'inspiration de Malak Karsh (1915-2001), frère de Yousuf Karsh et également photographe de renom, la chambre de commerce lance le Festival des Tulipes. Cet événement annuel qui prend lieu en mai commémore l'aide apportée par le Canada aux Pays-Bas, les tulipes symbolisant un don perpétuel de remerciement. Le festival qui a eu lieu en 2012 pour la 60^e fois s'est donné comme mandat de préserver cet héritage et de reconnaître la tulipe comme un symbole d'amitié internationale.

Les galeries Karsh-Masson et City Hall ont pour but d'exposer et de promouvoir l'art local. Selon la politique artistique qui a été renouvelée en 1993 pour les deux galeries, les œuvres éligibles à l'exposition couvrent les œuvres d'artistes professionnels de la région, du pays et de l'étranger qui travaillent dans les secteurs des beaux-arts, de l'artisanat, de la conception et autres nouveaux modes de création artistique ; les œuvres provenant des universités locales et du monde diplomatique ; les œuvres de la collection d'œuvres d'art des collections des archives et du patrimoine de la Ville. Il peut également s'agir d'expositions itinérantes d'autres institutions.

De par sa situation au sein de l'Hôtel de ville, la galerie de l'Hôtel de Ville accueille des expositions plus prestigieuses et médiatisées mais également plus populaires. Elle a l'avantage, ou le désavantage, d'être située dans un bâtiment officiel et de prestige de la ville et non dans un espace strictement dédié à l'art. Si cela demande en effet plus de réflexion dans le choix des expositions qui y sont présentées, le passage continu des employés municipaux et des habitants favorise la visibilité des œuvres exposées. Un public peu habitué des galeries va pouvoir passer devant les parois de verre qui sépare l'espace de la galerie du hall, et tomber sur des œuvres vers lesquelles il ne serait peut-être pas allé naturellement. Cela suppose également qu'ils passent à cet endroit pour effectuer une tâche administrative ou une visite officielle. La rencontre avec les œuvres se mêle ainsi aux activités quotidiennes du citoyen.

Le jury en charge du choix des expositions est renouvelé chaque année et se compose d'artistes professionnels et de spécialistes reconnus de la communauté artistiques. Ils ont pour tâche d'examiner toutes les candidatures des artistes ayant répondu à l'appel annuel du Programme d'Art Public en tenant compte du cahier des charges du mandat pour les expositions de la ville. Ce mandat stipule que ce mode de fonctionnement a été adopté en vue d'assurer la participation publique au programme d'expositions mais aussi des critères élevés ainsi que son équilibre et son égalité.

Le mandat des expositions à l'Hôtel de Ville est le suivant :

- « To promote and increase awareness of the visual arts and heritage of the City of Ottawa at the Gallery at City Hall by presenting exhibitions:
1. Representing the Corporate Fine Art, Heritage and Archival collections.

2. In areas such as architecture, design, as well as, fine arts and crafts originating locally, regionally, nationally or even internationally.”⁴⁵

Pour remplir ce mandat, la galerie mais aussi le vestibule de l’Hôtel de Ville lui-même sont susceptibles de présenter des expositions concernant cinq catégories : la Collection d’Art de la ville ; architecture et design ; patrimoine ; la communauté ; expositions itinérantes. Pour la galerie proprement dite et entre quatre murs, l’accent est mis sur les expositions en rapport avec la Collection d’Art de la ville tandis que les expositions prenant place dans le vestibule seront d’avantage axées sur la communauté. Si la priorité est très grandement donnée à l’art local, les deux galeries accueillent régulièrement des expositions internationales.

⁴⁵ « Promouvoir et agrandir la conscience des arts visuels et de l’héritage de la ville d’Ottawa à la Galerie de l’Hotel de Ville en présentant des expositions :

1. Représentant la Collection d’Art, le Patrimoine et les collections d’Archives.
2. Dans des catégories telles que l’architecture, le design, ainsi que les beaux-arts et l’artisanat de provenance locale, régionale, nationale ou même internationale. »

Le pourcentage pour les arts et les commandes d'art public

Tout comme les achats directs, le programme du Pourcentage pour les arts d'Ottawa est administré par le Programme d'Art Public de la ville. 1% du budget des projets immobiliers publics atteignant ou dépassant deux milliards de dollars CAD sont retenus et dédiés aux commandes d'art public. Dans la plupart des villes canadiennes, ce pourcentage s'élève à 1.25% minimum, ce qui démontre un décalage entre le budget alloué par les dirigeants d'Ottawa aux arts dans l'espace public et celui des autres villes principales du Canada. Une fois encore, Ottawa est face à sa contradiction entre, sa volonté d'être reconnue sur le plan artistique et les restrictions monétaires et les difficultés éprouvés par le Programme d'Art Public pour être financé à hauteur de ses ambitions. En effet, du fait de son statut de capitale, le budget dédié à la culture n'apparaît pas dans les priorités politiques.

Même s'il ne s'agit que de 1% des grandes dépenses publiques, le pourcentage pour les arts entraîne donc des commandes d'art public. Celles-ci se déroulent de la façon suivante : Lorsqu'un nouveau bâtiment municipal voit le jour ou lorsqu'un projet d'art public est arrêté, un appel est fait aux artistes de la région afin de les inviter à soumettre leurs propositions. Une certaine expérience est requise afin d'être retenu pour la réalisation de son projet. Il devient donc souvent difficile pour des artistes autodidactes ou amateurs d'obtenir l'aval du jury si ils ne possèdent pas dans leurs curriculums des travaux d'une certaine envergure pouvant leur conférer crédibilité et assurance. Le comité de sélection des projets est composé d'artistes bénéficiant d'une solide expérience dans l'art public, d'un représentant de la communauté, de l'architecte et le cas échéant du coordinateur du projet. Ce comité examine la proposition de chacun des artistes candidats, leurs qualifications, la valeur artistique de leurs concepts et la concordance avec le cahier des charges du projet. Les artistes retenus se voient ensuite donner une visite du site afin de prendre la mesure tangible des contraintes et possibilités, et un dialogue s'engage avec l'architecte afin de discuter des détails. Les artistes produisent par la suite une maquette de leur projet, incluant les matériaux, les soins nécessaires à la conservation, une explication détaillée du concept et une liste de partenaires techniques ainsi qu'un budget et un calendrier prévisionnels. Le projet artistique ne doit pas être noyé dans le bâtiment, l'artère ou l'espace public qui doit l'accueillir, il ne doit pas non plus être réduit à un simple motif

décoratif ou fonctionnel. Le travail de l'artiste qui sera sélectionné reste une œuvre d'art à part entière, bien que conçue de manière raisonnée en fonction d'un lieu donné.

Une fois retenu, l'artiste est intégré et collabore au projet au même titre que l'architecte ou l'ingénieur. La contribution de l'artiste peut être si intégrée à la conception qu'elle devient inséparable de l'ensemble. Il peut s'agir notamment d'une zone de repos, d'un traitement particulier des parois de verres d'un atrium ou d'un jeu de lumière dans un hall d'entrée.

Chapitre 6 – L’implication active de la communauté dans l’art public

Une des raisons d’être principales du Programme d’Art Public est l’encouragement de l’implication des habitants d’Ottawa dans l’art public. Les artistes locaux soutenus par les actions du programme étant eux-mêmes pour la plupart résidents de la région, cette implication en est facilitée. Les citoyens d’Ottawa, quelle que soit leur appartenance communautaire, sont chaleureusement encouragés par Jonathan Browns, le coordinateur du Programme d’Art Public à participer au maximum à la vie artistique de leur ville :

« I also wanted you to see that behind the exhibition space is work force that is integral to the cultural sector. I wanted you to realize that there are numerous areas you can participate in, not just as a visitor, but a volunteer, a board member, that there are a wide range of galleries, museums, theatres, archives, all with varying areas of interest and specialties, that there are positions as researchers, curators, loan officers, conservators, gift store clerks, web designers, librarians, tour guides, finance officers, communication specialists, photographers, technicians, numerous of my colleagues in art college worked at the Art Gallery of Ontario as security guards. The visual arts is only one sector of a larger cultural industry. »⁴⁶

La participation de la communauté à l’élaboration de la culture d’Ottawa

La culture d’une ville et son patrimoine passent par ses habitants. Ce sont eux qui, en y vivant et en y apportant leurs traditions et leurs sensibilités, en font une communauté à la fois unie et diversifiée. Le Programme d’Art Public collabore avec de nombreuses autres sections de la ville mais aussi avec les entreprises privées chargées de construire des routes, la société de transport en commun OC Transpo, et toute organisation ou collectivité intéressée dans le succès des projets d’art publics. Ces collaborations permettent notamment d’ajouter des fonds et des ressources additionnels aux moyens du programme d’Art Public. Les librairies notamment commencent à réaliser le bénéfice que cela

⁴⁶ « Je voulais aussi que vous voyiez que derrière cette espace d’exposition se trouve une force de travail qui est intégrale au secteur culturel. Je voulais que vous réalisiez qui y a de nombreux domaines dans lesquels vous pouvez participer, pas juste en spectateur, mais en volontaire, en membre du conseil, qu’il y a une grande variété de galeries, de musées, théâtres, archives, tous avec des domaines d’intérêt et de spécialités variés, qu’il y a des positions de chercheurs, curateurs, d’agents de prêt, de conservateurs, de greffiers de boutiques de souvenirs, de créateurs internet, de libraires, de guides touristiques, d’agents financiers, de spécialistes de la communication, de photographes, de techniciens, nombre de mes collègues à l’Université d’Art ont travaillé comme agents de la sécurité au Musée des beaux-arts de l’Ontario. Les arts visuels est seulement un secteur d’une industrie culturelle plus large. » Jonathan Browns, 2012

représente pour elles d'avoir des œuvres d'art publiques installées dans leurs locaux. Il arrive de surcroît que des particuliers fassent don d'œuvres à un organisme qui ne dispose d'aucune politique de conservation et de protection des œuvres d'art. Dans ce genre de cas, une solution idéale est l'intégration des œuvres à la collection du Programme d'Art Public, sous réserve de l'approbation du jury des donations, afin qu'elles puissent être installées dans les locaux de l'organisme en question. Cette collaboration fait entrer les communautés concernées dans le système du Programme d'Art Public et participe à l'enrichissement de la culture d'Ottawa et à sa préservation. Chaque individu peut ainsi collaborer en améliorant le soin apporté aux œuvres et aux collections confiées aux Programme d'Art Public, et élargir l'accès du public à ces collections.

Les habitants d'Ottawa jouent également un rôle décisionnel dans l'art public. En effet, leurs réactions aux expositions sont écoutées, et l'expression de leurs désirs en termes d'art local contemporain est prise en compte lors de l'élaboration des grandes lignes curatoriales annuelles. Dans le cas des projets d'art public commandés par la ville pour un lieu spécifique, toutes les propositions des artistes retenus sont exposées publiquement avant la décision finale afin de recueillir l'opinion du public. Ainsi, les habitants d'un quartier ou les usagers d'un bâtiment peuvent donner leur avis, avis qui sera pris en compte lors de la désignation de l'artiste retenu par le comité consultatif du projet. Les communautés sont également impliquées lors du processus de mise en place et de réalisation, que ce soit pour apporter leur soutien bénévole ou pour veiller à ce que leurs intérêts soient respectés.

De même, les spécialistes artistiques et artistes reconnus sollicités pour constituer les jurys du programme d'achat direct ou des donations font eux même partie de la communauté d'Ottawa. Le Programme d'Art Public dispose d'une liste de jurés potentiels à contacter lors de la constitution des jurys, et un appel ouvert de candidature est fait à toute personne souhaitant participer, sous réserve de légitimité. Les ressources humaines du Programme d'Art Public sont limitées, et ses responsables ont choisi de s'appuyer sur leurs concitoyens, les rendant ainsi parties prenantes de l'élaboration et de la mise en valeur du patrimoine artistique de leur région. Jonathan Browns, le responsable et manager actuel du Programme d'Art Public, intervient régulièrement dans les Universités afin de présenter les activités du programme aux étudiants, de leurs donner des pistes professionnelles et de les encourager à participer eux-mêmes à la communauté artistique

d'Ottawa. Lors d'une intervention en 2012, il a donné à ces jeunes les recommandations suivantes afin d'encourager leur implication :

« I strongly recommend
that you see everything,
museums of all sorts,
look at the design,
meet the staff,
volunteer,
be part of local arts organizations,
create your own support structure,
don't see each other as competition but colleagues,
use your technology skills,
lead, delegate,
have a desire to teach others,
keep learning,
understand that research is a luxury,
and most importantly enjoy what you do. »⁴⁷

⁴⁷ « Je recommande fortement que vous voyiez tout, les musées de toutes sortes, regardez le design, rencontrez les équipes, volontaires, prenez part aux organisations d'art local, créez votre propre structure de support, ne vous considérez pas comme de la compétition mais comme des collègues, utilisez vos compétences technologiques, menez, déléguez, ayez le désir d'enseigner aux autres, continuez à apprendre, comprenez que la recherche est un luxe, et le plus important aimez ce que vous faites. » Jonathan Browns, 2012

L'art public dans le paysage urbain, une relation directe avec les habitants

Dans la ville d'Ottawa, l'art public est visible partout. Cette omniprésence fait parfois oublier certaines œuvres, devenues trop anodines aux yeux des passants, mais elle crée également une relation étroite entre les habitants de la cité et les œuvres d'art. 75% des œuvres de la collection sont en circulation dans la ville. Elles sont présentées au public dans les immeubles, les gares, les hôpitaux et centres de santé, les bâtiments administratifs, les places publics et les parcs. Elles permettent ainsi à l'art local de devenir une partie tangible et compréhensible de la vie quotidienne des résidents mais aussi des visiteurs de la ville. L'objectif visé en plaçant ainsi la collection dans les espaces publics est de faciliter l'accès à l'art pour la population mais aussi de renforcer une attitude positive envers les œuvres contemporaines et d'encourager l'intérêt du public envers ces œuvres.

Erin Mawhinney, stagiaire en 2004 au Programme d'Art Public et alors étudiante en Museum Management and Curatorship au Sir Sandford Fleming College, a soumis un rapport de recherche dont l'objectif était de mesurer la connaissance du public du Programme d'Art Public de la ville afin de pouvoir développer une brochure promotionnelle. Cette brochure a perduré et a été améliorée au fil des ans, elle est actuellement un support de communication du Programme d'Art Public ainsi qu'une vitrine de ses activités.

Suite à une législation introduite récemment par la province de l'Ontario concernant l'accessibilité des personnes à mobilité réduite aux services et activités de la ville, *Accessibility Standards for Customer Service, Ontario Regulation 429/07*, le programme d'Art Public se pose actuellement la question de rendre la collection d'art de la ville plus accessible. Toujours dans un esprit de partage communautaire et de visibilité des arts pour tous, les solutions envisagées englobent l'agrandissement des textes dans les publications, une lumière plus appropriée lors des expositions et s'assurer de la présence de rampes d'accès dans les espaces publics où les œuvres sont présentées.

Un exemple d'œuvre en relation directe avec le public est *Skipping Stones*⁴⁸ de Maskull Lasserre. Il s'agit de tout un ensemble décoratif du grand hall du Centre de loisir Plant de

⁴⁸ Cf. : Cat. 9. *Skipping Stones*

la rue Preston. Le centre avait fermé ses portes en 1996 et les plans pour sa rénovation ont débuté en 2003, incluant la proposition d'éléments de sculpture de Maskull Lasserre, particulièrement en adéquation avec la nature aquatique de cet espace récréatif qui comprend deux piscines dont une de taille semi-olympique et qui offre de nombreuses activités. Le projet de l'artiste inclut treize animaux de bronze et de cuivre, réalisés selon la méthode de soudage et de forgeage du métal dont il a fait sa spécialité. Les animaux sont des espèces aquatiques originaires du Canada : huards, castors et poissons donnant l'impression de nager à plusieurs niveaux le long du hall. S'ajoutent à cela cinq panneaux de plexiglas suspendus dans d'anciennes niches de fenêtres, peints en bleus, texturés et éclairés par l'arrière, rendant ainsi l'illusion d'étendues d'eau miroitantes. Les ombres de figures et d'objets appariassent à la surface et représentent les membres de la collectivité avoisinant le bâtiment, familles et enfants. On peut également voir une hutte de castor, symbolisant l'abri, la maison. L'impression générale donnée par le hall ainsi investi par l'art de Maskull Lasserre est apaisante et aquatique.

Le bénévolat, une activité très répandue dans le paysage culturel d'Ottawa

En raison de ses limitations en personnel, mais également dans l'esprit de motivation et d'implication des jeunes dans le domaine de l'art local, le Programme d'Art Public recrute chaque année un certain nombre de stagiaires et de volontaires. Les stagiaires proviennent principalement de l'Université Carleton et de l'Université d'Ottawa, mais le programme accueille volontiers tout étudiant motivé qui désire à la fois apporter des ressources et recevoir des opportunités de rencontres et d'implication. Les missions confiées aux stagiaires sont diverses et enrichissantes. En 2011-2012, un binôme d'étudiantes en Arts Visuels de l'Université Carleton s'est vu confier la tâche de renouveler les œuvres présentées dans des casiers d'exposition dans une des salles officielles de l'Hôtel de Ville. Elles se sont chargées du processus entier, de la documentation photographique sur place à la présélection des œuvres puis à leur installation, avec l'aide des techniciens employés par le programme. Pour citer Jonathan Browns, le responsable du Programme d'Art Public « I am a big supporter of mentoring interns, as I feel I have benefited from having mentors myself. »⁴⁹ Les étudiants ayant ainsi eu l'opportunité de travailler dans la communauté artistique locale sont encouragés à poursuivre leurs activités et à participer dans les organisations d'Ottawa après obtention de leur diplôme.

Par ailleurs, les canadiens sont très enclins à s'impliquer dans une activité bénévole et le domaine des arts n'y fait pas exception. Les musées et galeries d'Ottawa ainsi que de nombreuses organisations bénéficient ainsi de l'aide de résidents bénévoles. Le Musée National du Canada notamment s'appuie particulièrement sur les nombreuses actions de ses bénévoles et a publié en leur honneur un livre intitulé *In the company of friends; Fifty Years of Volunteering at the National Gallery of Canada*. Au milieu des témoignages et des remerciements, Pierre Théberge, le directeur du musée, déclare « Cultural knowledge has not only been brought into the Gallery via our volunteers galas, members' nights, friends' days, and auditorium concerts, but it has also ventured forward, into the community and region.⁵⁰ »

⁴⁹ « Je suis un grand partisan du mentorat des stagiaires, car j'estime avoir moi-même bénéficié du fait d'avoir des mentors. » Jonathan Browns, 2012

⁵⁰ « Le savoir culturel n'a pas uniquement été amené dans le musée via nos galas de volontaires, nuits des membres, jours des amis, et concerts à l'auditorium, mais il s'est également aventuré plus loin, dans la

Hormis le Musée National du Canada, nombreuses sont les institutions culturelles et artistiques à recruter des bénévoles. Ainsi le musée des Civilisations couplé au Musée de la Guerre et le Musée de la Nature proposent aux habitants d'Ottawa de s'impliquer activement dans la vie culturelle en devenant bénévoles. Les musées d'Ottawa proposent aussi aux particuliers de jouer un rôle de mécénat à plus ou moins grande échelle.

communauté et la région. » THEBERGE, Pierre. In. *In the company of friends; Fifty Years of Volunteering at the National Gallery of Canada*. Ottawa: National Gallery of Canada Publications, 2008. p. 10.

Partie 3

-

L'application de la politique du Programme d'Art Public en faveur de l'art local

Chapitre 7 – Les expositions dans les galeries publiques, mise en valeur de l’art local et tremplin pour les artistes

Les deux galeries professionnelles gérées par le Programme d’Art Public voient passer chaque année entre leurs murs une douzaine d’expositions sélectionnées suite à l’appel à candidature fait aux artistes locaux. Parmi les expositions de 2012 figurent *Slow Dance* de Karen Jordon et *Little Lady/Little Man* de Jonathan Hobin. Outre ces deux artistes relativement médiatisés, les galeries Karsh-Masson et de l’Hôtel de Ville permettent de rendre visibles les jeunes artistes débutants de la communauté.

Slow Dance, l’exposition de Karen Jordon à la galerie Karsh-Masson

Karen Jordon est une artiste originaire d’Ottawa. Elle y a reçu un diplôme en Beaux-Arts à l’Université d’Ottawa en 1992 et est devenue cette même année membre du groupe des Enriched Bread Artists, qui se définit en ces termes :

« EBA (Enriched Bread Artists) est un groupe composé de divers artistes de la région d’Ottawa. Son nom vient du fait que cette coopérative d’ateliers est localisée dans une ancienne boulangerie industrielle. Les ateliers d’EBA ont été créés en 1992 grâce à des diplômés de l’Université d’Ottawa. Au cours de ces années, les artistes d’EBA ont changé mais le ferment artistique ainsi que les expérimentations continuent. A présent, EBA est la plus grande coopérative d’ateliers de la région d’Ottawa et l’une des rares parmi celles du Canada. Chaque octobre, les artistes d’EBA ouvrent leurs ateliers pour la communauté régionale. »⁵¹

Sa démarche artistique est basée sur un processus de collection et de manipulation d’objets de la vie de tous les jours, jetés par leurs propriétaires ou rendus obsolètes par l’évolution de la société. A cheval entre la mélancolie et la parodie cette artiste cherche à interrompre avec ses œuvres l’avancée technologique fulgurante de notre époque pour créer des espaces de contemplation.

Karen Jordon a exposé à la galerie Karsh-Masson du 3 février au 8 avril 2012 une exposition intitulée *Slow Dance*. Pour mettre en place cette exposition dans la galerie Karsh-Masson, elle a bénéficié de plusieurs jours sur place et de l’aide des deux techniciens employés par le Programme d’Art Public. Les murs de la galerie ont été

⁵¹ <http://www.enrichedbreadartists.com>

repeints en blanc, et les techniciens ont aussi bien aidé à installer l'éclairage qu'à ériger un mur de boîtiers de cassettes audio, une des œuvres de l'exposition. En tant que stagiaire, j'ai également été invitée à lui apporter mon aide durant la semaine d'installation. J'ai donc pu assister en personne à un mode de création qui prend en partie place lors de l'accrochage et de la disposition de ses œuvres.

Dans cette exposition, Karen Jordon a utilisé comme unique matériel des audiocassettes compactes, un objet autrefois très répandu et aujourd'hui rendu obsolète par les CD et le numérique. Elle a collecté une multitude d'audiocassettes, rassemblant les siennes et celles d'amis et de connaissances, faisant les marchés aux puces et les brocantes. Elle a ensuite minutieusement démembrées un grand nombre de ces cassettes et séparés tous les éléments : boîtiers, façades en plastiques, minuscules vis, étiquettes, bobines... Rien ne se perd, le moindre élément devient matériau artistique. Karen Jordon sort ces fragments d'objets à l'usage technologique très précis de leur contexte, leur retire leur utilité et les fait passer à travers une transformation créative qui donne naissance à des œuvres poétiques, fragiles et parfois d'aspect étonnamment organique. Avec les intercalaires internes, tenus entre eux par du ruban adhésif transparent en de fragiles et ultralégères compositions, elle a réalisé une série d'œuvres intitulées *Acetate* qui flottent à un ou deux centimètres du mur ou elles sont accrochées. Les vis sont agglutinées autour de petits aimants fixés aux murs, créant des formes aléatoires que l'artiste imagine sur le moment et prenant le nom de *Cling*. Le film magnétique est déroulé en des kilomètres de bandes, réduit au silence par cet acte destructeur puis entassé dans la vitrine ou de nouveau enroulé pour donner naissance à de nouvelles formes burlesques qui prennent le nom de *Slug*, étranges limaces qui pourraient passer de loin pour du bois et qui se promènent dans la galerie. Les bobines sont enroulées sur du fil de fer comme des perles en de gigantesques lianes puis manipulées par l'artiste, accrochées au plafond, entortillées, changées de place jusqu'à ce que Mme Jordon se fixe finalement sur une idée. Les boîtiers des cassettes servent eux à la construction de petits piliers accueillants des tas de vis dorées ou d'un mur qui coupe la galerie en deux, partant d'un mètre de hauteur puis se dénivellant en une légère et instable courbe. Frôlé de près par la petite foule ayant envahi la galerie lors du vernissage, *Arc* a manqué par deux fois de s'écrouler.

Hormis les séries *Acetate* et *Slug*, le matériel amenée par l'artiste arrive en pièces détachées, les œuvres sont construites au sein même de la galerie et la quasi-totalité de

l'exposition est ainsi démontable. Le processus créatif prend place non plus uniquement dans l'atelier mais également dans la galerie, lors du montage. Dans le cas de Karen Jordon, il peut être dit qu'il démarre lors de la collection des audiocassettes auprès de ses proches ou des brocanteurs. L'omniprésence du matériel audio réduit au silence et éparpillé dans la galerie tranche avec l'absence totale d'ambiance sonore qui l'accompagne. Cette exposition de Karen Jordon a un grand côté ludique et joueur, qui se ressent particulièrement lorsqu'on a pu assister et participer à sa mise en place. La construction du mur de boîtiers *Arc* a prit le temps d'une matinée et la concentration conjuguée de quatre personnes. Durant ce temps, la discussion s'est nourrie des noms de groupes et des titres musicaux croisés sur la tranche des boîtiers, vidés de leur contenu. En même temps, cette présentation éclatée d'un objet technologique autrefois usuel et aujourd'hui considéré comme inutile pose la question de l'obsolescence de la technologie et du gaspillage massif qu'elle engendre.

Petra Halkes, une artiste d'Ottawa également écrivaine et conservatrice s'est chargée de rédiger le texte inclut dans la brochure accompagnant l'exposition et décrit la pratique de Karen Jordon en ces termes : « Karen Jordon appartient à une tradition éloignée de la modernité *-off-modern-*, un terme inventé par l'auteur Svetlana Boym pour désigner une réflexion critique dont l'objectif n'est pas de faire renaître le passé ».

Karen Jordon a été accompagnée du début à la fin de la mise en place de son exposition par la ville d'Ottawa à travers le programme d'Art Public. Les deux techniciens employés par le programme ont été mis à sa disposition tant que cela a été nécessaire, ainsi que moi-même en tant que stagiaire. L'artiste a pu aller et venir librement dans la galerie et utiliser l'espace réparti sur deux étages sans contraintes aucunes. Le jour du vernissage, ce sont deux employées du Programme qui se sont chargées de la préparation et de la mise en place de la collation offertes aux visiteurs. L'artiste a tenu à remercier la ville, le Programme d'Art Public et ses employés pour cette occasion d'exposer son travail et pour toute l'assistance technique et humaine qui lui a été apportée, lui permettant de mener à bien ses installations dans une atmosphère laborieuse mais sereine.

Little lady / Little Man, l'exposition de Jonathan Hobin à l'Hôtel de Ville

Jonathan Hobin est un jeune artiste photographe originaire d'Ottawa. Il a relocalisé son activité sur Toronto depuis 1999 mais continue à travailler dans les deux villes. Il déclare s'inspirer de la culture populaire et des références iconique de la littérature, du cinéma et de l'Histoire pour construire son travail sur les aspects les plus sombres et troublants de l'enfance et de l'imagination. De fait, il est reconnu pour produire des œuvres attirant la controverse. Plus particulièrement, sa série photographique *In the Playroom* en 2010 montrait des enfants jouant dans des scènes recréées perturbantes, telles que les tours du World Trade Center lors du 9 septembre 2001 ou bien la tornade Katrina. Cette série rencontra un grand succès et fit beaucoup parler de son auteur grâce à des expositions dans de nombreuses galeries, des articles parus à l'étranger et des interviews de Jonathan Hobin sur des chaînes télévisées telles que CNN ou CBC. De manière générale, Jonathan Hobin est un artiste très médiatisé et tourné vers la communication ainsi que vers la promotion de son travail.

En mars 2012 il installe dans la galerie de l'Hotel de Ville d'Ottawa une exposition photographique qui y restera du 16 mars au 29 avril et qui va faire parler d'elle. Intitulée *Little Lady/Little Man*, l'exposition s'organise autour de clichés de ses grands parents, la pièce centrale étant une photographie grandeur nature de sa grand-mère sur son lit de mort à l'hôpital. Le cliché a été prit très peu de temps avant son décès et est exposé à l'horizontale sous un sarcophage de plexiglas.

Jonathan Hobin a rédigé un texte expliquant les raisons l'ayant poussé à faire d'un moment intime le point d'orgue d'une exposition sur ses grands parents. Il y explique que le titre *Little lady/Little man* provient de deux berceuses chantées aux enfants de la famille, lui compris, par son grand père. Après la mort de ce dernier ont été retrouvés des enregistrements audio qu'il avait faits de ces berceuses, *Little Lady Make Believe* et *Little Man You've Had a Busy Day*, jugeant manifestement qu'elles méritaient cette fixation sur support leur assurant une certaine pérennité dans la famille. Jonathan Hobin a utilisé ces enregistrements audio comme fond sonore de son exposition, renforçant le sentiment nostalgique et intimiste donné par l'ensemble. A ses propres tirages argentiques de grande taille, il a ajouté des photographies datant de la jeunesse de sa grand-mère, dont un portrait réalisé par l'emblématique photographe portraitiste d'Ottawa Yousuf Karsh. Dans la plaquette réalisée pour l'exposition, il explique : « *Little Lady / Little Man* est une

exposition qui propose une réflexion sur le décès d'un mari et d'une épouse par le recours à des berceuses, des photos anciennes ainsi que des portraits de lits de mort grandeur nature. L'exposition illustre la dichotomie entre l'apparence simultanée d'endurance et de fragilité de la vie, et met les visiteurs au défi de réfléchir aux concepts entourant leur propre mort. »

L'intimité exposée voire la morbidité de ces photos ont interpellé le public et ont suscité des réactions diverses. L'exposition a particulièrement été relayée dans les médias locaux, à la fois en raison du lieu d'exposition et de son côté fortement controversé. De l'avis même du Programme d'Art Public d'Ottawa, le choix d'une telle exposition pour la galerie de l'Hotel de Ville est inusuel. Cela s'explique par la renommée internationale de Jonathan Hobin qui possède déjà une bonne place dans le paysage artistique canadien. L'exposition et son vernissage ont été largement relatés dans les médias. Paul Gessel, journaliste à Ottawa Magazine, a estimé que « Jonathan Hobin's new exhibition of life-sized photographs of his aged grandparents is, frankly, one of the best shows by a local artist to hit this city in the past year. »⁵² Cette exposition a toutefois suscité des réactions diverses dans la communauté. Confrontées à la plaquette et aux reproductions des photographies du grand-père de l'artiste torse nu et avec son pace-maker apparaissant en relief sous sa peau, ou celles de sa grand-mère sur son lit d'hôpital, des habitants d'Ottawa n'ont pas exprimé le désir de visiter une exposition qui choquait leur sensibilité.

La collection d'art de la ville possède plusieurs œuvres de Jonathan Hobin et il est bien connu des employés du programme d'Art public parmi lesquels son exposition a suscité des débats. La légitimité d'une telle exposition n'a aucunement été remise en cause, mais des interrogations ont été formulées sur les motivations de l'artiste et sur la démarche l'ayant amené à photographier sa grand-mère mourante avant d'en faire une exposition. Jonathan Hobin se défend de toute préméditation, et présente son exposition comme une forme de deuil partagé avec le public. Dans la plaquette, il explique « Mes grands-parents représentant les archétypes de l'homme et de la femme, la documentation abondante de

⁵² « La nouvelle exposition de Jonathan Hobin de portraits grandeur nature de ses grands-parents vieillis est, sincèrement, une des meilleures expositions présentées dans cette par un artiste local depuis un an. » GESSEL, Paul, *OPENING : Jonathan Hobin's hyper-realistic photos wow Ottawa's art royalty*, Ottawa Magazine, 16 mars 2012

leurs derniers jours de vie illustre le lâcher-prise auquel nous seront tous inévitablement confrontés. »

Pour ce qui est de la pièce la plus marquante de l'exposition, la photographie de sa grand-mère *The Deathbed*, il déclare « Les visiteurs de la galerie seront autorisés à se pencher sur son lit comme je l'ai fait, quelques heures seulement avant sa mort. » On peut constater de la part d'un homme ayant avoué dans l'émission radiophonique Q de CBC avoir escaladé une chaise pour prendre cette photo la volonté de se justifier en cherchant absolument une portée philosophique à son travail. Qu'une personne soit réceptive ou non au message porté par l'auteur, la mise en scène de l'exposition accentuée par le cadre officiel de l'Hôtel de Ville apporte une ambiance particulière et difficilement évitable lors de la visite.

Les galeries publiques mises à la disposition des jeunes artistes

Le programme d'exposition des galeries Karsh-Masson et de l'Hôtel de ville permet au Programme d'Art Public d'offrir à de jeunes artistes qui n'ont pas l'expérience de Karen Jordon ou la renommée de Jonathan Hobin la possibilité d'exposer leur travail.

Ainsi, Ramses Madina, employé par le Programme d'Art Public comme technicien pour aider aux installations et aux divers travaux techniques, a eu l'occasion d'exposer son travail artistique personnel dans la galerie de l'Hôtel de Ville du 11 novembre 2011 au 8 janvier 2012 via l'exposition *Night For Day Roadcrews*. En effet, parallèlement à cet emploi qui lui permet de gagner sa vie, Ramses Madina est un jeune artiste photographe utilisant le procédé visuel du ténébrisme. S'il est donc naturellement en contact avec la communauté artistique locale, c'est la qualité de sa série photographique en noir et blanc datant de 2009 qui lui a permis d'être ainsi exposé à l'Hôtel de Ville, une place de choix pour être vu et reconnu. Ses photographies sont celles d'équipes d'ouvriers travaillant de nuit sous une lumière artificielle, effectuant des tâches banales et mécaniques qui deviennent par le procédé de la photographie objets de contemplation. Dans l'image *Road Crew 54*⁵³, on perçoit une narration en cours qui nous mène à nous interroger sur les événements ayant conduit à cette situation, et sur la suite de leur déroulement. Cette exposition de son travail a permis à ce jeune artiste d'Ottawa d'expérimenter la position d'artiste exposant, alors qu'il aide quotidiennement dans son travail d'autres artistes à mettre en place leurs expositions. Mais ce n'est pas la première fois que Ramses Madina expose dans cette galerie, en 2007 déjà il y avait exposé une série photographique sous le titre *Farmer's Requiem*. Chaque exposition est relayée dans les médias locaux, et permet aux artistes de se créer des contacts et un curriculum vitae.

Parallèlement, la ville d'Ottawa organise tous les ans depuis 1996 un concours réservé aux jeunes artistes de la ville intitulé *Artistes en herbe*. Ce concours permet de faire connaître au public les efforts créatifs des jeunes artistes locaux. Il s'agit aussi de montrer que la ville d'Ottawa se veut de plus en plus créative et productrice d'une nouvelle génération d'artistes. Les œuvres retenues sont exposées dans une des galeries d'art communautaire de la ville, le plus près possible du lieu de résidence du jeune créateur, et

⁵³ Cf. : Cat. 10. *Road Crew 54*

sont admissibles aux prix et récompenses offerts par la ville d'Ottawa. Cette initiative est unique en son genre en Amérique du Nord et invite les jeunes à s'engager dans leur communauté tout en encourageant leur pratique artistique. Le jury du concours se compose d'artistes locaux, en début de carrière ou reconnus, offrant gratuitement leur temps libre et leur expertise pour évaluer les travaux de ces futurs artistes Outaouais potentiels.

Chapitre 8 – La réception de l’art local dans l’espace urbain d’Ottawa

Promulguer l’art local n’est pas toujours facile quand la communauté se sent un droit de regard sur les œuvres d’art financées avec un budget tiré des impôts. Si soutenir la créativité des artistes locaux est la mission principale du Programme d’Art Public, sa préoccupation principale elle est l’opinion publique. Toutes les commandes d’art public ne sont pas des succès, et séduire les contribuables va souvent de pair avec la bienveillance du Conseil de la Ville. Le Programme d’Art Public tient toutefois à conserver sa ligne curatoriale et à ne pas renier les grands principes de sa politique artistique. Il se bat donc pour le maintien d’œuvres suscitant des débats et pour toujours plus de diversité et d’avant-gardisme dans les commandes d’art public.

Transformer Site, une œuvre d’art publique mal-aimée.

Le Programme d’Art Public d’Ottawa place au centre de ses priorités la participation de la communauté aux choix des projets artistiques pour les espaces publics. Il est toutefois impossible de recueillir l’accord de chacun et malgré des efforts importants de la part de la ville et des artistes pour mettre en place des œuvres en harmonie avec le paysage urbain et les souhaits des citoyens, chaque projet suscite des oppositions.

Un parfait exemple en est la sculpture extérieure en béton *Transformer Site*⁵⁴. Commissionnée par la ville en 1983 pour le quartier général des forces de police d’Ottawa, situé au 474 Elgin Street, elle fut conçue et réalisée par A et B associés, et rappelle un site industriel abandonné. A et B associés était un partenariat créé entre les deux artistes René-Pierre Allain et Miguel Berlanga en 1980. L’aspect résolument contemporain de l’œuvre et le choix du béton comme matériau ne correspondent pas aux attentes esthétiques de tous. Dès son installation, elle fut l’objet d’une forte hostilité ainsi que de dérisions par les habitants. Passée sous la coupe du Programme d’Art Public en 2000, ce dernier continua à recevoir différentes réactions, parfois très négatives, de la part des contribuables d’Ottawa qui estiment avoir un droit de regard sur des œuvres commanditées et réalisées avec un budget issu de leurs impôts. Ces réactions sont prises en compte et collectées, mais elles ne sont en aucun cas la cause d’une remise en question d’un projet achevé ou en cours de

⁵⁴ Cf. : Cat. 11. *Transformer Site*

réalisation qui a par essence déjà été pondéré et validé par le jury et par le Conseil de la Ville. Pour *Transformer Site*, une difficulté supplémentaire à sa bonne réception par le public s'est ajoutée sous la forme d'une erreur lors de sa conception ; en effet, il était prévu que la sculpture prenne la forme d'un espace de détente et de repos avec de la végétation. Malheureusement, l'emplacement choisi ne bénéficie que d'un ensoleillement très limité et n'invite pas à la flânerie. De fait, les plantes n'ont pas survécu et l'œuvre ne remplit pas son objectif initial de lieu de repos.

Le retrait de l'œuvre avait déjà été envisagé par le Conseil de la Ville, mais le cout estimé de l'opération avait motivé l'abandon d'une telle mesure. Si après près de trente ans la controverse s'était affaiblie, la sculpture occasionne actuellement de nouveaux débats entre le chef actuel de la station de police, qui souhaite la voir retirée, et le Programme d'Art Public qui ne dispose d'aucun emplacement où elle pourrait être réinstallée. Il y a également une objection de principe à une telle désinstallation ; cette œuvre a été créée pour cet emplacement et aucune raison autre que des jugements esthétiques subjectifs ne justifie son déplacement. Il existe donc un conflit entre les responsables actuels de la station de police et Jonathan Browns, le responsable du Programme d'Art Public. Les premiers se servent de la réfection du toit du bâtiment pour justifier le déplacement de l'œuvre dont ils ne souhaitent pas le retour. La question est à ce jour toujours en suspens mais la position du Programme d'Art Public sur ce point est très ferme ; si déplacement et stockage de l'œuvre il doit y avoir, cela se fera sous la direction de la station de police et à ses frais.

La réaction des habitants à l'art public, un défi constamment renouvelé

La collection gérée par le Programme d'Art Public étant la propriété du gouvernement, elle génère des challenges et des problématiques différents de ceux rencontrés par les directeurs de musées et de galeries privés. A chaque exposition des nouvelles acquisitions, il y a une inquiétude vis-à-vis de la réaction du public composé de contribuables et par conséquent vis-à-vis de celle des politiciens. Des choix œuvres suscitant du mécontentement chez les citoyens déplairont aux élites dirigeantes de la ville, car elles n'instaureront pas un climat propice pour la politique. Les expositions présentant les nouvelles acquisitions ont pour but de célébrer l'art et les artistes de la communauté, mais aussi d'exprimer le besoin pour le Programme d'Art Public de perdurer au sein de la structure municipale afin de leur apporter son soutien. Le Conseil de la Ville a voté les politiques supportant et protégeant les programmes artistiques de la ville, mais il est très courant que le budget pour les arts connaisse des coupures drastiques ou que certaines conditions soient ignorées. Le Programme d'Art Public mène donc une bataille constante pour la reconnaissance de sa légitimité et de son importance pour la survie de la communauté artistique locale. Chaque exposition favorablement accueillie par le public est une petite victoire en soi. Le Programme d'Art Public collecte régulièrement les réactions des habitants d'Ottawa afin de garder en mémoire la manière dont l'art public est accueilli par ceux-ci, et de pouvoir leur proposer une ligne curatoriale et des acquisitions correspondant à leurs attentes tout en stimulant l'élargissement de leur lexique artistique. Ainsi, il est possible de trouver dans les archives de la base de données des captures d'écran de discussions enflammées entre membres de la communauté au sujet de l'art public. Des sondages d'opinion sur la connaissance du public vis-à-vis du Programme d'Art Public et sur l'opinion qu'ils en ont sont également régulièrement mises en place.

Il existe parmi les citoyens d'Ottawa un noyau réfractaire à l'art public et aux dépenses fictivement engendrées et ponctionnées sur leurs impôts. La mise en valeur de la collection de la ville et les expositions comme celles présentant les maquettes des projets d'art public ont pour but de faire évoluer les mentalités à ce sujet, et d'aider les citoyens à accepter que les œuvres d'art font partie de la vie quotidienne au même titre que les transports en commun ou les services postaux. Sur les vingt dernières années, et en grande partie grâce aux actions du Programme d'Art Public, l'opinion générale sur l'art public a drastiquement évolué. Le public, tout en sachant ce qu'il aime, est devenu plus tolérant et

s'est familiarisé avec une plus grande variété de styles et d'artistes. Si le Programme d'Art Public de la ville d'Ottawa reçoit encore régulièrement des retours négatifs, ses dirigeants successifs au cours des années ont su garder à l'esprit qu'une œuvre d'art ne peut pas susciter l'enthousiasme de tous, et que les réactions sont d'autant plus vives lorsqu'il s'agit d'art financé par la ville et présenté dans les espaces publics. Heureusement, les réactions positives sont bien plus nombreuses et les acteurs actuels de l'art public ont de plus en plus la possibilité de proposer à la communauté un art diversifié, novateur et porteur d'une réelle réflexion.

Dans le cas de l'œuvre de Erin Robertson *Night Patrol*⁵⁵, spécifiquement conçue pour la station de police Kanata comme un élément architectural à part entière occupant tout un mur du bâtiment, les commentaires des visiteurs ont été consignés et conservés. L'œuvre, une combinaison de peinture acrylique et de résines créant un bas relief dont l'objectif est de capturer la lumière et les mouvements d'une patrouille de nuit, a été conçue par l'artiste dans l'espoir d'apporter un sentiment de sécurité et de fierté à la population. Visible de l'extérieur comme de l'intérieur, l'œuvre améliore le paysage très urbain de cette rue. Lors de la présentation publique du projet et de la maquette, le concept a globalement été jugé comme clair et adéquat, mais n'a pas fait l'unanimité. Il a malgré tout remporté l'accord général de la communauté et du jury, et a été délivré en 2009. En tant qu'œuvre permanente, *Night Patrol* bénéficie d'une plaquette de présentation éditée par la ville et mise à la disposition du public dans la station de police.

⁵⁵ Cf. : Cat. 12. *Night Patrol*

La modification du paysage urbain par les grands projets d'art public

La mise en place de l'art public dans la ville d'Ottawa entraîne une modification du paysage urbain. C'est afin de raisonner au maximum ces modifications que la mise en place des projets de grande envergure se fait avec la participation active de la communauté et à travers tout un processus de discussions et d'études déjà présenté précédemment. De grands projets sont mis en place de manière plus ou moins régulière, comme le projet d'art public pour la rue Bank. Ces projets occasionnent des frais pour la ville mais surtout des travaux de plus grande envergure, qui touchent directement les habitants. La réfection d'une rue ou d'une avenue dans un but pratique est déjà éprouvante pour la communauté vivant dans le ou les quartiers concernés, mais lorsqu'il s'agit de mettre en place de l'art public, même si les travaux sont moins envahissants, le mécontentement en cas de désaccord esthétique est plus difficile à gérer pour la population.

Dans le cas récent de la mise en place d'un projet artistique concernant toute la longueur de la rue Bank, de fortes désapprobations se sont fait entendre dans le voisinage car la taille et la forme des œuvres apparentées à de grands poteaux attiraient le regard sur les lignes téléphoniques suspendues au dessus de la rue. Ces lignes étant un sujet de mécontentement des habitants de Bank Street, qui souhaitent les voir retirées ou rénovées, ils n'appréciaient pas l'ajout d'œuvres d'art public soulignant à leurs yeux leur présence.

Chapitre 9 – Constitution et préservation du patrimoine artistique pour les générations futures

L'accent mit sur les artistes locaux

La priorité est systématiquement donnée aux artistes locaux par le Programme d'Art Public, si bien qu'il devient très difficile d'y trouver des œuvres qui ne soient pas issues de la communauté artistique de la ville d'Ottawa. Même si le sujet concerne directement la ville, l'œuvre n'est pas assurée de pénétrer la collection si son auteur ne correspond pas à la définition d'artiste local. Il est possible d'expliquer cette radicalisation par les choix budgétaires que le programme d'Art public doit faire dans chacune de ses missions.

Par ailleurs, de nombreuses mesures sont prises pour multiplier les ressources offertes aux artistes d'Ottawa. Ils ont à leur disposition le registre des artistes, qui est en consultation libre, et les organisations artistiques peuvent emprunter un certain nombre d'ouvrages sur l'art d'Ottawa mais également sur l'art international. Ces documents se trouvent au centre communautaire Routhier, à l'étage dédié au Programme d'Art Public.

Les achats directs de 2012, artistes émergents et confirmés

L'appel aux artistes pour le programme d'achat direct de 2012 a reçu un grand nombre de candidatures. Toutes ces candidatures, envoyées au centre communautaire Routhier, ont été réceptionnées par les employés du Programme d'Art Public et ont été entrées dans la base de données avant d'être présentées au jury. Lors du processus qui consiste à créer des dossiers pour les artistes posant leur candidature pour la première fois et à mettre à jour ceux des artistes déjà présents dans les archives, les employés et les stagiaires prenant part à la tâche font un premier travail de vérification mais ont surtout la possibilité d'être les premiers à voir ces candidatures. Ayant été fortement impliquée dans ce travail d'enregistrement, j'ai été à même de prendre la mesure de la très grande diversité des artistes et des œuvres proposées.

Se retrouvent en effet parmi les candidatures envoyées des artistes reconnus et représentatifs de la communauté artistique d'Ottawa, proposant des œuvres récentes ou des séries plus anciennes invendues ou actuellement en présentation dans des galeries privées. Ces artistes ayant déjà vu leurs œuvres achetées pour la collection de la ville où ayant déjà travaillé avec le Programme d'Art Public dans le cadre de commandes d'art public, tel que Maskul Lasserre, proposent des œuvres témoignant de leur maturité artistique et leur éligibilité n'est pas à questionner. Ils sont considérés comme des artistes emblématiques d'Ottawa, des acteurs actifs dans le dynamisme de la communauté artistique locale et sont par conséquent fortement susceptibles de voir cette année encore leurs œuvres sélectionnées par le jury. Mais en conséquence de leur renommée et de leur poids sur le marché de l'art, les œuvres qu'ils proposent à la ville comptent également parmi les candidatures les plus onéreuses.

Face aux artistes locaux reconnus se trouvent les artistes émergents. Jeunes fraîchement diplômés des écoles d'art, leur production est plus fraîche mais également souvent plus timide. Si la maturité leur manque parfois, il est néanmoins possible de trouver parmi eux de jeunes talents prometteurs. Leurs œuvres sont moins ambitieuses et utilisent des matériaux moins luxueux que certains de leurs aînés. On observe ainsi un gros écart entre les prix demandés par les uns et les autres, pouvant aller de 150 à 5000 dollars canadiens, ou plus.

Un autre aspect frappant est la grande diversité des œuvres proposées. Le pari du Programme d'Art Public d'encourager la diversification et l'enrichissement de la production artistique locale semble en bonne voie. De plus, l'accroissement annuel du nombre de participations au programme d'achats directs témoigne de la connaissance accrue des artistes de cette possibilité qui leur est offerte et des bénéfices qu'ils peuvent en retirer. Qu'un artiste reconnu et capable de vivre de son art continue à proposer ses œuvres à l'achat en même temps qu'un artiste débutant montre le succès du Programme d'Art Public dans son souhait de conserver les artistes influents d'Ottawa tout en attirant de nouveaux talents.

L'avenir de la communauté artistique d'Ottawa

En tentant de dynamiser au maximum sa communauté artistique et de stimuler l'implication de la communauté, le Programme d'Art Public et à plus grande échelle la ville d'Ottawa constitue l'héritage artistique local des générations futures. Dans l'ouvrage *Collection d'Art Contemporain*, un recueil de textes constitué par Glen A. Bloom et Emily Falvey, la directrice de la Galerie d'Art Publique d'Ottawa Mela Constantinidi s'exprime sur la genèse d'une collection d'art contemporain. Si elle parle de celle de la Galerie d'Art Publique et non pas de la collection publique de la ville d'Ottawa, ses mots s'adaptent parfaitement à la démarche des deux institutions vis-à-vis du futur:

« Une collection d'œuvre d'art, surtout publique, suscite plusieurs points de vue. L'accumulation d'œuvres peut symboliser l'intelligence et le souci de l'avenir, et permet d'attribuer aux particuliers et aux gouvernements une attitude éclairée, axée sur le futur. D'autre part, une acquisition particulière peut, en raison de son contenu ou de ses coûts, provoquer une réaction si viscérale que l'importance de collectionner est mise en doute ou jugée synonyme de la pire sorte d'élitisme. Il est juste de dire que la valeur marchande de l'art contemporain augmentera substantiellement avec le temps. Le plus important, c'est que l'art collectionné maintenant offrira un jour une perspective unique sur la pensée et l'histoire d'une période et d'un lieu particuliers. L'art créé par les artistes d'aujourd'hui éclairera les idées et les mœurs en vogue dans notre propre société. Voilà bien une raison suffisante de collectionner et de préserver les œuvres d'arts visuels et médiatiques afin que les générations futures puissent mieux se comprendre ainsi que leur passé.⁵⁶ »

Dans le même ouvrage, Glen A. Bloom confirme l'importance de la constitution d'un patrimoine artistique actuel et local afin de pouvoir dans le futur appréhender plus facilement quels étaient les courants et tendances culturels et sociaux ayant dominé la région d'Ottawa à notre époque :

« Au fil des ans, nos définitions de la culture canadienne évoluent et progressent. Le présent d'aujourd'hui devient l'histoire de demain. L'un des rôles d'une collection publique d'art contemporain est de planter des semences qui alimenteront l'histoire de demain. L'importance d'une collection d'art contemporain pour les générations à venir réside non seulement dans les œuvres individuelles, mais aussi dans la documentation de l'évolution de la pensée critique d'une institution.⁵⁷ » (p19)

⁵⁶ CONSTANDINI, Mela, La genèse d'une collection publique. In : BLOOM, Glen A. ; FALVEY, Emily. *Collection d'Art Contemporain-Firestone Collection*. Galerie d'Art d'Ottawa. Montréal; ABC Art Books Canada, 2008. p. 13.

⁵⁷ BLOOM, Glen A. ; FALVEY, Emily. *Collection d'Art Contemporain-Firestone Collection*. Galerie d'Art d'Ottawa. Montréal; ABC Art Books Canada, 2008. p. 19.

La pensée critique, pour reprendre les termes de Glem Bloom, est non seulement un critère en voie de développement au sein du Programme d'Art Public mais également un sentiment que ce dernier cherche à susciter dans la communauté d'Ottawa.

Conclusion

La vie culturelle d'une ville entière, et d'autant plus d'une capitale nationale comme Ottawa, est complexe et très riche. Il est donc impossible d'appréhender d'un regard et en quelques mois toutes les organisations œuvrant pour l'art local d'Ottawa. Toutefois, le Programme d'Art Public offre à lui seul un très riche éventail d'actions et d'événements en faveur des artistes locaux. Son action pour maintenir un milieu culturel animé est très importante pour l'engagement social des citoyens, l'entraide au sein de la communauté et le bien-être général apporté par une vie quotidienne où figure un art public de qualité.

D'un art de paysage nationaliste voulant présenter la jeune nation comme un nouveau Jardin d'Eden, le Canada est progressivement passé à davantage de diversité artistique, a développé ses propres mouvements picturaux et a rattrapé les pays européens en se constituant un paysage multiculturel et centré sur l'ouverture. Lors de mon départ au Canada, mon désir était d'expérimenter le rapport à l'art contemporain et aux pratiques curatoriales d'un pays que je percevais comme moderne voire avant-gardiste dans ces domaines. Et en effet, mon expérience d'abord de visiteur puis de stagiaire au sein du Programme d'Art Public d'Ottawa m'a montré une vie culturelle active voire enthousiaste et une forte implication de la communauté dans les structures culturelles. Après avoir constaté la pertinence et l'efficacité des outils utilisés par le Programme d'Art Public et le dynamisme de la communauté artistique, j'ai cru mener des recherches sur une politique culturelle idéale. Malgré le bon fonctionnement du programme d'achats directs, la qualité de la collection d'art public ainsi que la production artistique locale encouragée par les commandes d'art public et les expositions dans les galeries Karsh-Masson et de l'Hôtel de Ville, j'ai progressivement constaté des difficultés internes.

Le rapport de la ville d'Ottawa avec sa communauté artistique locale porte une très forte contradiction. Ayant très tôt manifesté le désir de supporter les arts visuels au sein de la ville et de stimuler leur développement en créant un Programme d'Art Public au mandat précis et efficace, on aurait pu attendre de la part du Conseil de la Ville davantage de support financier et politique. Or, si le Programme d'Art Public bénéficie d'une organisation exemplaire, d'employés qualifiés et extrêmement motivés par leur secteur

d'activité et d'outils reconnus, celui-ci est en perpétuelle lutte pour obtenir les financements dont il devrait bénéficier.

Cette situation s'explique partiellement par la position de ville parlementaire occupée par Ottawa. Une grande partie des salariés de la ville sont des fonctionnaires travaillant au gouvernement, ce qui explique que la ville centre avant tout son intérêt sur la vie politique et diplomatique plutôt que sur la concurrence avec les autres grandes villes canadiennes dans le domaine de la culture. Heureusement, cette situation est en train de changer.

En janvier 2012, la communauté artistique d'Ottawa apprenait que le renouvellement du plan d'action pour les arts, le patrimoine et la culture à Ottawa de 2013 à 2018 avait été approuvé à l'unanimité par les membres du Comité des services communautaires et de protection et serait présenté au Conseil de la Ville. Toujours en janvier 2012, une étude réalisée par Hill Stratégies a comparé les investissements réalisés en 2009 pour la culture par les cinq plus grandes villes du Canada : Vancouver, Calgary, Toronto, Montréal et Ottawa. Le chiffre le plus bas revenait à la ville d'Ottawa, avec 22,4 millions de dollars canadiens pour une population de 812 100 habitants, soit en moyenne un investissement annuel total de 28 dollars par personne. Bien que la ville d'Ottawa ait davantage d'habitants que Vancouver, elle a moins investi dans les arts et la culture que celle-ci. Le budget des cinq villes marque malgré tout une augmentation globale par rapport aux années précédentes. Si la ville d'Ottawa semble moins supporter financièrement les arts et la culture de sa région, il faut prendre en compte que ses investissements dans ce domaine ont connu entre 2008 et 2009 une augmentation de 90%. En plus de démontrer la carence budgétaire connue auparavant par la culture à Ottawa, ces chiffres démontrent une très nette amélioration et un grand espoir pour l'avenir de l'art local des Outaouais.

Les canadiens sont très attachés à leur patrimoine et aux traditions culturelles et peuvent passer pour conservateurs. Ils n'en sont pas moins ouverts sur l'art et la culture. Les habitants d'Ottawa, habitués à côtoyer des œuvres d'art dans le paysage urbain de leur ville et dans les espaces publics, ont vu leur intérêt pour l'art contemporain et sa diversité s'accroître considérablement durant les vingt dernières années.

Le programme d'art public de la ville d'Ottawa est l'un des plus complets et plus anciens du Canada, mais ce mécanisme est présent aujourd'hui dans la plupart des grandes villes. L'art Canadien ne cesse donc de croître devenant une part omniprésente du paysage canadien. Face à cet essor, il est inévitable que ce rayonnement s'étende à l'étranger de manière conséquente. Il devient d'autant plus important pour Ottawa de s'affirmer sur sa politique culturelle et c'est sans doute ce constat qui pousse les politiques actuelles à augmenter les budgets dédiés à ce domaine. Il sera intéressant d'observer dans les années à venir l'évolution de la vie culturelle et artistique de la ville d'Ottawa, déjà porteuse de nombreux jeunes espoirs de l'art local.

Bibliographie

Ouvrages :

ALLOR, Martin; GAGNON, Michelle, *L'Etat de Culture, Généologie discursive des politiques culturelles québécoises*. Montréal : Groupe de recherche sur la citoyenneté culturelle, 1994.

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. In LEOUSSI Athena S. & GROSBY Steven. *Nationality and Nationalism*. London and New York : I.B. Tauris, 2004.

BENNETT, Sheila; BROOKS, Bill, *Ottawa: a portrait of the nation's capital*. Willowdale: Garner/Hounslow Press Productions, 1973.

BHABHA, Homi, *Les lieux de culture : une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, 2007.

BROCHU, Lysette, *Ottawa : une nouvelle légende*. Ottawa : Vermillon, 2006.

CONSTANDINI, Mela, La genèse d'une collection publique. In : BLOOM, Glen A. ; FALVEY, Emily. *Collection d'Art Contemporain-Firestone Collection*. Galerie d'Art d'Ottawa. Montréal; ABC Art Books Canada, 2008.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris: Editions de Minuit, 1967.

FETHERLING, Douglas, *Documents in Canadian Art*. Peterborough and Lewiston (N.Y.): Broadview Press, 1987.

GRAVES, Frank (dir.), *Toward A More Complete Culture ; The Arts & Culture Study of Ottawa-Carleton, final report*. Ekos Research Associates Inc, Ottawa, 1988

JOHNS, Evans, *Firestone art collection*. Toronto : McGraw-Hill Ryerson, 1978.

MORAY, Greta, Emily Carr: *New Perspective on a Canadian Icon*. Ottawa and Vancouver: National Gallery of Canada, Vancouver Art Gallery, 2006.

MORISSEAU, Norval In.Kinsman Robinson Galleries, *Norval Morrisseau – Travel to the House of Invention*, Toronto : Key Porter Books, 1997.

NEMIROFF, Diana, « Modernisme, nationalisme et au-delà. Regard critique sur l'historique des expositions d'œuvres des premières nations ». In : *Terre, Esprit, Pouvoir*, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1992.

O'BRIAN, John; WHITE, Peter, *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007.

PEELMAN Achiel, *Le Christ est amérindien*, Outremont : Novalis, 1992.

PHILLIPS, Ruth B.

Museum Pieces; Towards the Indigenization of Canadian Museums. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2011.

Art: History: Visual: Culture. Ed. Deborah Cherry. Malden (MA), Oxford (UK), and Victoria (Australia) : Blackwell Publishing, 2005.

REID, Dennis, *A Concise History of Canadian Painting*, deuxième édition. Toronto: Oxford University Press, 1988.

ROMBOUT, Melissa, *Ottawa: on display = mise en scène*. Ottawa: Ottawa Art Gallery, ABC Art Books distributor, 2002.

SINCLAIR, Lister, POLLOCK Jack, *Norval Morrisseau*, Montréal : éditions France-Amérique, 1979.

SIOUI, Georges, *Histoires de Kanatha vues et contées/Histories of Kanatha Seen and Told*. Ottawa : Presse de l'Université d'Ottawa, 2008.

VALCIN, Yvon, *Ottawa-Hull : my bi-national capital for Canada*. Hull, Quebec: Y Valcin, 1994.

WHITELAW, Anne ; FOSS, Brian ; PAIKOWSKY Sandra, *The Visual Arts in Canada : The Twentieth Century*. Toronto: Oxford University Press Canada, 2010.

Articles:

CHEVALLIER Geneviève In. Association française d'études canadiennes, *Etudes canadiennes – Canadian studies*, 27^e année, n°51 décembre 2001

GESSEL, Paul, *OPENING : Jonathan Hobin's hyper-realistic photos wow Ottawa's art royalty*, Ottawa Magazine, 16 mars 2012

SIMPSON, Peters, *Cash-Starved arts community fault of taxpayers, artist says*. The Ottawa Citizen, 5 février 2007

SLOAN, Johanne, *Joyce Wieland at the Border: Nationalism, the New Left and the Question of Political Art in Canada*. Journal of Canadian Art History, 26, 81 – 104, 2005.

Sources internet:

Sites de la ville d'Ottawa:

<http://ottawa.com>

<http://ottawa.ca>

Sites des musées d'Ottawa:

Musée National du Canada; <http://www.gallery.ca>

Musée canadien des Civilisations; <http://www.civilization.ca>

Musée canadien de la Guerre; <http://www.museedelaguerre.ca>

Musée virtuel du Canada ; <http://www.museevirtuel-virtualmuseum.ca>

Galerie d'Art d'Ottawa ; <http://www.ottawaartgallery.ca>

Sites officiels des artistes:

Ramses Medina; <http://ramsesmadina.com>

Maskull Lasserre; <http://maskulllasserre.com>

Enriched Bread Artists; <http://www.enrichedbreadartists.com>

Jonathan Hobin; <http://jhobin.com>

Autres sources internet:

<http://www.ottawaartassoc.ca/>

<http://www.ottawamagazine.com>

Table des illustrations

1 <i>Après la pluie</i>	84
2 <i>Lac du Nord, Parc Algonquin</i>	85
3 <i>Gitwangak</i>	86
4 <i>Le Lys des Mohawks</i>	87
5 <i>L'Artiste dévoré par ses propres passions</i>	88
6 <i>Adam et Eve et le serpent</i>	89
7 <i>Maman</i>	90
8 <i>Chemin des cavernes</i>	91
9 <i>Skipping Stones</i>	92
10 <i>Road Crew 54</i>	93
11 <i>Transformer Site</i>	94
12 <i>Night Patrol</i>	95

1
Après la pluie



Homer WATSON

Après la pluie (After the rain)

1883, huile sur toile, 81,28 x 125,9 cm. Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton, Nouveau-Brunswick.

2
Lac du Nord, Parc Algonquin



A. Y. JACKSON

Lac du Nord, Parc Algonquin

1914, huile sur bois, 22 x 27 cm. Musée National des beaux-arts du Canada, Ottawa

3
Gitwangak



Emily CARR

Gitwangak

1912, aquarelle et mine de plomb sur vélin, 75,5 x 53,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

4

Le Lys des Mohawks



Norval MORISSEAU

Le Lys des Mohawks, 1974

165 x 76 cm

5

L'Artiste dévoré par ses propres passions



Norval MORISSEAU

L'Artiste dévoré par ses propres passions, 1974

172,7 x 145 cm

6

Adam et Eve et le serpent



Norval MORISSEAU

Adam et Eve et le serpent, 1974

101 x 80 cm

7
Maman



Louise BOURGEOIS

Maman

1999, fonte de 2003, bronze, acier inoxydable et marbre, 927 x 891 x 1024 cm,
Musée National du Canada, Ottawa

8

Chemin des cavernes



Keith BROWN

Chemin des cavernes

Tapiserie au point d'aiguille

9
Skipping Stones



Maskull LASSERRE

Skipping Stones

2004, verre, bronze et acier, installation au centre récréatif Plant, Ottawa

10
Road Crew 54



Ramses MADINA
Road Crew 54
2009, épreuve à la gélatine argentique

11
Transformer Site



A et B associés (Miguel Berlanga & René-Pierre Allain)

Transformer Site

1983, béton, installation sur Elgin Street, Ottawa

12
Night Patrol



Erin ROBERTSON

Night Patrol

2009, résine et peinture acrylique, station de police Kanata, Ottawa

Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	4
Introduction	5
PARTIE 1 - LA CONSTITUTION DU PATRIMOINE CULTUREL DU CANADA ET DE LA VILLE D’OTTAWA.....	8
CHAPITRE 1 – LE CANADA A LA RECHERCHE DE SA CULTURE ARTISTIQUE	9
L’art canadien du XIXe siècle, une peinture de paysage nationaliste.....	9
Le Groupe des Sept, révolution picturale et identité canadienne.....	15
L’évolution de l’art canadien vers la diversité stylistique et le multiculturalisme.....	18
CHAPITRE 2 – L’ART DES PREMIERES NATIONS DU CANADA.....	19
La reconnaissance des Premières Nations	19
L’art autochtone, un patrimoine à conserver	23
Les artistes autochtones contemporains	25
CHAPITRE 3 – CULTURE ET PATRIMOINE DE LA VILLE D’OTTAWA	28
La ville d’Ottawa, naissance et évolution d’une capitale.....	28
Les musées et galeries d’art de la ville d’Ottawa	30
La collection Firestone, noyau du patrimoine artistique de la ville	32
PARTIE 2 - MISSION ET FONCTIONNEMENT DU PROGRAMME D’ART PUBLIC D’OTTAWA.....	34
CHAPITRE 4 – CREATION DU PROGRAMME D’ART PUBLIC, MANDAT ET POLITIQUE CULTURELLE	35
La création du Programme d’Art Public d’Ottawa	35
La politique du Programme d’Art Public	39
La collection d’art publique, une collection raisonnée centrée sur l’art local.....	42
CHAPITRE 5 – LES OUTILS DU PROGRAMME D’ART PUBLIC.....	44
Le programme d’achats directs	44
Les galeries publiques Karsh-Masson et de l’Hôtel de Ville.....	46
Le pourcentage pour les arts et les commandes d’art public	49
CHAPITRE 6 – L’IMPLICATION ACTIVE DE LA COMMUNAUTE DANS L’ART PUBLIC	51
La participation de la communauté à l’élaboration de la culture d’Ottawa	51
L’art public dans le paysage urbain, une relation directe avec les habitants.....	54
Le bénévolat, une activité très répandue dans le paysage culturel d’Ottawa	56
PARTIE 3 - L’APPLICATION DE LA POLITIQUE DU PROGRAMME D’ART PUBLIC EN FAVEUR DE L’ART LOCAL.....	58
CHAPITRE 7 – LES EXPOSITIONS DANS LES GALERIES PUBLIQUES, MISE EN VALEUR DE L’ART LOCAL ET TREMPIN POUR LES ARTISTES	59
Slow Dance, l’exposition de Karen Jordon à la galerie Karsh-Masson	59
Little lady / Little Man, l’exposition de Jonathan Hobin à l’Hôtel de Ville	62
Les galeries publiques mises à la disposition des jeunes artistes.....	65
CHAPITRE 8 – LA RECEPTION DE L’ART LOCAL DANS L’ESPACE URBAIN D’OTTAWA	67
Transformer Site, une œuvre d’art publique mal-aimée.	67
La réaction des habitants à l’art public, un défi constamment renouvelé	69
La modification du paysage urbain par les grands projets d’art public	71
CHAPITRE 9 – CONSTITUTION ET PRESERVATION DU PATRIMOINE ARTISTIQUE POUR LES GENERATIONS FUTURES	72
L’accent mit sur les artistes locaux	72
Les achats directs de 2012, artistes émergents et confirmés.....	73
L’avenir de la communauté artistique d’Ottawa.....	75
Conclusion.....	77
Bibliographie.....	80

Table des illustrations.....	83
Table des matières.....	96

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche appliqué a été réalisé dans le cadre d'une année d'échange universitaire au Canada, dans la ville d'Ottawa. Il s'appuie sur un stage au Programme d'Art Public de la ville. Le but de ce travail de recherche est d'évaluer la politique de la ville d'Ottawa vis-à-vis des artistes locaux à travers les missions menées par le Programme d'Art Public. Le Canada a depuis sa fondation en tant que nation indépendante été à la recherche d'une culture communautaire et fédératrice. Après une période où l'art national était une peinture de paysage conformiste, le Canada s'est dirigé vers le multiculturalisme et vers l'ouverture sur l'art contemporain qu'on lui connaît aujourd'hui. Le Programme d'Art Public de la ville d'Ottawa a pour mission de promouvoir et de stimuler la scène artistique de la ville. Pour ce faire, il dispose d'une collection d'art public en circulation permanente, d'un programme d'achats directs pour enrichir cette collection et de deux galeries professionnelles où sont présentées les expositions d'artistes locaux. Il gère également les grandes commandes d'art public. Malgré un grand dynamisme, le Programme d'Art Public ne bénéficie pas toujours de la part du Conseil de la Ville du budget idéal.

SUMMARY

This research paper has been made during an exchange year in Canada, in the City of Ottawa. It is taking his sources into an internship into the Public Art Program of the City. The goal of this paper is to weight the City of Ottawa's attitude toward the local artists, through the mandates of the Public Art Program. Since its foundation as an independent nation, Canada has been seeking a community reassembling culture. After a post colonialist period when the national art was very conformist landscapes, Canada went toward multiculturalism and the open-minded position on contemporary art we nowadays know. The Public Art Program of Ottawa's mandate is to promote and increase the city's artistic patrimony. In this perspective, he uses a public art collection in constant circulation, a direct purchase program to increase it and two professional galleries where the local artists can exhibit their work. He is also managing large public art commissions. In spite of all his activities, the Public Art Program is not always granted with the proper finances.

MOTS CLÉS : Ottawa, Canada, Art public, Programme d'art public, art canadien, Public art, Public art program, Canadian art