

**Le secteur des arts visuels  
au Canada :  
Synthèse et analyse critique de  
la documentation récente**

Guy Bellavance

**INRS**

Université d'avant-garde

Centre - Urbanisation Culture Société



**Le secteur des arts visuels  
au Canada :  
Synthèse et analyse critique de  
la documentation récente**

Guy Bellavance

Institut national de la recherche scientifique  
Centre - Urbanisation Culture Société

Avril 2011

## **Auteur**

Guy Bellavance

[guy.bellavance@ucs.inrs.ca](mailto:guy.bellavance@ucs.inrs.ca)

Institut national de la recherche scientifique  
Centre - Urbanisation Culture Société

## **Assistants de recherche**

Michèle Dicaire-Théorêt

Mathieu Blais

## **Éditeurs**

Institut national de la recherche scientifique  
**Centre - Urbanisation Culture Société**

[www.ucs.inrs.ca](http://www.ucs.inrs.ca)

385, rue Sherbrooke Est  
Montréal (Québec) H2X 1E3

Téléphone : (514) 499-4000

Télécopieur : (514) 499-4065

**laboratoire / art et société / terrains et théories (l/as/tt)**

[www.lastt.ucs.inrs.ca/](http://www.lastt.ucs.inrs.ca/)

**Chaire Fernand-Dumont sur la culture**

<http://chairefernanddumont.ucs.inrs.ca/>

***Rapport de recherche présenté à Visual Arts Alliance / l'Alliance pour les arts visuels***

**Visual Arts Alliance**   
**Alliance pour les arts visuels**

***Cette recherche a bénéficié du soutien financier du Conseil des arts du Canada (CAC)***



**Conseil des Arts  
du Canada**

**Canada Council  
for the Arts**

ISBN 978-2-89575-251-6

Dépôt légal : - Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2011

- Bibliothèque et Archives Canada

© Tous droits réservés

# REMERCIEMENTS

Ce rapport a été commandité en 2010 par l'Alliance pour les arts visuels. L'Alliance est un regroupement d'organismes nationaux en arts visuels, en arts médiatiques et en métiers d'art qui a été formé suite au Sommet des arts visuels tenu au Canada en novembre 2007. Les organismes chapeautés par l'Alliance représentent au Canada les artistes professionnels, les marchands d'art et plusieurs autres professionnels du domaine des arts, ainsi que les musées d'art et les centres d'artistes autogérés.

L'Alliance pour les arts visuels poursuivait deux objectifs à travers cette étude. Suite à l'établissement de son propre plan de recherche en 2008-2009, l'Alliance souhaitait d'abord en faire dégager les éléments prioritaires. De plus, elle désirait aussi voir élaborer une stratégie de recherche qui, basée sur ces priorités, permette de passer à l'action. Le concept d'une « cartographie » des recherches disponibles sur le secteur des arts visuels fut dès lors retenu en vue de recenser et d'analyser le corpus, d'en dégager les lacunes et de concevoir une stratégie pertinente pour pallier ces manques.

Les membres de l'Alliance tiennent à exprimer toute leur reconnaissance au professeur Guy Bellavance à qui a été confié ce mandat, ainsi qu'à ses assistants, Michèle Dicaire Théoret et Mathieu Blais. Le résultat de leur travail surpasse largement toutes nos attentes. Outre la production et la classification d'une bibliographie exhaustive, le rapport final se démarque à la fois par son envergure, par la perspicacité à identifier les lacunes actuelles de la recherche sur le domaine, et par la pertinence des stratégies proposées en vue d'y pallier. Nous exprimons aussi notre reconnaissance à Donald McGrath à qui est due la remarquable traduction anglaise du texte original français.

Enfin, nous remercions le Conseil des Arts du Canada pour son soutien indéfectible à l'élaboration de l'étude, ainsi que le Centre Urbanisation Culture Société de l'Institut national de la recherche scientifique (INRS) pour la mise à contribution généreuse de ses ressources à l'ensemble de ce projet.

**Visual Arts Alliance**   
**Alliance pour les arts visuels**

Aboriginal Curatorial Collective | Collectif des conservateurs autochtone – Art Dealers Association of Canada | Association des marchandes d'art du Canada – Artist-Run Centres and Collectives Conference | La Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés – L'Association des groupes en arts visuels francophones | Association of Francophone Visual Arts Groups – Canadian Artists' Representation | Le Front des artistes canadiens – Canadian Art Gallery Educators – Canadian Art Museum Directors' Organization | L'Organisation des directeurs des musées d'art du Canada – Canadian Crafts Federation | Fédération canadienne des métiers d'art – Canadian Museums Association | L'Association des musées canadiens – Independent Media Arts Alliance | Alliance des arts médiatiques indépendants – Le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec – Royal Canadian Academy of Arts | Académie royale des arts du Canada – [www.visualartsvisuels.ca](http://www.visualartsvisuels.ca) | [info@visualartsvisuels.ca](mailto:info@visualartsvisuels.ca)

## MEMBRES

**Collectif des conservateurs autochtone (CCA)** – Virginia Eichhorn

**Association des marchands d'art du Canada (AMAC)** – Patricia Feheley

**Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés (CCCAA)** – Daniel Roy

**Association des groupes en arts visuels francophones (AGAVF)** – Lise Leblanc

**Canadian Artists' Representation/Le Front des artistes canadiens (CARFAC)** – April Britski

**Canadian Art Gallery Educators (CAGE)** – Pat Sullivan

**Organisation des directeurs de musées d'art du Canada (ODMAC)** – Robert Labossiere

**Fédération canadienne des métiers d'art (FCMA)** – Maegan Black

**Association des musées d'art canadiens (AMC)** – John McAvity

**Alliance des arts médiatiques indépendants (AAMI)** – Jennifer Dorner

**Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV)** – Christian Bédard

**Académie royale des arts du Canada (ARC)** – Milly Ristvedt

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
Objectifs	1
Contexte et contraintes	1
Une définition opérationnelle : le secteur des arts visuels comme écosystème professionnel	4
Plan du rapport	5
<i>Ouvrages cités</i>	7
<b>CHAPITRE 1. L'ÉCOLE, LA FORMATION PROFESSIONNELLE ET L'ÉDUCATION ARTISTIQUE</b>	<b>9</b>
1.1 Mise en perspective	9
1.2 Les données disponibles	11
<i>Ouvrages cités</i>	14
<i>Autres ouvrages canadiens consultés</i>	16
<i>Ouvrages étrangers à consulter</i>	17
<b>CHAPITRE 2. L'AIDE PUBLIQUE À LA CRÉATION ARTISTIQUE</b>	<b>19</b>
2.1 Mise en perspective	19
2.2 Les données disponibles	20
<i>Ouvrages cités</i>	30
<i>Autres ouvrages canadiens consultés</i>	33
<i>Ouvrages étrangers à consulter</i>	36
<b>CHAPITRE 3. LES MUSÉES D'ARTS VISUELS : UN DISPOSITIF PUBLIC-PRIVÉ DE COLLECTION-EXPOSITION</b>	<b>39</b>
3.1 Mise en perspective	39
3.2 Les données disponibles	41
<i>Ouvrages cités</i>	53
<i>Autres ouvrages canadiens consultés</i>	54
<i>Ouvrages étrangers à consulter</i>	55
<b>CHAPITRE 4. LE MARCHÉ DE L'ART : UN DISPOSITIF À PLUSIEURS JOUEURS À L'ÈRE DE LA MONDIALISATION</b>	<b>57</b>
4.1 Mise en perspective	57
4.2 Les données disponibles	62
4.3 En bref	74
<i>Ouvrages cités</i>	77
<i>Autres ouvrages canadiens consultés</i>	78
<i>Ouvrages étrangers à consulter</i>	79

<b>CHAPITRE 5. LES REGROUPEMENTS PROFESSIONNELS :</b>	
<b>CONDITIONS DE PRATIQUE ET VIE ASSOCIATIVE</b>	<b>83</b>
5.1 Mise en perspective	83
5.2 Les données disponibles	89
5.3 En bref	111
<i>Ouvrages cités</i>	<i>113</i>
<i>Autres ouvrages canadiens consultés</i>	<i>116</i>
<i>Ouvrages étrangers à consulter</i>	<i>118</i>
<b>CONCLUSION</b>	<b>123</b>
Principaux constats et priorités de l'Alliance	123
Lacunes du corpus existant	127
Points aveugles et angles morts	134
Canevas de stratégie de recherche	138
<b>ANNEXES</b>	
Annexe 1 : Note méthodologique	7 p.
Annexe 2 : Tableau synoptique de la compilation complète : Canada et étranger, par régions, thèmes et sous-thèmes	13 p.
Annexe 3 : Études et documents au Canada et à l'étranger : Compilation bibliographique	64 p.



## LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Dépenses publiques au titre de la culture, selon la fonction et le palier de gouvernement, 2007-2008	21
Tableau 2 : Dépenses totales brutes fédérale et provinciale en « Arts visuels et artisanat » par provinces et territoires	22
Tableau 3 : Montants des subventions attribuées selon le type de programme et par programme, Conseil des arts du Canada, 2008	23
Tableau 4 : Montants des subventions attribuées selon le type de demande et la région, Conseil des arts du Canada, 2008	25
Tableau 5 : Nombre de subventions attribuées selon le type de demande et la région, Conseil des arts du Canada, 2008	26
Tableau 6 : Nombre d'établissements au Canada par type et par région, Décembre 2008 Marchands d'oeuvres d'art (SCIAN 45392)	64
Tableau 7 : Revenu des artistes du secteur des arts visuels, Québec, 1999	95
Tableau 8 : Revenu total brut des artistes du secteur des arts visuels, Québec, 1999	96
Tableau 9 : Proportion du revenu tiré de la pratique des arts visuels, Québec, 1999	96
Tableau 10 : Revenu tiré des arts visuels, Québec, 1999	97
Tableau 11 : Proportion du revenu de différentes sources, artistes visuels du Québec, 1999	100
Tableau 12 : Artistes enseignants actifs par poste d'enseignement, Québec, 2000	101
Tableau 13 : Comparaison de certains indicateurs d'activité professionnelle des artistes visuels, Maranda (2009), Bellavance et al. (2005)	104
Tableau 14 : Comparaison de certaines caractéristiques démographiques des artistes visuels, Maranda (2009), Bellavance et al. (2005)	105
Tableau 15 : Comparaison de certaines caractéristiques économiques des artistes visuels, Maranda (2009), Bellavance et al. (2005)	106
Tableau 16 : Comparaison des revenus des artistes visuels représentés ou non par une galerie, Canada 2007	106
Tableau 17 : Revenu et distribution du temps de travail des artistes selon l'occupation principale de l'artiste, Canada 2007	107



# INTRODUCTION

## Objectifs

Ce rapport de recherche propose un bilan critique des connaissances sur le secteur des arts visuels au Canada. Il s'intéresse avant tout aux contributions analytiques et aux recherches empiriques qui se sont penchées sur les réalités socioprofessionnelles actuelles de ce secteur de pratique : conditions de vie et de travail, de formation et de diffusion, de financement, de commercialisation et de consommation. Ces conditions concernent les diverses catégories d'acteurs impliqués dans ce secteur d'activité professionnelle, qu'il s'agisse d'individus (artistes, critiques, marchands, commissaires, enseignants, collectionneurs, publics d'art) ou de collectifs (musées, galeries, associations professionnelles et autres institutions, organisations ou entreprises dédiées aux arts visuels). Ce bilan cherche aussi à identifier les sources de données actuelles les plus pertinentes par rapport au développement de ce secteur d'activités et de ses diverses composantes. Il identifie également les lacunes constatées à cet égard et propose un certain nombre de mesures en vue de combler le manque d'information. Dans un deuxième temps, cette démarche d'analyse et de synthèse critique de la littérature pertinente devrait logiquement conduire les membres de l'Alliance à s'interroger sur les meilleures façons de recueillir de telles informations stratégiques.

## Contexte et contraintes

Le rapport s'inscrit dans la foulée d'un premier plan de recherche élaboré par les membres de l'Alliance (22 août 2008)<sup>1</sup>. Il prolonge aussi le travail de R. Labossiere (2002), qui offrait un premier diagnostic sur la question<sup>2</sup>. Cet auteur signalait notamment la difficulté d'obtenir une vue d'ensemble des arts visuels en tant que secteur spécifique (*discreet sector*). Or, ce manque de recul nuit d'une part à la compréhension de ce secteur, pourtant nécessaire au développement de politiques et programmes qui lui sont adaptés, et d'autre part il empêche de bien montrer son importance véritable. Les données sur les arts visuels sont en effet le plus souvent « encadrées »

---

<sup>1</sup> Ce plan annonçait trois volets : 1) une étude économique et structurelle du secteur des arts visuels; 2) une étude sur le développement du marché des arts visuels au Canada; 3) une étude sur les conditions de travail des artistes visuels et des travailleurs et bénévoles du milieu culturel. Voir Alliance pour les arts visuels (22 août 2008). Les références sont données en fin de chapitre.

<sup>2</sup> Voir Labossière et al. (2002).

dans celles de l'ensemble du secteur culturel ou d'autres secteurs comme l'éducation. Une bonne partie du travail consiste donc à « désencastrer » ces informations. À cela s'ajoute trois autres contraintes que nous avons rencontrées au cours de l'exercice : 1) la recherche et l'information sur le secteur sont inégalement réparties à travers le Canada, et les échelles d'observation de cette réalité varient grandement : la différence des perspectives entre les différents paliers gouvernementaux (fédéral, provincial, municipal) se conjugue à celle des points de vue qui peuvent être tour à tour locaux, nationaux et mondiaux; 2) les études sur le secteur sont fortement dépendantes des missions propres aux commanditaires et à leurs besoins stratégiques ponctuels; 3) la définition « conceptuelle » du secteur n'est pas clairement établie ou parfaitement stabilisée.

La première contrainte naît de la difficulté d'obtenir des données pertinentes sur le secteur au Canada si l'on fait abstraction de la diversité des situations culturelles et institutionnelles de ses différents marchés régionaux, et notamment provinciaux. Ceci tient notamment au statut particulier de la culture et de l'éducation au Canada qui sont des champs de compétences partagés, et même disputés : les trois paliers gouvernementaux y sont impliqués, et les provinces y jouent un rôle central. Rappelons à cet égard que le gouvernement du Québec, qui a fortement investi les secteurs de la culture et de l'éducation, réclame sur eux depuis longtemps l'exclusivité des pouvoirs. L'échelle pancanadienne n'est donc pas nécessairement la plus appropriée ni pour reconstituer une vue d'ensemble du secteur ni pour en cerner avec précision la structure et les principaux mécanismes. Au contraire, il pourrait s'avérer plus réaliste et profitable de procéder à partir d'analyses régionales des principaux marchés artistiques métropolitains que sont Montréal, Toronto, Vancouver, et d'autres qu'il resterait à identifier. De plus, la réalité des arts visuels canadiens ou même québécois n'est pas purement nationale ou locale. Elle n'est effectivement pas indépendante de dynamiques internationales, y est même enclavée, surtout en cette ère de mondialisation. La lisibilité de cette réalité nationale dépend dès lors, en bonne partie, d'une juste évaluation des « affaires extérieures ». Par ailleurs, la nature de ces relations et références étrangères varie grandement selon les régions canadiennes. Les liens avec la France et l'Europe sont plus fréquents à Montréal et au Québec; Toronto et le sud de l'Ontario sont étroitement imbriqués à l'économie culturelle des grandes villes de l'est des États-Unis (Chicago, New York, etc.) tout en conservant un lien historique avec Londres et l'Angleterre; Vancouver relève quant à elle de

l'espace culturel et économique Asie-Pacifique. Ces influences sont de nature à faire diverger les enjeux et les pratiques du secteur en fonction des régions du Canada.

La seconde contrainte freine également la possibilité d'un programme sectoriel de recherche ou de veille stratégique : en effet, la diversité des catégories d'acteurs impliqués ne favorise pas d'emblée une vue d'ensemble du secteur. De plus, la documentation de chacune des composantes du secteur est fort inégale. Si l'on dispose de corpus documentaires importants sur les artistes, les musées et les organismes publics d'aide à la création en arts visuels, les informations se font plus rares pour un ensemble d'autres opérateurs stratégiques impliqués dans le secteur : marchands, collectionneurs privés ou corporatifs, critiques et conservateurs indépendants, étudiants et professeurs d'arts visuels, d'histoire de l'art visuel ou de muséologie. Les études sur les artistes, les plus nombreuses et les plus récurrentes au cours des dernières décennies, constituent sans doute un fil conducteur incontournable pour offrir un premier portrait du secteur. Il reste que l'environnement professionnel dans lequel ils évoluent demeure encore largement incompris faute de données sur l'ensemble des autres acteurs professionnels.

Enfin, la notion même d'arts visuels est un concept en évolution dont les présupposés sont pour ainsi dire en tension. Cette notion demeure d'abord relativement récente : elle ne se substitue que depuis les années 1960 — progressivement et sans tout à fait les abolir — à un ensemble d'autres notions, et en tout premier lieu à celle autrefois dominante de Beaux-arts ou encore, dans l'espace francophone, à celle plus récente d'arts plastiques<sup>3</sup>. La notion sert ainsi aujourd'hui, d'une part, à regrouper ces formes d'art de « longue tradition » qui formaient autrefois l'univers des Beaux-arts : la peinture et la sculpture, le dessin et la gravure, ainsi qu'une part non négligeable des métiers d'art (*fine craft*) et de l'architecture. D'autre part, la nouvelle notion inclut dorénavant un ensemble de pratiques émergentes que ne parviennent pas à circonscrire adéquatement ni les anciens Beaux-arts ni les plus récents arts plastiques : pratiques photographiques, vidéographiques, infographiques et numériques, ainsi que de toutes nouvelles formes d'art comme l'installation, la

---

<sup>3</sup> Dans l'espace francophone, la notion d'arts visuels ne s'est véritablement imposée qu'à partir des années 1980, et on lui préfère d'ailleurs encore parfois la notion d'arts plastiques. La notion d'arts visuels apparaît en effet à plusieurs comme une concession à l'anglais, un autre anglicisme, ou un simple succédané de la notion d'arts plastiques. À ce sujet, voir mon article « Des Beaux-arts aux arts visuels, le temps des arts plastiques » (1999), qui décrit ces changements successifs de dénomination institutionnelle au Québec à travers le cas de l'ancienne École des beaux-arts devenu département universitaire d'arts plastiques à la fin des années 1960, pour finalement adopter le titre de département d'arts visuels au début des années 1980 (et aujourd'hui, École des arts visuels).

performance et diverses formes d'intervention dans les espaces publics ou les communautés. De la sorte, sans rompre tout à fait avec ces conceptions antérieures de la pratique, la configuration des arts visuels se distingue nettement de celle des formes d'art associées autrefois aux Beaux-arts ou aux arts plastiques. Cette réalité est non seulement en évolution mais aussi en tension. Il subsiste dès lors un inévitable brouillage aux frontières avec d'anciens artisanats et de nouveaux arts médiatiques, ainsi que plusieurs chevauchements et recoupements entre domaines, et, inévitablement, quelques guerres de territoire. Il subsiste, en outre, une tension interne aux arts visuels entre un monde des Beaux-arts classiques ou traditionnels et un art contemporain résolument moderne ou postmoderne. Enfin, cet univers des arts visuels tend lui-même aujourd'hui à être englobé ou capté par celui, plus large, de la « culture visuelle », où se trouvent pêle-mêle d'anciens arts appliqués, de plus récents médias audiovisuels et le nouveau « design créatif ». Ce brouillage conceptuel a d'ailleurs conduit certains chercheurs à envisager l'univers professionnel des arts visuels comme la superposition d'un ensemble de réalités « historiques ». Ainsi, pour la sociologue Raymonde Moulin, le monde actuel des arts visuels apparaît dans les faits comme le « legs d'une histoire multiséculaire au cours de laquelle les modes d'organisation de la profession et les modes de reconnaissance de l'identité de l'artiste se sont succédés sans s'annuler complètement, de sorte que le décalage, l'incompatibilité et la contradiction n'ont cessé de s'accroître entre les diverses définitions possibles » (1983, p. 388).

### **Une définition opérationnelle : le secteur des arts visuels comme écosystème professionnel**

Le flou « conceptuel » qui entoure la définition des arts visuels n'interdit pas pour autant une définition « opérationnelle » du secteur. C'est par là que nous allons approcher la matière. De ce point de vue, la réalité des arts visuels tient moins à la réunion d'un ensemble de disciplines ou de métiers définitivement bien établis — quoique la peinture et les œuvres sur papier tiennent encore quantitativement et économiquement un rôle pivot, agissant comme une sorte de centre de gravité<sup>4</sup> — qu'à un ensemble de « dispositifs » communs de production et de présentation spécifiques

---

<sup>4</sup> Les données recueillies en 2000 dans le cadre de notre enquête sur les conditions de pratique des artistes visuels le laissent entendre. Le nombre d'artistes-peintres y était largement supérieur à celui des sculpteurs et des autres artistes associés au secteur. De plus, bon nombre d'artistes engagés dans des formes d'art moins traditionnelles (photos, nouveaux médias, performances, etc.) avaient généralement une formation et une pratique préalables de la peinture. Voir Bellavance et al. (2005). Au plan économique, plusieurs enquêtes récentes indiquent que le volume des transactions de peintures et d'œuvres sur papier (incluant la photographie) reste également plus élevé. Voir notamment Routhier (Juin 2006).

à ce secteur : musées, galeries, centres d'artistes, revues d'art, collections, bourses, subventions, commandes publiques, tous clairement consacrés aux « arts visuels ». Ces dispositifs forment le tronc commun ou le noyau dur de ce secteur d'activités professionnelles. Leur convergence constitue un secteur de pratiques professionnelles voué à la production d'œuvres d'arts visuels.

## **Plan du rapport**

Notre rapport est conçu comme une synthèse et une analyse critique de la documentation récente quant à cinq grands dispositifs professionnels qui nous sont apparus incontournables. Malgré les variations locales ou régionales, ces dispositifs s'avèrent communs à l'échelle du pays, et au-delà : 1<sup>er</sup> l'école, comme dispositif de formation professionnelle et d'éducation artistique; 2<sup>e</sup> les organismes publics d'aide à la création et à la production d'œuvres d'art (bourses aux artistes et subventions aux organismes); 3<sup>e</sup> les musées, comme dispositif de collections et d'expositions d'œuvres d'art canadiennes; 4<sup>e</sup> le marché de l'art, comme dispositif de commercialisation des œuvres; 5<sup>e</sup> les regroupements professionnels, comme dispositifs associatifs sectoriels. Chacun de ces dispositifs peut être appréhendé comme un élément structurel et fonctionnel d'un système professionnel propre aux arts visuels. Mais ils peuvent aussi être envisagés comme les sites ou les environnements privilégiés d'un « écosystème » professionnel de nature plus relationnelle ou sociale. Une vue d'ensemble du secteur implique nécessairement une connaissance minimale de l'état de chacun de ces sites et/ou dispositifs, selon l'angle par lequel on l'approche : soit par le haut, à titre de dispositif systémique; soit par le bas, comme sites et points d'ancrage de l'écologie spécifique de ce milieu professionnel.

Notre rapport est conçu de façon à produire un bilan de l'état des connaissances propres à chacune de ces dimensions du système ou écosystème des arts visuels au Canada. Cinq chapitres abordent de la sorte, tour à tour, chacune de ces dimensions du système ou de l'écosystème. Tout comme les œuvres d'art, ces dispositifs professionnels ont aussi leur histoire. Chaque chapitre débute donc par une mise en perspective des principaux développements qu'a connus chacune de ces réalités au Canada au cours des dernières décennies. On analyse par la suite l'état des données les plus récentes disponibles sur la question tout en identifiant et commentant les documents les plus pertinents. Chaque chapitre identifie en conclusion les principaux manques en matière

d'information et comporte une bibliographie regroupant non seulement les documents cités au cours du chapitre, mais aussi des textes complémentaires qui méritent l'attention. Ces derniers sont tirés d'une compilation bibliographique plus exhaustive comportant notamment des ouvrages majeurs produits à l'étranger sur chacune de ces questions. Pour chacun de ces documents, nous indiquons s'ils sont accessibles, sous quelle forme (copie papier ou électronique) et par quelle voie (INRS, accès réservé, accès libre). Une conclusion rassemble les principaux constats et propose des recommandations.

Cette recension critique des études et enquêtes sur le secteur des arts visuels au Canada s'appuie sur une première démarche de compilation et de classification bibliographique dont le rapport a été déposé le printemps dernier. Cette compilation s'est voulue la plus exhaustive possible compte tenu des délais et de l'accès aux documents. Bien que le présent rapport porte principalement sur les ouvrages publiés depuis les dix dernières années sur le secteur des arts visuels au Canada, ce premier travail de compilation a permis de rassembler des contributions canadienne et étrangère pouvant remonter aussi loin qu'aux années 1960 et 1970. Alors que nos analyses portent principalement sur une littérature grise, données officielles et rapports commandités, le corpus international est principalement d'origine universitaire. L'analyse thématique de cet important corpus national et international a permis une première compréhension de l'univers de référence. Cette première analyse classificatoire, elle aussi déposée le printemps dernier, est présentée en annexe. On y trouvera en outre la présentation détaillée de notre stratégie méthodologique et de ses différentes étapes.

## **Ouvrages cités**

- ALLIANCE POUR LES ARTS VISUELS/VISUAL ARTS ALLIANCE (2008), *Programme de recherche pour les arts visuels*, Ottawa, 17 p. INRS
- BELLAVANCE, G. (1999), **Institution artistique et pouvoirs publics, 1960-1980. Des Beaux-arts aux arts visuels, le temps des arts plastiques**, dans M.-C. DE KONINCK et P. LANDRY (dir.), *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec, Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal et Éditions Fidès, p. 228-247. INRS
- BELLAVANCE, G., BERNIER, L. et B. LAPLANTE (2005 ©2001), *Les conditions de pratiques des artistes en arts visuels. Rapport d'enquête*, Montréal, INRS Urbanisation Culture Société, 170 p. et annexes : [http://www.inrs-ucs.uquebec.ca/pdf/RapportRAAV\\_IP\\_GB\\_050126.pdf](http://www.inrs-ucs.uquebec.ca/pdf/RapportRAAV_IP_GB_050126.pdf). en ligne



- LABOSSIÈRE, R. avec la collaboration de L. FITZGIBBONS & P. O'BRIEN (2002), *Towards an Understanding of the Canadian Visual Arts*, Patrimoine canadien, Ministère des Affaires Étrangères et du Commerce International, Conseil des Arts du Canada, 67 p. INRS
- MOULIN, R. (1983), **De l'artisan au professionnel : l'artiste**, *Sociologie du travail*, no 4, p. 388-403. revue INRS
- ROUTHIER, C. (Juin 2006), **Les ventes des marchands d'œuvres d'art en 2001-2002**, *Statistiques en bref*, no 20, 12 p. [http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat\\_obs/pdf/Stat\\_brefNo20.pdf](http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/pdf/Stat_brefNo20.pdf) en ligne



# CHAPITRE 1

## L'ÉCOLE, LA FORMATION PROFESSIONNELLE ET L'ÉDUCATION ARTISTIQUE

### 1.1 Mise en perspective

Les relations entre les arts visuels et le monde de l'éducation sont déjà fort anciennes. La période contemporaine, quant à elle, est marquée par la progression de ces types d'enseignement à tous les échelons du système scolaire, de l'élémentaire jusqu'au troisième cycle universitaire. Le développement de formations professionnelles accréditées, spécifiquement dédiées aux arts visuels, et l'allongement du cycle d'études touchent ainsi toutes les catégories de personnels impliqués en arts visuels, et en tout premier lieu les artistes. Pour ces derniers, il s'agit en effet d'un changement majeur de régime par rapport à l'époque des formations dans des écoles spécialisées ou de métiers. Bien que le diplôme ne soit pas une condition sine qua non d'exercice professionnelle en arts visuels, contrairement à d'autres professions comme la médecine, le droit ou le génie, l'école d'art n'en constitue pas moins un site majeur de cet environnement professionnel et un dispositif non négligeable de professionnalisation. À cet égard, le diplôme de maîtrise en arts visuels apparaît aujourd'hui comme une étape ou un seuil important pour la qualification des artistes, équivalent au rôle tenu autrefois par les écoles de beaux-arts ou, plus avant, par les académies. De plus, le développement d'un certain nombre de programmes de subventions de « recherche-crédation » destinés aux artistes universitaires post-gradués, notamment au Québec, indique une intégration plus forte encore des artistes visuels au système de recherche universitaire.

L'évolution des formations en histoire de l'art et en muséologie est également à noter. Celles-ci n'ont plus simplement une fonction rétrospective, mais aussi une visée proprement prospective qui conduit cette catégorie de professionnels à intervenir de plus en plus directement dans le champ de l'art contemporain canadien. Ceux-ci jouent dès lors un rôle incontournable en matière de promotion et d'organisation du secteur.

Enfin, la problématique de la formation des professeurs d'art visuel aux niveaux élémentaire et secondaire se conjugue à celle de l'éducation artistique, et de la place des arts visuels canadiens

dans le cursus scolaire au Canada. Notons aussi, à ce niveau du système scolaire, le développement dans plusieurs provinces canadiennes depuis les années 1990 de programmes « d'artistes à l'école ».

Dans ce contexte du développement des formations formelles, il reste plus difficile de cerner l'état actuel des formules traditionnelles et plus informelles d'apprentissage : moins bien documentées ou moins bien codifiées, sont-elles en déclin ou se maintiennent-elles? On constate néanmoins, parallèlement à ce système d'enseignement régulier, le développement récent d'une offre de perfectionnement professionnel destinée spécifiquement aux artistes et autres professionnels du milieu. Cette nouvelle offre de formation, généralement orientée sur la gestion de carrière et « l'employabilité », s'est amorcée au milieu des années 1990 sous l'impulsion non pas tant du secteur de l'éducation ou de la culture, mais plutôt d'organismes gouvernementaux dont la mission vise spécifiquement le développement de la main-d'œuvre et des ressources humaines. Cette offre de perfectionnement vise en tout premier lieu le développement des compétences managériales et entrepreneuriales des individus, plutôt que les compétences artistiques ou professionnelles de base.

La formation professionnelle en arts visuels et l'éducation artistique générale en arts visuels constituent de la sorte une part importante, mais relativement méconnue, de l'organisation et du financement du secteur. En effet, le système scolaire joue non seulement un rôle éducationnel, mais il fournit aussi une première base économique au secteur. Il permet non seulement le renouvellement de la main-d'œuvre et des publics, il fournit aussi depuis longtemps de nombreux « emplois-abris » aux artistes et aux autres professionnels du secteur. La problématique des frais d'inscription aux programmes d'études postsecondaires concerne, en outre, l'ensemble du milieu professionnel qui participe de la sorte directement au financement et à l'économie du domaine; il en est de même des sommes déboursées en matière de perfectionnement et de formation continue. Ce continent éducatif est toutefois rarement attribué aux « comptes publics » des efforts nationaux lorsqu'il est question de mesurer la taille du secteur; sa prise en compte ferait de la sorte augmenter sensiblement sa signification socioéconomique. La connaissance de ces dispositifs éducationnels revêt donc une importance stratégique considérable pour le développement du domaine.

## 1.2 Les données disponibles

Toutefois, les données sur la formation professionnelle et l'enseignement artistique restent particulièrement difficiles à rassembler et à cerner à l'échelle canadienne. Ceci tient en partie au fait que l'éducation est un champ de compétence provinciale. De plus, la plupart des données administratives de base sur les programmes réguliers sont recueillies par des organismes du monde scolaire (ministères, collèges, universités, commissions scolaires) plutôt que par des organismes du monde culturel; de ce fait, les catégories d'analyse ne concordent que rarement. Ainsi, la catégorie « études en beaux-arts » ou en « arts », en usage dans le monde scolaire, ne recoupe qu'imparfaitement celle des arts visuels, ce qui pose un problème insurmontable jusqu'ici. On ne dispose dès lors que de peu de données précises sur les programmes réguliers touchant spécifiquement les arts visuels : financement (notamment en matière de frais d'inscription), nombre de diplômés annuels, trajectoire professionnelle des étudiants (diplômés ou non diplômés), profil des enseignants, structure et contenus des programmes, nature des subventions de recherche-crédation en milieu universitaire.

Statistique Canada a bien réalisé un certain nombre d'études sur les diplômés en art et culture, notamment quant à leur situation sur le marché du travail. Ces données agrègent toutefois les domaines d'études sans permettre de connaître la situation spécifique des travailleurs du secteur des arts visuels (StatCan/Luffman 2001 a et b). Deux autres études déjà fort datées pourraient comporter des informations plus précises (McCaughey 1993<sup>5</sup> et Raymond 1993<sup>6</sup>). Comme elles concernent les beaux-arts plutôt que les arts visuels, elles ne concordent qu'imparfaitement avec la configuration actuelle du domaine. Plus récemment, l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ-Institut de la statistique du Québec) a recueilli pour la province des

---

<sup>5</sup> L'étude de McCaughey réalisée pour Statistique Canada est basée sur une enquête nationale de 1988 et porte sur les diplômés universitaires en beaux-arts et en arts appliqués plutôt qu'en arts visuels. Les étudiants en beaux-arts regroupent les études générales en arts, la connaissance des beaux-arts, l'esthétique, les beaux-arts, l'impression et la sculpture; en sont exclus les étudiants en musique et en d'autres arts d'interprétation ainsi qu'en arts appliqués comme les arts graphiques, le dessin, le graphisme, la gravure, la litho, la photo, l'impression, la céramique, la création de mode et de bijoux, le design d'intérieur. Notons aussi que la muséologie (tout comme la création littéraire, l'éducation musicale, l'architecture et l'administration des arts) ne fait pas partie du grand domaine d'étude « Beaux-arts et arts appliqués ».

<sup>6</sup> Basée sur l'enquête Relance de l'ancien ministère québécois de l'Enseignement supérieur et de la Science, cette étude a été menée auprès des diplômés collégiaux de la promotion 1989-1990 et des diplômés universitaires de la promotion 1987. Elle demeure, pour les mêmes raisons, tout aussi imprécise que la précédente. Elle comporte néanmoins une sous-catégorie « arts plastiques ».

données récurrentes sur les effectifs et les diplômes décernés en arts et lettres dans les universités et les collèges, ainsi que sur le personnel enseignant régulier à temps plein dans les universités (OCCQ 2001-2006). Ces données distinguent bien les étudiants en lettres des étudiants en arts, mais cette dernière catégorie n'inclut manifestement pas que des cursus en arts visuels<sup>7</sup>; les données sur les enseignants amalgament quant à elles l'ensemble des « arts et lettres ».

Les données sur les programmes de maîtrise en arts visuels, compte tenu à la fois de leur importance stratégique et de leur nombre limité, pourraient s'avérer un indicateur commode de la situation et de l'évolution du domaine. Ces données font aussi pourtant défaut. Mentionnons néanmoins un numéro spécial récent de la revue *Canadian Art* (hiver 2008), qui passe en revue un certain nombre de ces programmes à l'échelle du Canada et offre un premier éclairage utile sur la question. Au Canada, on n'a trouvé qu'une seule autre étude, de nature ethnographique et qualitative, portant spécifiquement sur ce thème (Sefton, 2007)<sup>8</sup>.

Les publications sur les besoins de perfectionnement professionnel dans le secteur culturel se sont quant à elles multipliées au cours des dernières années. Liées aux efforts du CRHSC et de leurs équivalents provinciaux (comme le Cultural Careers Council en Ontario ou le CQRHSC au Québec), ces publications mettent l'accent sur les enjeux du développement des compétences de la main-d'œuvre en relation à l'emploi. Mentionnons la publication récente par le CRHSC de *L'Art de gérer sa carrière*, un guide en cinq chapitres visant à aider les artistes et travailleurs autonomes du secteur culturel à gérer l'aspect commercial de leur démarche qui comporte des fiches spécifiques pour les travailleurs du secteur des arts visuels (CRHSC 2007). Le guide a été mis à jour en 2009 afin d'inclure de nouveaux exemples originaux, des liens vers plusieurs sites utiles et des renseignements dans les domaines des finances et de la technologie (CRHSC 2009). Il

---

<sup>7</sup> La catégorie inclut notamment la musique, la danse et le théâtre. On apprend notamment qu'entre 2001 et 2006, le nombre total d'inscrit en arts oscille à la hausse entre 8 883 et 9 649 par année; la seule cohorte de maîtrise passe de 809 à 1000 inscrits. Il serait intéressant de connaître la part relative des cursus en création, histoire de l'art, muséologie et enseignement des arts, selon les grades de diplôme.

<sup>8</sup> Il s'agit d'une thèse de doctorat réalisée à l'Université de Toronto, *Master of Fine Arts: The construction of the artist in academe*. L'auteur y suit le parcours de quelques étudiants, moins d'une dizaine, inscrits à l'un de ces programmes de maîtrise. Dans le même ordre d'idée, il faut lire le classique de la sociologue américaine Judith Adler, *Artist in the Office* (1979), décrivant la situation des étudiants et des professeurs à la fameuse CalArt au cours des années 1970. Voir aussi plus récemment au sujet de la même école, Sarah Thornton (2008), « The Crit » dans *Seven Days in the Art World*, p. 43-73. Pour une analyse des contraintes de reconnaissance universitaires que vivent les artistes enseignants en milieu universitaire voir Fournier et al. (1989) qui proposent une étude de cas de l'évaluation par ses pairs du dossier universitaire d'un artiste enseignant à Montréal.

comprend également des exemples et des procédures spécifiques aux provinces qui s'ajoutent à l'information déjà contenue dans la version originale. Le CRHSC a également développé en relation à cet ouvrage un « Guide de l'enseignant » et des « Course Modules » (disponible en anglais seulement). Le Guide de l'enseignant(e) est conçu pour être utilisé par les artistes et travailleuses et travailleurs culturels en émergence tandis que le contenu de cours a été conçu pour les enseignantes et enseignants aux niveaux collégial et universitaire et pour les associations professionnelles. Au niveau provincial, mentionnons par ailleurs la publication encore plus récente en Saskatchewan d'un manuel de « Best Practices » destinés au secteur des arts visuels et des métiers d'art (Saskatchewan 2010). Au Québec, le CQRHSC a produit pour sa part entre 1999 et 2002 des séries d'analyses des compétences requises pour un ensemble d'emplois de soutien ou d'organisation du secteur<sup>9</sup>. Mentionnons également nos propres travaux sur la formation professionnelle des artistes (Bellavance et Laplante 2002 et 1997). Le premier article fournit une analyse globale de cette problématique pour le Québec au vingtième siècle et met en perspective le cas des arts visuels avec celui des autres domaines de pratique artistique. Le second est un rapport d'enquête par sondage sur les besoins de perfectionnement professionnel des auteurs créateurs et interprètes du Québec; il comporte notamment un chapitre sur les besoins spécifiques des membres du Regroupement des artistes en arts visuels (RAAV).

Toutefois, malgré leur intérêt, aucune de ces contributions ne fournit les données de base et de perspective globale sur l'état de l'offre de formations professionnelles spécifiques au domaine des arts visuels. En réalité, aucune publication récente ne comporte de données précises ni sur la demande ni sur l'offre de perfectionnement qui se sont manifestées depuis plus d'une quinzaine d'années dans les différents secteurs de pratiques artistiques professionnels. Ces données, si elles existent, sont évidemment à chercher du côté des ministères et organismes gouvernementaux chargés du développement des ressources humaines.

Face à ces développements institutionnels, l'état actuel des formules d'apprentissage et de mentorat sous la responsabilité directe des professionnels du milieu est certainement à ausculter. À cet égard, le rôle joué par les centres d'artistes et les associations professionnelles tels CARFAC et le

---

<sup>9</sup> Notamment sur les compétences de gestion, production, diffusion des arts visuels à l'intention des centres d'artistes (2002); sur la coordination de la formation en arts médiatiques; sur l'emploi de conservateurs de musées (2000), de chargés de projets aux expositions (2000) ou de guides animateurs et guides interprètes (1999).

RAAV paraît incontournable. CARFAC et RAAV ont notamment produit au cours des dernières années des guides de bonnes pratiques à l'usage des artistes. Par ailleurs, le rôle des centres d'artistes comme instance de transition entre l'école et la vie professionnelle, tant pour les artistes que pour les autres catégories de professionnels impliqués (commissaires, critiques, historiens et théoriciens) est à souligner. La formation professionnelle reçue dans ces centres pourrait en effet favoriser l'insertion des plus jeunes artistes aux réalités concrètes de la pratique (réalisation de dossiers de présentation, organisation d'exposition, demandes de subvention). Elle pourrait aussi contribuer plus largement à assurer une mobilité de l'ensemble de la main-d'œuvre impliquée dans ce secteur entre ses diverses composantes (musées, galeries privées, associations, conseils des arts et ministères). Notons qu'au Québec, le RCAAQ dispose depuis plusieurs années, d'un catalogue de formations spécialement conçues pour ses travailleurs; ce catalogue a d'ailleurs été adapté pour le Canada anglais.

Enfin, sur l'éducation artistique, les ouvrages existants sont de portée soit très générale<sup>10</sup> soit appliquée à des cas très précis<sup>11</sup>. On ne dispose pas d'information permettant d'identifier la part relative consacrée à l'enseignement des arts visuels aux différents niveaux du système scolaire, de l'élémentaire au doctorat. À cet égard, il serait pourtant nécessaire de mesurer la part que tient l'enseignement de l'art canadien au sein de ces différents corpus. Pour l'artiste, être lui-même « objet » du corpus enseigné à l'école est certainement aussi utile que d'y étudier ou d'y prodiguer un enseignement.

## Ouvrages cités

- ADLER, J. E. (1979), *Artists in Offices. An Ethnography of an Academic Art Scene*, New Brunswick (New Jersey), Transaction Books, 165 p. INRS
- BELLAVANCE, G. et B. LAPLANTE (2002) **Professionnalisation et socialisation du champ artistique : la formation professionnelle des artistes au XX<sup>e</sup> siècle**, dans D. LEMIEUX (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Les Éditions de l'IQRC, Presses de l'université Laval, p. 315-339. INRS
- (1997) *Le perfectionnement professionnel des auteurs, créateurs et interprètes du secteur culturel au Québec*, Montréal, Institut national de la recherche scientifique – Culture et Société, 139 p. INRS
- CANADIAN ART (hiver 2008), **Lab work. The art world starts in school:** <http://www.canadianart.ca/issues/2008/12/01/> en ligne

<sup>10</sup> Dans cette veine, voir l'ouvrage récent sur l'histoire de l'enseignement artistique au Canada (Pearse ed. 2006).

<sup>11</sup> Par exemple Kind et al. (2007), sur la relation artiste et enseignant à l'élémentaire.



- CONSEIL DES RESSOURCES HUMAINES DU SECTEUR CULTUREL (CRHSC) (2009), *L'Art de gérer sa carrière* en ligne  
<http://www.culturalhrc.ca/amyc/index-f.asp>
- (2007), *L'Art de gérer sa carrière à l'intention des travailleurs autonomes en arts visuels*, 40 p. en ligne  
[http://www.culturalhrc.ca/amyc/pdf/disciplines/CHRC\\_AMYC\\_Visual\\_Arts-fr.pdf](http://www.culturalhrc.ca/amyc/pdf/disciplines/CHRC_AMYC_Visual_Arts-fr.pdf)
- CONSEIL QUÉBÉCOIS DES RESSOURCES HUMAINES EN CULTURE (CQRHC) (2002), *Dictionnaire de compétences en gestion, production et diffusion des arts visuels et guide d'utilisation à l'intention des centres d'artistes autogérés*, 45 p. & annexes. INRS
- / GROUPE RÉSEAU CONSEIL (Mars 2002), *Analyse des besoins en coordination de la formation en arts médiatiques*, pour le Conseil Québécois des Arts Médiatiques, 108 p.: en ligne  
[http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher\\_section.php&INTgabarit=3&IDsection=20](http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher_section.php&INTgabarit=3&IDsection=20).
- / EMPLOI-QUÉBEC (2000), *Analyse de la profession conservatrice ou conservateur de musées*, en ligne  
 62 p. :  
[http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher\\_section.php&INTgabarit=3&IDsection=28](http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher_section.php&INTgabarit=3&IDsection=28).
- / EMPLOI-QUÉBEC (2000), *Analyse de la profession de chargée ou chargé de projet aux expositions*, en ligne  
 48 p. :  
[http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher\\_section.php&INTgabarit=3&IDsection=28](http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher_section.php&INTgabarit=3&IDsection=28).
- / EMPLOI-QUÉBEC (2000), *Analyse de la profession de guide animatrice ou guide animateur ou guide interprète*, 40 p. : en ligne  
[http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher\\_section.php&INTgabarit=3&IDsection=28](http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher_section.php&INTgabarit=3&IDsection=28).
- / EMPLOI-QUÉBEC (Décembre 1999), *L'exercice de la profession de dirigeant ou dirigeante d'association : une analyse de la situation*, 49 p. : en ligne  
[http://www.cqrhc.com/medias/documents/AMP\\_Dir\\_ass.pdf](http://www.cqrhc.com/medias/documents/AMP_Dir_ass.pdf).
- CULTURAL CAREERS COUNCIL ONTARIO / Ipsos-Reid (mars 2008), *Enriching Our Work in Culture: Professional Development in Ontario's Cultural Sector*, résumés en ligne  
<http://www.workinculture.ca/news/documents/IpsosResearchExecSummaryWithRecommendations.pdf>  
[http://www.workinculture.ca/news/documents/CDCWSummaryMay21\\_001.pdf](http://www.workinculture.ca/news/documents/CDCWSummaryMay21_001.pdf)
- FOURNIER, M., Y. GINGRAS, CREUTZER MATHURIN (1989) *Création artistique et champ universitaire : Qui sont les pairs? Sociologie et Sociétés*, 21(2) : 63-74 revue INRS
- KIND, S., A. DE COSSON, R. L. IRWIN & K. GRAUER (2007) *Artist-teacher partnerships in learning: The in/between spaces of artist-teacher professional development*, *Canadian Journal of Education*, Vol. 30, n° 3, p. 839-864. revue INRS
- STATISTIQUE CANADA / LUFFMAN, J. (Mars 2001), *La situation des diplômés des arts et de la culture sur le marché du travail*, *La culture en perspective*, Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle, Vol. 12, no 3, p. 3-10 : <http://www.statcan.gc.ca/pub/87-004-x/87-004-x2000003-fra.pdf> en ligne
- / — (2001), *Quels sont les déterminants du succès sur le marché du travail des diplômés récents de la culture?*, *La Culture en perspective*, Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle, Vol. 13, n° 4, 16 p. : <http://www.statcan.gc.ca/ads-annonces/87-004-x/pdf/4274601-fra.pdf> en ligne
- MCCAUGHEY, C. / STATISTIQUE CANADA (Été 1993), *Diplômés en beaux-arts et en arts appliqués - Où en sont-ils maintenant?*, *La Culture en perspective*, Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle, Vol. 5, n° 2, p. 7-9. : <http://www.statcan.gc.ca/ads-annonces/87-004-x/pdf/fc-cp1993005002s2-fra.pdf> en ligne
- OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS / INSTITUT DE LA STATISTIQUE DU QUÉBEC (2001-2006), *Effectif et diplômés décernés en arts et lettres dans les universités et les cégeps* : en ligne  
[http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture\\_comnc/professions/formation/index.htm](http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture_comnc/professions/formation/index.htm)
- PEARSE, H. (dir.) (2006) *From Drawing to Visual Culture: A History of Art Education in Canada*, McGill Queen's University Press. n.d.
- RAYMOND, M.-J. / MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC (Mars 1993) *La situation de l'emploi chez les diplômés en art de niveau collégial et universitaire*. INRS

- SASKATCHEWAN (2010), *Best Practices for the Saskatchewan Visual Arts and Craft Sector*, en ligne  
<http://www.bestpracticestandards.ca/?s=home>
- SEFTON, T. G. (2007) *Master of Fine Arts: The construction of the artist in academe*, dans *Dissertation Abstracts International, A: The Humanities and Social Sciences*, Vol. 67, n° 7. INRS
- THORNTON, S. (2008) *Seven Days in the Art World*, New York/London, W.W. Norton & Company, 274 p. INRS

### Autres ouvrages canadiens consultés

- BRITISH COLUMBIA ARTS COUNCIL (September 2003) *Artists in Education - A Program Evaluation for: Vancouver Foundation, BC Arts Council and ArtStarts in Schools*, Vancouver Foundation / ArtStarts in Schools / Bruce R. Levens - SIGMA Social Research / Gavin Perryman – Gavin Perryman & Associates, 47 p. : en ligne  
<http://www.bcartsCouncil.ca/documents/publicationforms/pdfs/AIE%20Evaluation%20Final.pdf>.
- CHENEY, T./ Statistique Canada (Été 1997), *L'art de demain : les besoins de formation dans le secteur culturel*, *La Culture en perspective, Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle*, Vol. 9, n° 2, p. 3-7. : <http://www.statcan.gc.ca/ads-annonces/87-004-x/pdf/fc-cp1997009002s2-fra.pdf> en ligne
- CONFÉRENCE CANADIENNE DES ARTS (Juillet 2001), *Un cadre national pour l'éducation artistique dans les écoles canadiennes élaboré par le Symposium national sur l'éducation artistique*. Symposium National sur l'Éducation Artistique. n.d.
- GOVERNEMENT DU CANADA / DÉVELOPPEMENT DES RESSOURCES HUMAINES CANADA (1994) *Work in Progress: Human Resource Issues in the Visual Arts and Crafts*, Working Group for Human Resources in the Visual Arts and Crafts / Price Waterhouse. INRS
- GOVERNEMENT DU QUÉBEC (Juin 2008), *Évaluation du programme La culture à l'école – rapport*, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine & Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport, 87 p. : en ligne  
[http://www.mels.gouv.qc.ca/sections/publications/publications/SICA/DRSI/Rap\\_Culture\\_Ecole.pdf](http://www.mels.gouv.qc.ca/sections/publications/publications/SICA/DRSI/Rap_Culture_Ecole.pdf)
- (Septembre 2005) *Formation continue de la Stratégie québécoise de développement des ressources humaines en culture - Évaluation de l'axe 2*. Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine & Ministère de l'Emploi et de la Solidarité sociale / Société de développement des entreprises culturelles du Québec / Emploi Québec : en ligne  
[http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx\\_lescrits\\_pi1\[page\]=18&tx\\_lescrits\\_pi1\[ecrit\]=224&cHash=6575b5db27](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx_lescrits_pi1[page]=18&tx_lescrits_pi1[ecrit]=224&cHash=6575b5db27)
- (Avril 2002), *Étude des besoins en formation artistique - Représentation d'artistes : agentes, agents, gérantes et gérants*, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine / Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport / Emploi Québec / Conseil québécois des ressources humaines en culture (CQRHC), 126 p. : en ligne  
[http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx\\_lescrits\\_pi1\[page\]=29&tx\\_lescrits\\_pi1\[ecrit\]=144&cHash=2ed252e538](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx_lescrits_pi1[page]=29&tx_lescrits_pi1[ecrit]=144&cHash=2ed252e538)
- HARVEY, Jocelyn (5 février 2003), *Un espace de réflexion : Rapport sur le forum des spécialistes et des mentors artistiques du Conseil des arts de l'Ontario*, Ontario Arts Council, 41 p. : en ligne  
<http://www.arts.on.ca/Asset811.aspx?method=1>
- (Mai 2003) *Gestion créative dans les arts et le patrimoine : Rétention et renouvellement de la gestion professionnelle pour le XXIe siècle. Plan d'action proposé pour la création de conditions favorables*, Conférence Canadienne des Arts / Conseil des ressources humaines du secteur culturel, avec l'aide financière de la Fondation de la famille Samuel et Saidye Bronfman, 57 p. : en ligne  
<http://arts.on.ca/Asset792.aspx>

- (Juillet 2002), *Gestion créative dans les arts et le patrimoine : Rétention et renouvellement de la gestion professionnelle pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Rapport final de la Phase 1*, Conférence Canadienne des Arts / Conseil des ressources humaines du secteur culturel, avec l'aide financière de la Fondation de la famille Samuel et Saidye Bronfman, 48 p. : <http://www.arts.on.ca/Asset791.aspx> en ligne
- HILL STRATEGY RESEARCH INC. (August 2009) **Arts education**, *Arts Research Monitor / Recherches sur les arts*, Vol. 8 no 3, 9 p. : [http://www.hillstrategies.com/docs/ARM\\_vol8\\_no3.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/ARM_vol8_no3.pdf) en ligne
- (May 2008) **Cultural employment and training**, *Arts Research Monitor / Recherches sur les arts*, Vol. 7, n° 2, 10 p. : [http://www.hillstrategies.com/docs/ARM\\_vol7\\_no2.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/ARM_vol7_no2.pdf) en ligne
- ONTARIO ARTS COUNCIL (Janvier 2001) *Le milieu éducatif en partenariat avec les artistes et les organismes artistiques*, 7 p. : <http://www.arts.on.ca/Asset816.aspx?method=1> en ligne
- (March 1997), *Making the Case for Arts Education*, Ontario Ministry of Citizenship Culture and Recreation, Toronto, 38 p. : <http://www.arts.on.ca/AssetFactory.aspx?did=364> en ligne
- ROBICHAUD, L. (2002?) *Trajectoire pour renforcer les arts visuels dans les secteurs de l'éducation et de la formation professionnelle dans l'Espace Culturel Atlantique*, New Brunswick Arts Board, Panel Place aux arts visuels / Making Space for Visual Arts, Espace culturel de l'Atlantique : nouvelles directions dans les secteurs des arts et du patrimoine, 17 p. [http://www.artsnb.ca/pdf/docs\\_Lise\\_Robichaud.pdf](http://www.artsnb.ca/pdf/docs_Lise_Robichaud.pdf) en ligne

## Ouvrages étrangers à consulter

- ADLER, J. E. (1979), *Artists in Offices. An Ethnography of an Academic Art Scene*, New Brunswick (New Jersey), Transaction Books, 165 p. INRS
- (1976) **Academic Artists**, *Society* (November/December) : 46-50. INRS
- BECKMAN, G. (2005) **Adventuring Arts Entrepreneurship in Higher Education: An examination of Present Efforts, Obstacles, and Best Practices**, *Journal of Arts Management, Law and Society*, 37 (2): 87-112. résumé
- CROUCH, C. (2000) **Negotiating cross-cultural education in the visual arts**, *International Journal of Art and Design Education*, 19 (3) : 297-303. en ligne INRS
- DALLY, K., A. HOLBROOK, A. GRAHAM & M. LAWRY (2004) **The processes and parameters of Fine Art PhD examination**, *International Journal of Educational Research*, 41 (2 SPEC. ISS.): 136-162. en ligne INRS
- DELACRUZ, E., A. ARNOLD, A. KUO & M. PARSON (2009) *Globalization, Art, and Education. National Art Education Association* : [https://netfiles.uiuc.edu/edelacru/www/globalization\\_forword.html](https://netfiles.uiuc.edu/edelacru/www/globalization_forword.html); <https://netfiles.uiuc.edu/edelacru/www/globalization.html> en ligne
- FILER, R. K. (1990) **Arts and Academe: the Effect of Education on Earnings of Artists**, *Journal of Cultural Economics*, 14 (1): 15-38. en ligne INRS
- GIBSON, J. R. & J. P. MURRAY (2009) **Manoeuvring the role as a community college artist-educator: Scholarship assessed**, *Community College Review*, 36 (4): 326-346. résumé
- HAUSMANN, A. (2008) *Artists Between Bohemian Idealism and Entrepreneurial Dynamics: The Need for Cultural Entrepreneurship Education*, Working Paper, Frankfort, (Oder). Europa-University Viadrina. n.d.
- HEIKKINEN, M. & T. KOSKINEN (1998) **Labour market situation of graduated artists**, in M. Heikkinen and T. Koskinen (dir.), *Economics of Artists and Arts Policy*, Arts Council of Finland, Helsinki. n.d.
- LEE, A. (2009) **Art education and the national review of visual education**, *Australian Journal of Education*, 53 (3): 217-229. résumé

- LIOT, F. (1999) **L'École des beaux-arts face aux politiques de soutien à la création**, *Sociologie du Travail*, 41 (4) : 411-429. en ligne INRS
- MASON, R. & T. EÇA (2008) **International Dialogues about Visual Culture, Education & Art**, Intellect Book, Bristol (UK) /Chicago (USA), 280 p. résumé
- RIFA, M. & F. HERNÁNDEZ (1997), **Exploring the Relationship Between Knowledge and Power in the Spanish National Curriculum for Visual Arts**, *International Journal of Art & Design Education*, 16 (3) : 273-279. en ligne INRS
- RISENHOOVER, M. & R. T. BLACKBURN (1976) **Art, Artists, and Universities**, dans *Artists as Professors. Conversations with Musicians, Painters, Sculptors*, Urbana, Chicago, London, University of Illinois Press, p. 3-12. INRS
- SABOL, R. F. (February 2010) **No Child left Behind. A Study of Its Impact on Art Education. Project Report**, National Art Education Association / Purdue University West Lafayette, Indiana, 231 p. en ligne [http://www.arteducators.org/research/NCLB\\_Proj\\_Report\\_2-10.pdf](http://www.arteducators.org/research/NCLB_Proj_Report_2-10.pdf)
- SEIDEL, S., S. TISHMAN, E. WINNER, L. HETLAND, P. PALMER (June 2009) **The Qualities of Quality. Understanding Excellence in Arts Education**, The Wallace Foundation / Arts Education Partnership, 136 p. <http://www.naea-reston.org/research/Qualities-of-Quality-Understanding-Excellence-Arts-Education.pdf> en ligne
- SEMCHUK, S. & L. TIEN (2004) **Telling story! Voice in photography: An online visual art critical studies program evaluation**, *International Review of Research in Open and Distance Learning*, 5 (3). résumé
- STRAUSS, A. (1970) **The Art School and Its Students: A study and An Interpretation**, dans M. Albrecht, J. Barnett, M. Griff (dir.), *The Sociology of Art and Literature*, Londres, Duckworth, p. 159-177. INRS
- WALLING, D. R. (2001) **Rethinking visual arts education: A convergence of influences**, *Phi Delta Kappan*, 82 (8) : 626-631. résumé
- WELSCH H.P. & J.R. KICKUL (2001) **Training for successful Entrepreneurship Careers in the Creative Arts**, dans R.H Brockhauss, G.E. Hills, H. Klandt & H. P. Welsch (dir.), *Entrepreneurship Education*, Burlington (VT) Ashgate. n.d.
- ZADORA, E (Décembre 2009) **Les établissements d'enseignement supérieur artistique et culturel relevant du ministère de la Culture et de la Communication, Année scolaire 2008-2009**, *Culture chiffres*, Délégation au développement et aux affaires internationale / Département des études, de la prospective et des statistiques, Ministère de la Culture et de la Communication (France) 4 p. INRS

## CHAPITRE 2

### L'AIDE PUBLIQUE À LA CRÉATION ARTISTIQUE

#### 2.1 Mise en perspective

La mise en place de programmes d'aide publique à la création artistique constitue un second axe majeur de structuration contemporaine du secteur des arts visuels. C'est aussi un élément quotidien de l'environnement de bon nombre de professionnels de ce secteur de pratique. À cet égard, le rôle du Conseil des arts du Canada (CAC), depuis sa création en 1957, est incontournable. Privilégiant le modèle des jurys de pairs, son action s'est particulièrement orientée vers l'aide à la création d'œuvres d'art au Canada par des Canadiens. En matière d'arts visuels, le CAC aura en outre été amené à s'impliquer significativement en matière d'appui direct aux artistes individuels. En effet, comparée à d'autres secteurs de pratique, l'intervention de l'organisme se caractérise par l'importance que les bourses aux artistes individuels tiennent en regard des subventions aux institutions et OBNL artistiques. Cette intervention se traduit également par des programmes destinés aux musées d'arts visuels et aux galeries d'art contemporain qui visent essentiellement l'organisation d'expositions d'artistes canadiens. Bien que l'aide aux musées d'arts visuels (expositions et acquisitions) constitue une part importante du budget consacré au secteur (près de 40 % en 2008), l'appui aux artistes demeure la principale justification. À cela s'ajoute un soutien aux collectifs d'artistes (centres d'artistes et associations professionnelles)<sup>12</sup>. Le CAC a notamment porté le développement de ce mode original d'organisation artistique que sont les centres d'artistes autogérés. Pratiquement sans équivalent à l'étranger, ces centres dirigés par des artistes se révèlent en effet non seulement des lieux de diffusion et de production, mais aussi des lieux de formation professionnelle. Ils constituent en outre une structure disséminée et intégrée à l'échelle du pays, et un véritable réseau d'information professionnelle. Enfin, le CAC a aussi contribué à l'émergence de revues et de publications consacrées à la promotion de la création visuelle au Canada par les Canadiens. Plus qu'en tout autre domaine, l'action de l'organisme apparaît donc fortement « *artist-centered* ».

---

<sup>12</sup> En 2008, l'aide directe aux artistes et aux centres d'artistes compte pour au moins 40 % des dépenses en arts visuels.

D'autres programmes du même type ont été progressivement mis en place à l'échelle provinciale, principalement à partir des années 1970. Aujourd'hui, certains peuvent même surpasser le niveau de l'aide fédérale, comme c'est le cas au Québec depuis les années 1980. Non seulement ces institutions fédérales et provinciales financent la production et la création artistique, mais son rôle est aussi de qualifier et de reconnaître le statut des artistes et des organisations vouées à la création d'œuvres d'art originales par des artistes canadiens. Ce dispositif public est venu non seulement prolonger et compléter l'action gouvernementale en éducation artistique, mais il l'a en quelque sorte spécifiée : l'autonomisation et la codification d'un secteur des arts visuels canadiens tiennent en effet largement à l'action conjuguée de ces divers Conseils des arts. Vue sous cet angle, l'évolution de l'histoire de l'art canadien est inséparable, pour la période contemporaine, des décisions et des choix faits par ces conseils et leurs jurys de pairs.

Plus récemment, l'aide à la création s'est aussi manifestée à travers le développement de programmes de commandes d'œuvres d'art public. Bien que le gouvernement fédéral soit peu impliqué en matière d'art public, on observe en effet d'importants développements à l'échelle provinciale, notamment au Québec à partir du début des années 1980, ainsi qu'à l'échelle municipale (Montréal, Toronto, Ottawa, Calgary, etc.) à partir des années 1990. Ces programmes procèdent également par concours. Toutefois, contrairement aux conseils des arts, les jurys sont généralement constitués en parts égales d'experts issus des milieux professionnels et de représentants des publics et/ou des commanditaires concernés. Notons aussi que le financement de ces œuvres ne provient généralement pas d'organismes culturels gouvernementaux, mais d'autres types d'organismes publics (éducation, transports, santé) ou privés (corporations immobilières, etc.).

## **2.2 Les données disponibles**

Les données de Statistique Canada sur les dépenses publiques au titre de la culture (avril 2010) fournissent un premier aperçu de l'importance relative de l'aide publique accordée par les trois paliers de gouvernement (fédéral, provincial, municipal) au secteur « Arts visuels et artisanat ». Les données les plus récentes portant sur l'année financière 2007-2008 établissent les dépenses totales brutes des trois paliers à 98,7 M\$ au Canada. Elles soulignent également l'importance relative de l'aide provinciale (les trois quarts des dépenses 74,1 M\$) comparée à l'aide fédéral

(24,6 M\$), le secteur municipal quant à lui n'étant pas impliqué à ce niveau. Outre l'imprécision liée à l'amalgame avec l'artisanat, ces montants demeurent aussi des estimations assez conservatrices dans la mesure où elles excluent les dépenses affectées à l'enseignement des arts visuels (imputées aux dépenses générales de l'enseignement des arts<sup>13</sup>), aux musées d'arts (imputées aux Ressources du patrimoine), aux revues et publications en arts visuels (imputées au poste Littérature), ainsi qu'à un ensemble de pratiques visuelles multidisciplinaires (imputée à la catégorie « Multidisciplinaire »). Le tableau ci-dessous présente la distribution détaillée des dépenses culturelles au Canada selon la fonction et le palier de gouvernement.

**Tableau 1 :**  
**Dépenses publiques au titre de la culture,**  
**selon la fonction et le palier de gouvernement, 2007-2008**

	Palier de gouvernement			Dépenses totales brutes
	Fédéral	Provinciales/territoriales	Municipal <sup>1</sup>	
	milliers de dollars			
Bibliothèques	41 336	972 043	1 782 454	2 795 833
Ressources du patrimoine	1 017 230	848 307	119 242	1 984 779
Enseignement des arts	21 939	124 828	0	146 767
Littérature	133 579	24 409	0	157 988
Arts d'interprétation	240 698	221 485	47 354	509 537
<b>Arts visuels et artisanat</b>	<b>24 606</b>	<b>74 083</b>	<b>0</b>	<b>98 689</b>
Cinéma et vidéo	330 457	116 327	0	446 784
Radiodiffusion et télévision	1 727 738	201 427	0	1 929 165
Industrie du disque	27 060	5 328	0	32 388
Multiculturalisme	19 440	22 858	0	42 298
Multidisciplinaires et autres activités	152 609	219 705	662 219	1 034 533
<b>Dépenses totales</b>	<b>3 736 693</b>	<b>2 830 800</b>	<b>2 611 269</b>	<b>9 178 762 <sup>2</sup></b>

1. Les dépenses municipales sont calculées pour l'année de calendrier.

2. Comprend des transferts entre administrations publiques de l'ordre de 443 \$ millions.

**Sources :** Statistique Canada : *Enquête sur les dépenses d'administration fédérale au titre de la culture, Exercice financier 2007-2008*; *Enquête sur les dépenses des administrations provinciales/territoriales au titre de la culture, Exercice financier 2007-2008*; *Division de la statistique du secteur public, et Division du tourisme et du centre de la statistique de l'éducation.*

La même série de données permet également de reconstituer la distribution des montants accordés à la catégorie « Arts visuels et artisanat » selon les provinces et territoires (tableau 2). On remarque que l'effort est très variable selon les régions. Le Québec et l'Alberta, qui comptent pour près du deux tiers des dépenses, se démarquant largement à cet égard. En revanche, l'effort consenti en Ontario paraît relativement faible compte tenu du poids de cette province.

<sup>13</sup> De l'ordre de 146,8 M\$, dont 124,8 M\$ de sources provinciales.



**Tableau 2 :**  
**Dépenses totales brutes fédérale et provinciale en « Arts visuels et artisanat »**  
**par provinces et territoires, Canada, 2007-2008**

Provinces et territoires	Fédéral	Provincial	Total	% de l'aide publique totale
Québec	6 618	28 215	34 833	35,3
Alberta	1 681	26 570	28 251	28,6
Ontario	8 026	6 199	14 225	14,4
Colombie-Britannique	3 979	2 267	6 246	6,3
Saskatchewan	1 008	4 684	5 692	5,8
Terre-Neuve et Labrador	271	2 923	3 194	3,2
Manitoba	931	1 517	2 448	2,5
Nouvelle-Écosse	914	1 076	1 990	2,0
Nouveau-Brunswick	544	510	1 054	1,1
Île-du-Prince-Édouard	171	65	236	0,2
Yukon	97	58	155	0,2
Nunavut	43	0	43	-
Territoires du Nord-Ouest	28	0	28	-
Autres <sup>1</sup>	296	-	296	0,3
<b>Canada</b>	<b>24 606</b>	<b>74 083</b>	<b>98 689</b>	<b>100,0</b>

<sup>1</sup> Comprend les organismes nationaux, les pays étrangers, et les dépenses non attribuées (c'est-à-dire les dépenses qui n'ont pas été classées selon la province ou le territoire).

**Sources :** Statistique Canada : Dépenses publiques au titre de la culture, Tableau 8 : Dépenses totales de l'administration fédérale au titre de la culture, selon la fonction et la province ou le territoire, 2007-2008 et Tableau 13 : Dépenses totales des administrations provinciales et territoriales au titre de la culture, selon la fonction et la province ou le territoire, 2007-2008. **Traitement spécial INRS.**

Le CAC et le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) sont deux autres importants producteurs de données. Les publications du CAC sont principalement de trois types : a) des compilations périodiques du financement annuel accordé aux artistes et aux organismes artistiques en arts visuels, ventilées par provinces et parfois par région métropolitaine (Toronto en 2000 par exemple<sup>14</sup>); b) des rapports d'évaluation de programmes ; c) des rapports de consultation du milieu professionnel.

Le premier type de document, bien que limité à la clientèle immédiate de l'organisme, est d'un intérêt évident. Le plus récent que nous ayons recensé<sup>15</sup> porte sur l'ensemble des programmes de subventions à toutes les disciplines. Il permet d'abord de connaître la part des subventions attri-

<sup>14</sup> CAC (2000), <http://dsp-psd.pwgsc.gc.ca/Collection/K21-23-2000E.pdf>

<sup>15</sup> CAC (2009), *Conseil des Arts du Canada : Financement aux artistes et organismes artistiques 2008-2009 - Aperçu à l'échelle nationale*, 59 p. <http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/D9FF2E5C-CAF5-4C85-A2F9-FE4C3CCC154A/0/NAFRRevised.pdf>



buée aux arts visuels comparée aux autres secteurs (14 %), mais aussi de suivre l'évolution des subventions au secteur entre 2004-2005 et 2008-2009 — de 17,3 M\$ à un peu plus de 21 M\$<sup>16</sup> — ainsi que la distribution des fonds en 2008 selon les divers programmes visant spécifiquement les arts visuels.

**Tableau 3 :**  
**Montants des subventions attribuées selon le type de programme et par programme,**  
**Conseil des arts du Canada, 2008**

Par types de programme	\$	%	n	Par programmes	\$	%	n
Musées et galeries d'art publiques	8 351 500	39,7	107	Aide aux expos	7 848 000	<b>37,3</b>	<b>76</b>
				Aide aux acquisitions	503 500	2,4	31
Organismes (fonctionnement et projets):	5 836 905	27,7	214	Organismes nationaux de service	542 000	2,6	5
				Organismes (projets)	922 100	4,4	100
				Centres artistes	4 121 500	<b>19,6</b>	<b>78</b>
				Organismes autochtones	71 675	0,3	5
				Brigade volante	179 630	0,9	26
Artistes	4 326 340	20,6	226	Projets	2 755 640	<b>13,1</b>	<b>161</b>
				Longue durée	1 200 000	5,7	30
				Artistes & communautés	215 600	1,0	19
				Artistes autochtones	132 600	0,6	8
				Visites artistes étrangers	22 500	0,1	8
				Critiques et conservateurs indépendants	224 500	1,1	11
Critiques et conservateurs	394 500	1,9	16	Conservateurs autochtones (résidence)	65 000	0,3	2
				Conservateurs multiculturels (résidence)	105 000	0,5	3
				Galeriste en art contemporain	239 900	1,1	16
International	1 066 800	5,1	156	Résidences	255 300	1,2	11
				Voyages pour professionnels	216 500	1,0	140
				Grandes expos	595 000	2,8	5
Métiers d'art (artistes et conservateurs)	370 000	1,8	19				
Architecture	450 000	2,1	21	architecture (praticiens et critiques)	150 000	0,7	10
				architecture (expos)	300 000	1,4	11
<b>GRAND TOTAL</b>	<b>21 035 945</b>	<b>100,0</b>	<b>775</b>		<b>21 035 945</b>	<b>100,0</b>	<b>775</b>

Source : Conseil des arts du Canada. Traitement spécial INRS.

L'analyse de ce budget (Tableau 3) démontre que l'aide aux musées et galeries d'art publique (expos et acquisitions) compte pour près de 40 %, celle aux organismes (incluant les centres d'artiste) pour près de 30 % (dont près de 20 % aux seuls centres d'artiste), et l'aide aux artistes individuels pour un peu plus de 20 %. D'autres programmes visent aussi les critiques et conservateurs indépendants (2 %) et les galeristes d'art contemporain (1 %). À cela s'ajoutent des subventions « internationales » attribuées à l'ensemble de ces acteurs (5 %). Une fraction du budget est

<sup>16</sup> Notons qu'au cours de la même période, le budget du secteur des arts médiatiques passe de 12,3 M\$ à 14,2 M\$.

aussi consacrée aux métiers d'art (2 %) et à l'architecture (2 %). Notons qu'il faudrait ajouter à cette intervention les sommes consacrées aux revues d'arts visuels qui, relevant du secteur de l'édition littéraire, ne sont pas comptabilisées ici. De plus, on peut présumer que les organismes (centres d'artistes, musées et galeries privées) bénéficient non seulement des programmes spécifiques au secteur arts visuels, mais qu'ils puisent également à d'autres programmes (Arts médiatiques, Bureau Inter-arts, Musique, Équité), à une hauteur qu'il reste toutefois difficile à estimer.

Le même document permet également de connaître, selon les régions, les montants (Tableau 4) et le nombre (Tableau 5) des subventions accordées. L'analyse de ces compilations montre que l'Ontario reçoit près du tiers des fonds (32,3 %) et le Québec plus du quart (27,8 %), suivis de la Colombie-Britannique (16,4 %), des Prairies (13,7 %) et de l'Atlantique (8,3 %). Une somme marginale (0,5 %) est dirigée vers les territoires du Nord canadien (Yukon, TNO et Nunavut). Une autre fraction (1 %) implique des acteurs hors Canada. L'analyse révèle également des variations des types d'aide selon les régions. Ainsi, l'avantage de l'Ontario (notamment sur le Québec) tient largement aux subventions visant les musées : 34 % des sommes accordées aux musées le sont en Ontario, contre 20 % au Québec. En fait, les musées ontariens comptent pour plus de 40 % des subventions octroyées aux arts visuels en Ontario (42 %). En revanche, les parts des bourses aux artistes s'équivalent dans les deux provinces (respectivement 32 % et 30 % de la valeur globale de ces bourses). Le Québec devancera par ailleurs l'Ontario quant à la part des centres d'artistes (32 % des sommes contre 29 % allouées à 26 centres d'artistes, contre 20 en Ontario). Ajoutons que l'Ontario, le Québec et la Colombie-Britannique se partagent 81 % des sommes versées à des artistes individuels, 76 % des subventions aux centres d'artistes et 72 % des subventions aux musées.

**Tableau 4 : Montants des subventions attribuées selon le type de demande et la région, Conseil des arts du Canada, 2008**

	Ontario	Québec	BC	Prairies	Atlantique	Nord canadien	Hors Canada	Valeur totale	%
<b>Musées</b>	<b>2 823 825</b>	<b>1 639 700</b>	<b>1 555 325</b>	<b>1 482 000</b>	<b>811 650</b>	<b>39 000</b>	-	<b>8 351 500</b>	<b>39,7</b>
Aide aux expos	2 628 000	1 555 000	1 442 000	1 398 000	786 000	39 000	-	7 848 000	37,3
Aide aux acquisitions	195 825	84 700	113 325	84 000	25 650	-	-	503 500	2,4
<b>Organismes</b>	<b>1 818 425</b>	<b>1 896 560</b>	<b>731 500</b>	<b>806 920</b>	<b>553 000</b>	<b>30 500</b>	-	<b>5 836 905</b>	<b>27,7</b>
Organismes nationaux de service	238 000	243 000	-	-	61 000	-	-	542 000	2,6
Organismes (projets)	328 700	228 900	104 800	94 600	154 600	10 500	-	922 100	4,4
Centres artistes	1 211 050	1 332 800	580 000	660 850	316 800	20 000	-	4 121 500	19,6
Organismes autochtones	19 875	18 000	6 000	25 000	2 800	-	-	71 675	0,3
Brigade volante	20 800	73 860	40 700	26 470	17 800	-	-	179 630	0,9
<b>Artistes</b>	<b>1 334 240</b>	<b>1 332 600</b>	<b>833 000</b>	<b>342 400</b>	<b>265 800</b>	<b>35 200</b>	<b>183 100</b>	<b>4 326 340</b>	<b>20,6</b>
Projets	922 340	758 000	540 500	219 900	111 800	20 000	183 100	2 755 640	13,1
Longue durée	320 000	480 000	200 000	80 000	120 000	-	-	1 200 000	5,7
Artistes & communautés	54 500	71 100	67 500	22 500	-	-	-	215 600	1,0
Artistes autochtones	31 400	12 000	20 000	20 000	34 000	15 200	-	132 600	0,6
Visites artistes étrangers	6 000	11 500	5 000	-	-	-	-	22 500	0,1
<b>Critiques/conserv.</b>	<b>62 000</b>	<b>137 500</b>	<b>135 000</b>	<b>60 000</b>	-	-	-	<b>394 500</b>	<b>1,9</b>
Critiques et conservateurs indépendants	27 000	137 500	30 000	30 000	-	-	-	224 500	1,1
Conservateurs autochtones (résidence)	-	-	35 000	30 000	-	-	-	65 000	0,3
Conservateur multiculturel (résidence)	35 000	-	70 000	-	-	-	-	105 000	0,5
<b>Galeristes</b>	<b>134 000</b>	<b>68 400</b>	<b>37 500</b>	-	-	-	-	<b>239 900</b>	<b>1,1</b>
<b>International</b>	<b>452 300</b>	<b>465 500</b>	<b>75 000</b>	<b>37 000</b>	<b>21 000</b>	<b>8 500</b>	<b>7 500</b>	<b>1 066 800</b>	<b>5,1</b>
Résidences	112 300	80 000	42 000	21 000	-	-	-	255 300	1,2
Voyages pour professionnels	70 000	60 500	33 000	16 000	21 000	8 500	7 500	216 500	1,0
Grandes expos	270 000	325 000	-	-	-	-	-	595 000	2,8
<b>Métiers d'art</b>	<b>89 400</b>	<b>115 000</b>	<b>15 400</b>	<b>60 000</b>	<b>80 200</b>	-	<b>10 000</b>	<b>370 000</b>	<b>1,8</b>
<b>Archit.</b>	<b>73 000</b>	<b>187 000</b>	<b>75 400</b>	<b>100 300</b>	<b>14 300</b>	-	-	<b>450 000</b>	<b>2,1</b>
architecture (praticiens et critiques)	13 000	67 000	20 000	40 000	10 000	-	-	150 000	0,7
architecture (expos)	60 000	120 000	55 400	60 300	4 300	-	-	300 000	1,4
<b>Total</b>	<b>6 787 190</b>	<b>5 842 260</b>	<b>3 458 125</b>	<b>2 888 620</b>	<b>1 745 950</b>	<b>113 200</b>	<b>200 600</b>	<b>21 035 945</b>	
%	<b>32,3</b>	<b>27,8</b>	<b>16,4</b>	<b>13,7</b>	<b>8,3</b>	<b>0,5</b>	<b>1,0</b>	<b>100,0</b>	

Source : Conseil des arts du Canada. Traitement spécial INRS.

**Tableau 5 : Nombre de subventions attribuées selon le type de demande et la région, Conseil des arts du Canada, 2008**

	Ontario	Québec	BC	Prairies	Atlantique	Nord cana- dien	Hors Cana- da	N total	%
<b>Musées</b>	<b>44</b>	<b>15</b>	<b>16</b>	<b>20</b>	<b>11</b>	<b>1</b>	<b>-</b>	<b>107</b>	<b>13,8</b>
Aide aux expos	30	12	11	14	8	1	-	76	9,8
Aide aux acquisitions	14	3	5	6	3	-	-	31	4,0
<b>Organismes</b>	<b>58</b>	<b>65</b>	<b>27</b>	<b>35</b>	<b>26</b>	<b>3</b>	<b>-</b>	<b>214</b>	<b>27,6</b>
Organismes nationaux de service	2	2	-	-	1	-	-	5	0,6
Organismes (projets)	32	24	12	17	13	2	-	100	12,9
Centres artistes	20	26	9	13	9	1	-	78	10,1
Organismes autochtones	1	1	1	1	1	-	-	5	0,6
Brigade volante	3	12	5	4	2	-	-	26	3,4
<b>Artistes</b>	<b>72</b>	<b>67</b>	<b>43</b>	<b>19</b>	<b>13</b>	<b>2</b>	<b>10</b>	<b>226</b>	<b>29,2</b>
Projets	55	44	29	14	8	1	10	161	20,8
Longue durée	8	12	5	2	3	-	-	30	3,9
Artistes & communautés	5	6	6	2	-	-	-	19	2,5
Artistes autochtones	2	1	1	1	2	1	-	8	1,0
Visites artistes étrangers	2	4	2	-	-	-	-	8	1,0
<b>Critiques/conserv.</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>16</b>	<b>2,1</b>
Critiques et conservateurs indépendants	2	6	2	1	-	-	-	11	1,4
Conservateurs autochtones (résidence)	-	-	1	1	-	-	-	2	0,3
Conservateur multiculturel (résidence)	1	-	2	-	-	-	-	3	0,4
<b>Galeristes</b>	<b>9</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>16</b>	<b>2,1</b>
<b>International</b>	<b>55</b>	<b>44</b>	<b>24</b>	<b>11</b>	<b>13</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>156</b>	<b>20,1</b>
Résidences	5	3	2	1	-	-	-	11	1,4
Voyages pour professionnels	48	38	22	10	13	4	5	140	18,1
Grandes expos	2	3	-	-	-	-	-	5	0,6
<b>Métiers d'art</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>-</b>	<b>1</b>	<b>19</b>	<b>2,5</b>
<b>Archit.</b>	<b>4</b>	<b>8</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>21</b>	<b>2,7</b>
architecture (praticiens et critiques)	2	4	1	2	1	-	-	10	1,3
architecture (expos)	2	4	2	2	1	-	-	11	1,4
<b>Total</b>	<b>251</b>	<b>215</b>	<b>121</b>	<b>93</b>	<b>69</b>	<b>10</b>	<b>16</b>	<b>775</b>	
<b>%</b>	<b>32,4</b>	<b>27,7</b>	<b>15,6</b>	<b>12,0</b>	<b>8,9</b>	<b>1,3</b>	<b>2,1</b>	<b>100,0</b>	

Source : Conseil des arts du Canada. Traitement spécial INRS.

Les deux autres types de document produits par le CAC font état de l'intérêt récent de l'organisme pour une série de problématiques touchant des milieux minoritaires. Les arts autochtones contemporains ont notamment donné lieu à plusieurs rapports de consultation et d'évaluation de programmes depuis 2004 (5 documents)<sup>17</sup>. L'impact des activités du CAC en milieu rural et isolé (décembre 2001) ou dans le cadre du Fonds de collaboration entre l'artiste et sa communauté (McGauley, février 2006) a également été évalué. Enfin, le CAC a commandité avec Patrimoine canadien une enquête auprès des artistes visuels francophones vivant à l'extérieur du Québec (Gauvin et Haentjens 2001 et 2000). D'autres publications concernent des consultations et/ou évaluations de programmes spécifiques (le rapport sur les centres d'artistes autogérés en 2009, non disponible) ou de la mission globale (le rapport sur l'incidence des subventions du CAC sur la carrière des artistes individuels en 2000). Ce rapport, qui faisait notamment état des préoccupations de la clientèle quant à l'équité du système, est sans doute à la source de la création d'un bureau de l'équité<sup>18</sup>.

À l'échelle provinciale, le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) se démarque également comme une source majeure de données<sup>19</sup>. D'ailleurs, les données concernant les arts visuels sont souvent traitées de façon plus analytique et diffusées plus systématiquement. L'organisme publie ainsi depuis près d'une dizaine d'années un bulletin périodique (*Constats du CALQ*) où on trouve des analyses fines du financement accordé aux organismes et aux artistes du secteur, et portant sur de longues périodes : deux rapports récents font un bilan des soutiens financiers aux artistes et écrivains professionnels entre 1994-1995 et 2005-2006 (octobre 2006), ainsi qu'aux artistes, écrivains et organismes artistiques entre 1994-1995 et 2003-2004 (mars 2005). Ces analyses comportent aussi généralement des informations pertinentes sur la structure économique des organismes subventionnés — tels les centres d'artistes en 2003-2004 (juin 2006) — ou sur les caractéristiques socioéconomiques des artistes visuels boursiers (octobre 2006, janvier 2002). Un

---

<sup>17</sup> Voir en fin de chapitre, Références : CAC février 2009, juillet 2009, août 2008, novembre 2008 et novembre 2004.

<sup>18</sup> Mentionnons aussi les rapports de portée transversale sur le renouvellement des leaders et des publics dans le domaine des arts au Canada (Decode 2007; Macskimming & D'Entremont 2005) ainsi que l'étude d'impact des nouvelles technologies sur le droit d'auteur et les pratiques commerciales dans le domaine des arts (Labossière 1999).

<sup>19</sup> Comme le CAC, le CALQ réalise ou instigue lui aussi d'importants processus de consultation visant à concerter ou mobiliser le secteur : c'est le cas notamment du Forum des arts visuels qui a donné lieu à un *État de la situation* ainsi qu'à un *Bilan-synthèse* de la rencontre (2006). Ce rapport fait notamment état d'un besoin de recherche pressant en matière d'information stratégique. Rappelons que l'organisme a également été le parrain, peu de temps après sa création en 1994, de l'Étude du groupe-conseil sur les arts visuels (Cardinal 1995).

des bulletins récents (mars 2006) concerne notamment l'emploi et la rémunération dans les organismes artistiques subventionnés par le CALQ en 2003-2004, dont les centres d'artistes en arts visuels et en arts médiatiques. Un autre de ces bulletins (juillet 2004) porte quant à lui sur les expositions d'art contemporain dans les centres d'artiste<sup>20</sup>.

Par ailleurs, l'Observatoire de la culture et des communications (OCCQ)<sup>21</sup> tient une mise à jour des données sur les centres d'artistes en arts visuels et médiatiques recueillies annuellement par le CALQ depuis 1994 auprès des organismes qu'il soutient (OCCQ annuel 1994-2008)<sup>22</sup>. On y trouve notamment : a) les revenus et dépenses des centres entre 2001-2002 et 2006-2007; b) des statistiques selon les revenus, la répartition géographique et la catégorie des centres d'artistes, de 1994-1995 à 2007-2008; et c) une étude de l'emploi et de la rémunération selon le statut d'emploi, la répartition géographique et la taille des revenus des centres en 1998-1999. Les données les plus récentes datant de 2008 dénombrent 44 centres en arts visuels (contre 18 en arts médiatiques) générant un revenu total de près de 9,8 M\$ (contre près de 8,4 M\$ en arts médiatiques). On constate d'emblée que le revenu global moyen des premiers, plus nombreux, est nettement plus faible que celui des seconds moins nombreux : près de 223 000 \$ contre 467 000 \$. Les mêmes tableaux permettent également de connaître la structure détaillée de ces revenus : revenus d'exploitation, aide privée (don et commandite, échange de service) et aide publique selon les paliers de gouvernement.

Au plan documentaire, il n'existe rien de comparable dans les autres provinces. L'Ontario Arts Council (OAC) est le seul autre organisme à publier plus irrégulièrement un bulletin (*Artfacts*) dont le contenu concerne en outre plus rarement les arts visuels. Mentionnons néanmoins un numéro de 2005 présentant un profil de 65 des 78 organismes des arts visuels et des arts médiatiques soutenus par l'OAC en 2004 (OAC 2005). Ces organismes incluent 31 centres d'artistes et autres organismes en arts visuels et médiatiques, 31 musées d'art (*public art galleries*) et 3 organismes de métiers d'art. Nous n'avons pu identifier pour les autres provinces de publications

---

<sup>20</sup> Mentionnons aussi une étude de portée plus générale sur le financement privé des arts et des lettres au Québec (Juillet 2003). Celle-ci ne comporte malheureusement que peu de données directement utilisables pour le secteur Art visuel.

<sup>21</sup> Cet observatoire créé en 2000 est l'une des directions de l'Institut de la statistique du Québec. L'ISQ est un organisme indépendant au même titre que Statistique Canada.

<sup>22</sup> [http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture\\_comnc/arts\\_visuel\\_media\\_metiers/centre\\_artiste/index.htm](http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture_comnc/arts_visuel_media_metiers/centre_artiste/index.htm)

comparables sur l'aide aux artistes individuels, peut-être parce que les conseils des arts y sont tout bonnement moins impliqués. Mentionnons néanmoins en Colombie-Britannique une étude d'évaluation récente des programmes du BC Arts Council visant les organisations en arts visuels (BCAC juillet 2005). Ce rapport, qui inclut les musées d'art visuels dans la catégorie des organismes en arts visuels, propose une synthèse et une analyse comparative de programmes équivalents dans quelques autres provinces canadiennes : Nouvelle-Écosse (Tourism, Culture and Heritage), Ontario (OAC), Alberta (Alberta Foundation for the Arts), Saskatchewan (Saskatchewan Arts Board) et Manitoba (Manitoba Arts Council).

En matière d'art public, seul le gouvernement du Québec offre une information systématique et récurrente sur ses programmes. Ce programme québécois ne relève pas du CALQ mais du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine (MCCCF) qui, comme Patrimoine canadien pour le CAC, en est le ministère de tutelle. Le MCCCF produit non seulement des bilans annuels, mais des analyses sur des périodes de longue durée. Le plus récent (MCCCF août 2009) permet de constater qu'au cours de la dernière décennie le budget oscille annuellement à plus ou moins 3 M\$ pour un peu plus d'une cinquantaine de projets chaque année. En 2006-2007, dernière année pour laquelle nous disposons de données, le coût moyen d'un projet s'établissait à un peu moins de 54 000 \$. Selon les données recueillies par l'OCCQ (annuel 2001-2008)<sup>23</sup>, la valeur moyenne des achats entre 2003-2004 et 2007-2008 s'établit à plus de 3,6 M\$ par année, pour 85 œuvres d'une valeur moyenne de 42,666\$. En 2007-2008, le programme avait accepté 86 projets pour un montant de 4,1 M\$. La plupart sont des sculptures (39) ou des œuvres installatives ou environnementales (21), mais on compte aussi bon nombre d'images photographiques ou numériques (18). Ces proportions semblent se maintenir bon an mal an.

On dispose donc généralement au CAC et au CALQ de données récurrentes de bonne qualité sur l'évolution du financement des programmes d'aide directe aux artistes et aux OBNL artistiques. Notons également l'appui important de l'OCCQ au CALQ. La contribution des autres ordres de gouvernement provinciaux ou municipaux est moins nette. Par ailleurs, la situation des centres d'artistes semble la mieux couverte à l'échelle du Canada comme au Québec. Si les renseignements à leur sujet sont plus rares hors Québec, les deux associations nationales de centres

---

<sup>23</sup> [http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture\\_comnc/arts\\_visuel\\_media\\_metiers/oeuvre\\_art/index.htm](http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture_comnc/arts_visuel_media_metiers/oeuvre_art/index.htm)

d'artistes ont néanmoins cherché à combler ce manque d'information. Ainsi, une première étude sur les conditions de travail dans les centres membres en cours au moment d'entreprendre notre recherche a été déposée cet automne par ARCA et IMAA (Gauthier 2010). De plus, quelques associations provinciales ont également tenté de combler les lacunes à leur échelle : en Alberta (AAARC/Sivak 2005) et en Atlantique (AARC/Terris 2004)<sup>24</sup>. Il ne s'agit probablement que de poursuivre sur cette lancée afin d'élargir cette pratique à l'ensemble des provinces et rendre ces données moins épisodiques. La production des renseignements sur les boursiers individuels semble toutefois moins fréquente. Enfin, il y a un manque flagrant d'information sur le nombre et la nature des projets d'art public financé au palier municipal. À cet égard, tout le travail reste à faire.

## Ouvrages cités

- ALBERTA ASSOCIATION OF ARTIST-RUN CENTRES / SIVAK, A. (February 2005) *The Artist-Run Sector in Alberta*, 49 p. INRS
- ARTIST-RUN CENTRES AND COLLECTIVES CONFERENCE / CONFERENCE DES COLLECTIFS ET DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGERES / ALLIANCE DES ARTS MEDIATIQUES INDEPENDANTS (à paraître) *Les conditions de travail dans les centres d'artistes autogérés. Sondage*. nd
- / — (Avril 2010) *Sondage sur les conditions de travail dans les collectifs et les centres d'artistes autogérés*, Bulletin 14-04-2010, 4 p. [http://www.arccc-cccaa.org/fr/news\\_2009/arca-bulletin-14-04-2010](http://www.arccc-cccaa.org/fr/news_2009/arca-bulletin-14-04-2010) INRS
- (September-October 2007) *Artists' Fees in Artist-Run Centres / Les droits d'expositions dans les centres d'artistes*, Montréal, 15 p. INRS
- ATLANTIC ARTIST-RUN CENTRE / TERRIS, A. D. (2004) *Summary of Atlantic Artist-Run Centre Interviews*, Halifax, Arts Nova Cultural Research and Consulting , 22 p. INRS
- BRITISH COLUMBIA ARTS COUNCIL (July 2005) *Operating Assistance for Public Museums and Visual Arts Organizations - Program Evaluation*, avec British Columbia Museums Association / Catherine C. Cole & Associates / Cultural Visions Consulting, 82 p. : [http://www.bcartscouncil.ca/documents/publicationforms/pdfs/Public%20Museums\\_VA-Sept05.pdf](http://www.bcartscouncil.ca/documents/publicationforms/pdfs/Public%20Museums_VA-Sept05.pdf) en ligne
- CONSEIL DES ARTS DU CANADA (2009) *Financement aux artistes et organismes artistiques 2008-2009 - Aperçu à l'échelle nationale*, 59 p. : <http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/D9FF2E5C-CAF5-4C85-A2F9-FE4C3CCC154A/0/NAFRRevised.pdf> en ligne
- (Automne 2009) *Rapport du comité consultatif sur les centres d'artistes autogérés* nd
- (Juillet 2009) *L'art inuit contemporain au Canada*, Arts et culture au Canada, Feuilleton d'information, 13 p. : <http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/EC99CC77-FD97-46F0-BAFA-A0976AEA7A4D/0/InuitFactSheetFR.pdf> en ligne

---

<sup>24</sup> Au Québec, le RCAAQ a également mené une étude de ce type en 2006 (RCAAQ 2006). Celle-ci faisait suite à un projet du même genre réalisé plus tôt en collaboration avec le Conseil québécois des ressources humaines en culture (CQRSC 2000 et 1999).



- / F. TRÉPANIÉ (Février 2009), *Rapport final : Forum sur l'administration des arts autochtones. Leadership et gestion pour Autochtones. The Banff Centre*, avec Alberta Association of Colleges & Technical Institutes / Le Centre canadien pour le leadership et la gestion des Autochtones / Banff Centre, 54 p. : [http://www.banffcentre.ca/departments/leadership/aboriginal/library/pdf/french\\_report\\_-\\_web.pdf](http://www.banffcentre.ca/departments/leadership/aboriginal/library/pdf/french_report_-_web.pdf) en ligne
- / F. TRÉPANIÉ (Novembre 2008), *L'initiative de recherche sur les arts autochtones. Rapport des consultations*, 30 p. : <http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/07CA4C96-6109-4E35-BE69-7F993D4A4D9E/0/AARIRapportFinalNov12.pdf> en ligne
- (Août 2008) *Les arts autochtones contemporains au Canada, Arts et culture au Canada*, Feuillet d'information, 14 p. : <http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/54466881-699A-4F15-A107-431D6759903A/0/FRENCHFactSheetAboriginal3.pdf> en ligne
- / Decode (2007), *Dialogues avec la prochaine génération de leaders artistiques et de publics dans le domaine des arts - Rapport final*, 83 p. [http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/3FFB4E8D-7FB3-494C-9254-9876357BAD96/0/Dialogues\\_avec\\_la\\_prochaine\\_generation\\_2007.pdf](http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/3FFB4E8D-7FB3-494C-9254-9876357BAD96/0/Dialogues_avec_la_prochaine_generation_2007.pdf) en ligne
- / MCGAULEY, L. (Février 2006), *Imagine : Un examen indépendant du Fonds de collaboration entre les artistes et la communauté du Conseil des Arts du Canada*, 76 p. [http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/A1CB9465-3DB0-42CD-9079-22CC50ED2EE5/0/examen\\_collabor.doc](http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/A1CB9465-3DB0-42CD-9079-22CC50ED2EE5/0/examen_collabor.doc) en ligne
- / MACSKIMMING, R. & F. D'ENTREMONT (Mars 2005), *Patrimoine, transition, succession : Soutien au patrimoine et à l'avenir des organismes artistiques du Canada*, 45 p. : <http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/BBBBE3EA-EFD6-40A3-964E-63A009232BC6/0/PatrimoineTransitionSuccessionparRMacSkimmingmars2005.pdf> en ligne
- / Patrimoine Canadien (Novembre 2004), " *Échos du milieu* " : *Perspectives sur les pratiques de gestion innovatrices chez les organismes artistiques issus des communautés autochtones*, 97 p. : [http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/5975F5AC-34ED-47E6-AC62-D92C9A49BC1A/0/stories\\_from\\_the\\_fieldFR.pdf](http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/5975F5AC-34ED-47E6-AC62-D92C9A49BC1A/0/stories_from_the_fieldFR.pdf) en ligne
- / Patrimoine Canadien (Décembre 2001), *Activités artistiques et culturelles parrainées par le Conseil des Arts dans les localités rurales et isolées*, 39 p. : [http://www.canadacouncil.ca/publications\\_f/recherche/publics\\_acces/lb127234975508906250.htm](http://www.canadacouncil.ca/publications_f/recherche/publics_acces/lb127234975508906250.htm) en ligne
- / Patrimoine Canadien / GAUVIN, Rachel & Marc HAENTJENS (September 2001), *Visual Arts in minority Francophone Communities*, 77 p. et annexes, 39 p. : <http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/E4AC9B6F-6124-4783-B66A-C6D116974BA0/0/VisualArtsStudyf.pdf> & <http://www.agavf.ca/pdf/Annexes.pdf> en ligne
- (2000) *L'incidence des subventions du Conseil des Arts sur la carrière des artistes individuels*, [http://www.canadacouncil.ca/publications\\_f/recherche/art\\_rh\\_culturel/xo127236673157968750.htm](http://www.canadacouncil.ca/publications_f/recherche/art_rh_culturel/xo127236673157968750.htm). en ligne
- / PATRIMOINE CANADIEN / GAUVIN, Rachel & Marc HAENTJENS (15 décembre 2000), *Enquête auprès des artistes visuels actifs dans les communautés francophones du Canada. Rapport sommaire*, 7 p. INRS
- / PATRIMOINE CANADIEN / GAUVIN, Rachel & Marc HAENTJENS (15 décembre 2000), *Enquête auprès des artistes visuels actifs dans les communautés francophones du Canada. Annexe (compilation des réponses au questionnaire)*, 12 p. INRS
- (July 2000), *Profil de l'aide accordée aux artistes et aux organismes artistiques de la ville de Toronto, 1999-2000*, Planning and Research, 29 p. : <http://dsp-psd.pwgsc.gc.ca/Collection/K21-23-2000E.pdf> en ligne
- / LABOSSIÈRE, R. (Mars 1999), *Les nouveaux médias et le droit d'auteur sur les œuvres diffusées par voie électronique : Évolution des pratiques commerciales relatives au droit d'auteur et incidence sur les organismes et les programmes de soutien des arts*, 9 p. <http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/E49C51FF-3370-44F8-B72F-C76EB91DFB0C/0/bkglabosf.pdf> Résumé en ligne
- CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC (2006) *Forum sur les arts visuels au Québec. Bilan*, 72 p. INRS
- (2006) *Les arts visuels au Québec. État de situation*, 63 p. INRS

- (Octobre 2006) **Le soutien financier du Conseil des arts et des lettres du Québec aux artistes et aux écrivains professionnels**, *Constats du CALQ*, no 13, 20 p. en ligne  
[http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats\\_13.pdf](http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats_13.pdf)
- (Juin 2006) **Les centres d'artistes en arts visuels -- Profil économique 2003-2004**, *Constats du CALQ*, no 12, 14 p. : [http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats\\_12.pdf](http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats_12.pdf) en ligne
- (Mars 2006) **L'emploi et la rémunération dans les organismes artistiques en 2003-2004**, *Constats du CALQ*, no 11, 12 p. : [http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats\\_11.pdf](http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats_11.pdf) en ligne
- (Mars 2005) **Le soutien financier du Conseil des arts et des lettres du Québec aux artistes, écrivains et organismes artistiques de 1994-1995 à 2003-2004**, *Constats du CALQ*, no 9, 31 p. en ligne  
[http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats\\_09.pdf](http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats_09.pdf)
- (Juillet 2004) **Les expositions d'art contemporain dans les centres d'artistes en arts visuels au Québec**, *Constats du CALQ*, no 8, 12 p. : [http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats\\_08.pdf](http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats_08.pdf) en ligne
- (Juillet 2003) **Le financement privé des arts et des lettres au Québec**, *Constats du CALQ*, no 5, 10 p. en ligne  
[http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats\\_05.pdf](http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats_05.pdf)
- (Janvier 2002) **Profil des artistes boursiers du programme de bourses aux artistes professionnels du Conseil en 1999-2000**, *Constats du CALQ*, no 1, 11 p. : en ligne  
[http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats\\_01.pdf](http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats_01.pdf)
- CARDINAL, Godefroy-M. (Décembre 1995), **Étude sur les arts visuels. Rapport final du Groupe-Conseil**, Montréal, 181 p. INRS
- CONSEIL QUÉBÉCOIS DES RESSOURCES HUMAINES EN CULTURE / REGROUPEMENT DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC / CÔTÉ, R. et P. BEAUDOIN (Octobre 2000), **Enquête sur la situation de l'emploi dans les centres d'artistes autogérés du Québec, Volet II**, 55 p. et annexes. en ligne  
[http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher\\_section.php&INTgabarit=3&IDsection=20](http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher_section.php&INTgabarit=3&IDsection=20).
- (Mars 1999), **Enquête sur la situation de l'emploi dans les centres d'artistes autogérés du Québec, Volet I**, 14 p. et annexes. : en ligne  
[http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher\\_section.php&INTgabarit=3&IDsection=20](http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher_section.php&INTgabarit=3&IDsection=20).
- MINISTÈRE DE LA CULTURE, DES COMMUNICATIONS ET DE LA CONDITION FÉMININE DU QUÉBEC (Août 2009), **Intégration des arts à l'architecture et à l'environnement - Bilan 2004-2007**, Service de l'intégration des arts à l'architecture, 145 p. : en ligne  
[http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/bilanIAAE\\_04\\_07.pdf](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/bilanIAAE_04_07.pdf)
- OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS (Annuel 1994-2008) **Tableaux statistiques : Centres d'artistes en arts visuels et en arts médiatiques soutenus par le Conseil des arts et des lettres du Québec, Québec**, non paginé : en ligne  
[http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture\\_comnc/arts\\_visuel\\_media\\_metiers/centre\\_artiste/index.htm](http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture_comnc/arts_visuel_media_metiers/centre_artiste/index.htm)
- (Annuel 2001-2008) **Tableaux statistiques. Acquisitions d'œuvres d'art de 2001-2002 à 2007-2008, Québec : Projets acceptés en vertu de la Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement**. en ligne  
[http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture\\_comnc/arts\\_visuel\\_media\\_metiers/oeuvre\\_art/index.htm](http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture_comnc/arts_visuel_media_metiers/oeuvre_art/index.htm)
- ONTARIO ARTS COUNCIL (March 2005), **Ontario Arts Profiles: Ontario's Visual and Media Arts Sector, Artfacts**, Vol. 9, no 1. : <http://www.arts.on.ca/Asset410.aspx> en ligne
- REGROUPEMENT DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC (Mai 2006) **Quelques caractéristiques de l'emploi dans les centres d'artistes autogérés du Québec membres du RCAAQ pour l'année 2004-2005**. Enquête réalisée entre février et juin 2005, Document de travail, 18 p. & annexes. INRS
- STATISTIQUE CANADA (21 avril 2010), **Bulletin de service. Dépenses publiques au titre de la culture : tableaux de données 2007-2008** : <http://www.statcan.gc.ca/pub/87f0001x/87f0001x2010001-fra.htm> en ligne

## Autres ouvrages canadiens consultés

- ARTS CANADA (Autumn 1975) **The Patron-Politicians**, *ArtsCanada*, Vol. 32, n° 200-201, p. 56-73. nd
- BRITISH COLUMBIA ARTS COUNCIL / Susan Ditta with the assistance of David POOLE – Wild Ideas Arts Consulting (January 2009) **Media Arts Program Review. Summary Report**, 28 p. en ligne  
[http://www.bcartsCouncil.ca/documents/publicationforms/pdfs/media\\_arts\\_review\\_jan2009.pdf](http://www.bcartsCouncil.ca/documents/publicationforms/pdfs/media_arts_review_jan2009.pdf)
- (September 2004) / First Peoples' Heritage, Language & Culture Council / Tara Letwiniuk Consulting, **Aboriginal Arts Development Awards. A Program Assessment**, 56 p. en ligne
- / BRITISH COLUMBIA TOURING COUNCIL (September 2003) **Review of the Community Presenters Assistance Program. Final Report**, 43 p. : en ligne  
<http://www.bcartsCouncil.ca/documents/publicationforms/pdfs/CPAP%20Review%20Final-Report-08-09-3.pdf>
- Canada (Gouvernement du) / BOVEY, Edmund (Juin 1986) **Le financement des arts au Canada d'ici l'an 2000**. Rapport du groupe de travail sur le financement des arts, Ottawa, 155 p. INRS
- COLBERT, F. A. D'ASTOUS & M.-A. PARMENTIER (2007) **Consumer Evaluation of Government Sponsorship in the Arts**, *Arts Management Network*, 17 p. en ligne  
[http://neumann.hec.ca/icpr/PDF\\_Texts/Colbert\\_dAstous\\_Parmentier.pdf](http://neumann.hec.ca/icpr/PDF_Texts/Colbert_dAstous_Parmentier.pdf)
- / — / — (2005) **Consumer Perception of Private Versus Public Sponsorship of the Arts**, *International Journal of Arts Management*, Vol. 8, n° 1, p. 48. en ligne  
INRS
- CONSEIL DES ARTS DU CANADA (2009) **Financement aux artistes et organismes artistiques au Nouveau-Brunswick, 2008-2009**, 21 p. : <http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/C663D643-EC2D-4AEE-A158-8BFDFFB6508B/0/NBFR.pdf> en ligne
- (June 2005) **Subventions par programme et par province, 2004-2005**, 6 p. en ligne  
[http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/46DD62D4-D2DB-450E-A33C-F2AC1E7ED5E1/0/grt0405\\_f.pdf](http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/46DD62D4-D2DB-450E-A33C-F2AC1E7ED5E1/0/grt0405_f.pdf)
- (2004) **Profil de l'aide accordée au secteur des arts médiatiques, 2003-2004**, 16 p. en ligne  
<http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/4E48A045-1DC7-4FD8-BF3F-6D4FD0DDEB96/0/MEDIAARTSDISCPROF0304.pdf>
- (2004) **Profil de l'aide accordée au secteur des arts visuels, 2003-2004**, 21 p. en ligne  
<http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/4A2AB148-2AC1-4F78-B833-064DF823BF46/0/VISUALARTSDISCPROF0304.pdf>
- / ROY MACSKIMMING CONSULTING SERVICES (Février 2004), **Mise en œuvre des politiques : un rapport sur les organismes nationaux de service aux arts**, 33 p. : en ligne  
<http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/80B0AD3A-E365-4B07-81FD-E413AECD2DF5/0/MiseenoeuvresdespolitiquesONSAparRMacSkimmingFévrier2004.pdf>
- (2003) **Profil des arts médiatiques, Étape 1**, 60 p. et annexes 8 p. : en ligne  
[http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/91ADFFD2-1FD3-448C-814E-AFEBE2BA75A7/0/Profil\\_des\\_arts\\_médiatiques\\_Etape\\_1Rapport\\_final.pdf](http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/91ADFFD2-1FD3-448C-814E-AFEBE2BA75A7/0/Profil_des_arts_médiatiques_Etape_1Rapport_final.pdf)  
[http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/38C3C8D8-2E68-4A04-BC03-0D7BC603E73B/0/Profil\\_des\\_arts\\_médiatiques\\_Etape\\_1Rapport\\_finalAnnexe.pdf](http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/38C3C8D8-2E68-4A04-BC03-0D7BC603E73B/0/Profil_des_arts_médiatiques_Etape_1Rapport_finalAnnexe.pdf)
- (Octobre 2003) **Réunion avec les organismes nationaux de services aux arts, Rapport final**, 13 p. en ligne  
<http://www.arccc-cccaa.org/fr/services>
- (juin 2001) **Profil de l'aide accordée au secteur des arts visuels, 2000-2001**, 28 p. INRS
- / R. E. C. AFFAIRES PUBLIQUES (Juin 2001) **Profil de l'aide accordée à l'Île-du-Prince-Édouard, 2000-2001**, 8 p. : <http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/31C1BF74-E4AD-4106-9998-1D6A7632BEF5/0/peief0001.pdf> en ligne
- (April 1986) **Profile of the Visual Arts, Working Document 532-1, First edition** (non paginé). INRS
- (1988) **Private Financing of Cultural Activities in Canada: A Data Quality Assessment**, Paris: Commission from the Office of Statistics, Unesco, 64 p. INRS

- / HILLMAN-CHARTRAND, Harry (1986) *Cultural economics. A Cross-Cultural Comparison of Support to the Arts*, Vancouver. n.d.
- (1985) *The Arts: Corporations and Foundations*, Arts Research Seminar. INRS
- (Décembre 1984) *Évolution des revenus et dépenses des arts visuels au Canada, 1971-1981*, 60 p. INRS
- CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC (2009) **Les résidences de création du Conseil des arts et des lettres du Québec**, *Des arts et des lettres* (édition spéciale), 35 p. : en ligne  
<http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/residences.pdf>
- (avril 2008) **Le secteur des arts médiatiques au Québec**, *Constats du CALQ*, no 18, 22 p. en ligne  
[http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats\\_18.pdf](http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats_18.pdf)
- (Mai 2002) **Le secteur des arts et des lettres du Québec: l'évolution de son financement par le conseil des arts et des lettres du Québec**, *Constats du CALQ*, no 2, 11 p. en ligne  
[http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats\\_02.pdf](http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats_02.pdf)
- (Janvier 2002) **Profil des artistes boursiers du programme de bourses aux artistes professionnels du Conseil en 1999-2000**, *Constats du CALQ*, no 1, 11 p. en ligne  
[http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats\\_01.pdf](http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats_01.pdf)
- (Octobre 2000) *Document synthèse. Les organismes de production en arts de la scène et les centres d'artistes en arts visuels et en arts médiatiques subventionnés par le Conseil des arts et des lettres du Québec de 1994-1995 à 1997-1998. Portrait économique*, 24 p. INRS
- (Octobre 2000) *Les centres d'artistes en arts visuels et en arts médiatiques subventionnés par le Conseil des arts et des lettres du Québec de 1994-1995 à 1997-1998. Portrait économique*, 99 p. INRS
- (Janvier 2000) *Rencontres exploratoires interrégionales et pluridisciplinaires avec les milieux artistiques et culturels* : [http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/rencontres1999\\_rapport.htm](http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/rencontres1999_rapport.htm) en ligne
- EDMONTON ARTS COUNCIL (2008) *Edmonton Public Art Map: Public Art Master Plan* : en ligne  
[http://publicart.edmontonarts.ca/static\\_media/pdfs/files/publicart/map.pdf](http://publicart.edmontonarts.ca/static_media/pdfs/files/publicart/map.pdf)
- MINISTÈRE DE LA CULTURE, DES COMMUNICATIONS ET DE LA CONDITION FÉMININE DU QUÉBEC / PELLETIER, Michel (Mars 2009) *Les dépenses culturelles des ministères, organismes et sociétés d'État du gouvernement du Québec par région administrative et par secteur culturel de 2001-2002 à 2005-2006*, Direction de la recherche et de l'évaluation de programmes 29 p. en ligne  
<http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/depenses2001-2002a2005-2006.pdf>
- (Mars 2005), *L'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement - Bilan 2002-2004*, Service de l'intégration des arts à l'architecture, 95 p. INRS
- (Juin 2004,) *Vingt ans d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement 1981-2001*, Service de l'intégration des arts à l'architecture, 131 p. INRS
- (Août 1996) *Politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics*, 4 p. en ligne  
[http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx\\_lesecrits\\_pi1\[page\]=34&tx\\_lesecrits\\_pi1\[ecrit\]=492&cHash=2219bacedf](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx_lesecrits_pi1[page]=34&tx_lesecrits_pi1[ecrit]=492&cHash=2219bacedf)
- MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES / MASSÉ Ginette (Septembre-Octobre 1993) **Les artistes boursiers du programme d'aide aux artistes professionnels en 1992-1993**, *Chiffres à l'appui*, Vol.8, no 1, 15 p. INRS
- / MASSÉ Ginette (Septembre 1991), **Intégration des arts à l'architecture et à l'environnement**, *Chiffres à l'appui*, Vol.6, no 3, 11 p. INRS
- (1982 à 1990) **L'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du gouvernement du Québec, Bilan des opérations.** INRS

- / MASSÉ Ginette (1989) *Les artistes en arts visuels inscrits aux programmes du Ministère des Affaires culturelles en 1986-1987*, 120 p. INRS
- / MASSÉ Ginette (1989), *Étude sur les artistes dont les œuvres ont été acquises pour la Collection Prêt d'œuvres d'art de 1982 à 1987*, 110 p. INRS
- NEWFOUNDLAND AND LABRADOR DEPARTMENT OF TOURISM, CULTURE AND RECREATION (July 2008), *Strategic and Operational Review: Newfoundland and Labrador Arts and Culture Centres - Final Report*, Arts and Culture Centres Division / Artexpert.ca / Ginder Consulting, 184 p.: <http://www.tcr.gov.nl.ca/tcr/publications/2008/ACCRreport.pdf>. en ligne
- NWT ARTS STRATEGY ADVISORY PANEL (December 2002) *A Vision for the Arts in the NWT Recommendations Submitted by the NWT Arts Strategy Advisory Panel*, 51 p. : [http://www.nwtarts.com/pdf/nwtarts\\_vision.pdf](http://www.nwtarts.com/pdf/nwtarts_vision.pdf) en ligne
- ONTARIO ARTS COUNCIL (November 1998) *Government Spending on Culture in Ontario in 1996-97, Artfacts*, Vol. 4, no 3. : <http://www.ontarioartsfoundation.on.ca/AssetFactory.aspx?did=398> en ligne
- (2008) *Connexion et créativité. Plan stratégique 2008-2013 du Conseil des arts de l'Ontario*, 11 p. : <http://www.arts.on.ca/AssetFactory.aspx?vid=3061> en ligne
- (2003) *Vigueur et stabilité. Plan stratégique 2003-2006*, 14 p. : <http://www.ontarioartsfoundation.on.ca/Asset817.aspx?method=1> en ligne
- PRINCE EDWARD ISLAND COUNCIL OF THE ARTS (2007) *The Creative Isle - The Prince Edward Island Council of the Arts Strategic Plan 2007-2010*, 20 p. : <http://www.peiartscouncil.com/LinkClick.aspx?fileticket=nZJVPjorfAE%3d&tabid=82&mid=457> en ligne
- SASKATCHEWAN ARTS BOARD (April 2009) *Aboriginal advisory panel, The Report of the Aboriginal Advisory Panel* : [http://www.artsboard.sk.ca/pdf/story\\_aboriginal1999.pdf](http://www.artsboard.sk.ca/pdf/story_aboriginal1999.pdf) en ligne
- / PAOLI, Loretta (2004) *The Status of the Media Arts in Saskatchewan*. nd
- (2004) *National Aboriginal Art Funders Gathering, National Aboriginal Art Funders Gathering - Final Report*, Saskatoon : <http://www.artsboard.sk.ca/News/pdf/gatheringreport.pdf> en ligne
- / FUDGE, P. (June 2001) *Artist-in-Residence Program Review for the Saskatchewan Arts Board - Final Report* : <http://www.artsboard.sk.ca/pdf/artist-in-residencereviewfinalreportsept2001.pdf> en ligne
- (1990) *Saskatchewan arts strategy, Focus on the Future*. The Report of the Saskatchewan Arts Strategy Task Force. nd
- SASKATCHEWAN INSTITUTE OF PUBLIC POLICY (Fall 2002) *Public Funding of Artistic Creation: Some Hard Questions*, 26 p. : <http://www.uregina.ca/sipp/documents/pdf/ssmr.pdf>. en ligne
- STATISTIQUE CANADA / VERMA, N. (1999) **Les administrations publiques diminuent leur appui à la culture**, *La Culture en perspective, Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle*, Vol. 11, n° 2, p. 5-8 : <http://www.statcan.gc.ca/cgi-bin/af-fdr.cgi?l=fra&loc=.../pdf/fc-cp1999011002s2-fra.pdf> en ligne
- / — (Printemps 1997) **Dépenses fédérales au titre de la culture au cours des dix dernières années**, *La Culture en perspective, Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle*, Vol. 9, n° 1, p. 9-11 : <http://www.statcan.gc.ca/ads-annonces/87-004-x/pdf/fc-cp1997009001s1-fra.pdf> en ligne
- / — (Printemps 1992) **Les différences inter-provinciales dans les dépenses publiques au titre de la culture**, *La Culture en perspective, Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle*, Vol. 4, n° 1, p. 3-5 : <http://www.statcan.gc.ca/ads-annonces/87-004-x/pdf/fc-cp1992004001s1-fra.pdf> en ligne
- / — (Automne 1989) VERMA, N., **Le financement des arts au Canada**, *La Culture en perspective, Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle*, Vol. 1, n° 1, p. 5 : <http://www.statcan.gc.ca/ads-annonces/87-004-x/pdf/fc-cp1989001001s1-fra.pdf> en ligne



STOLARICK, K. & A. BELL (September 2008) **Funding to Arts and Cultural Organizations by the City of Toronto, 1990-2008. Final Report**, – Martin Prosperity Institute, Rotman School of Management, University of Toronto, 18 p. : <http://www.torontoartscouncil.org/ARTS-FACTS/Learn-More> en ligne

## Ouvrages étrangers à consulter

ALEXANDER, V. D. (2007) **State support of artists: The case of the United Kingdom in a new labour environment and beyond**, *Journal of Arts Management Law and Society*, 37 (1) : 185-200. résumé

CUMMINGS, M. C. (1987) **The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America, and Japan**, Oxford University Press. cp chap. 9-10 / r

FEIST, Andrew & Robert HUTCHISON (dir.) avec la collaboration de Ian Christie (1990) **Funding the Arts in Seven Western Countries: Canada, Federal Republic of Germany, France, The Netherlands, Sweden, United Kingdom, United States**, *Cultural Trends* 1990, 5, 74p. INRS

FREY, B. S. (1999) **State Support and Creativity in the Arts: Some New Considerations**, *Journal of Cultural Economics*, 23 (1-2) : 71-85. en ligne INRS

HEKKERT, P. et P. C. W. van WIERINGEN (1998) **Assessment of aesthetic quality of artworks by expert observers: An empirical investigation of group decisions**, *Poetics*, 25 (5): 281-292. en ligne INRS

INTERNATIONAL FEDERATION OF ARTS COUNCILS AND CULTURE AGENCIES / ZEMANS, J. (December 2007) **Policies and Programs of Support for Senior Artists**, *D'Art Report* no 28, 26 p. <http://www.labforculture.org/fr/financement/contenu/astuces/policies-and-programs-of-support-for-senior-artists> en ligne

KAWASHIMA, N. (1999) **Distribution of the arts: British arts centre as 'gatekeepers' in intersecting cultural production systems**, *Poetics*, 26: 263-283. en ligne INRS

KLAMER, A. & L. PETROVA (2007) **Financing the arts: The consequences of interaction among artists, financial support, and creativity motivation**, *Journal of Arts Management Law and Society*, 37 (1): 245-256. résumé

LINDQVIST, K. (2007) **Public Governance of Arts Organisations in Sweden: Strategic Implications**, *International Journal of Cultural Policy*, 13 (3): 303 - 317. en ligne INRS

LOWELL, J. F. / RAND RESEARCH IN THE ARTS (2008) **State Arts Policy: Trends and Future Prospects**, 44 p. [http://www.naea-reston.org/research/State\\_Arts\\_PolicyTrends\\_and\\_Future\\_Prospects.pdf](http://www.naea-reston.org/research/State_Arts_PolicyTrends_and_Future_Prospects.pdf) en ligne

LIPMAN, S. (1983) **Funding the arts: who decides?** *The New Criterion*, 2 (2) : 1-8. INRS

MADDEN, C. (2005) **International Networks and Arts Policy Research**, *International Journal of Cultural Policy*, 11 (2): 129 - 143. en ligne INRS

MOODY, E. (1994) **The failure of state support for the visual arts in Britain: A curatorial problem and an ethical solution**, *International Journal of Cultural Policy*, 1 (1): 91 - 98. nd

RENGERS, M. & E. PLUG (2001) **Private or public? How Dutch visual artists choose between working for the market and the government**, *Journal of Cultural Economics*, 25: 1-20. en ligne INRS

RUSHTON, M. (2000) **Public Funding of Controversial Art**, *Journal of Cultural Economics*, 24 (4): 267-282. en ligne INRS

SCAL TSA, M. (1992) **Defending sponsorship and defining the responsibility of governments towards the visual arts**, *Museum Management and Curatorship*, 11 (4): 387-392. nd

SCITOVSKY, T. (1982) **Subsidies for the Arts: The Economic Argument**, dans J. L. SHANAHAN, W. S. HENDON, I. T. H. HILHORST & J. VAN STRAALLEN (dir.), *Economic Support for the Arts*, Akron, OH, Association of Cultural Economics, University of Akron, p. 15-25. INRS

SELWOOD, S. (2007) **Future uncertain: Arts council England's vision for the future of the con-** résumé

**temporary visual arts**, *Futures*, 39 (10): 1201-1222.

- SINGER, L. P. (1982) **Are Public Subvention For Visual Arts Creativist or Anticreativist?** dans J. L. Shanahan, W. S. Hendon, I. T. H. Hilhorst & J. Van Straalen (dir.), *Markets for the Arts*, Akron, OH, Association of Cultural Economics, University of Akron, p. 84-96. INRS
- SULLIVAN, Mary C. (1989) **Arts Councils in Conflict: An International Comparison of Arm's Length Arts Councils**, dans H. Chartrand, W. Hendon & C. McCaughey (dir.), *Cultural Economics 88: A Canadian Perspective*, Association for Cultural Economics, p. 191-285. INRS
- URFALINO, P. et C. VILKAS (1995) *Les fonds régionaux d'art contemporain. La délégation du jugement esthétique*, Paris, L'Harmattan, 208 p. INRS





## **CHAPITRE 3**

### **LES MUSÉES D'ARTS VISUELS : UN DISPOSITIF PUBLIC-PRIVÉ DE COLLECTION-EXPOSITION**

#### **3.1. Mise en perspective**

Les musées d'arts visuels constituent un troisième site et dispositif central de l'écosystème des arts visuels. En effet, situés à l'interface des milieux artistiques professionnels et des publics, ils représentent l'un des principaux dispositifs de mise en valeur des œuvres d'arts visuels. Ces institutions se caractérisent en tout premier lieu par la conjugaison d'une double fonction de collection d'œuvres et de production d'expositions. Ce double rôle de conservation et de diffusion contribue de la sorte à la constitution d'un patrimoine artistique national. Ce patrimoine national n'est pas constitué pour autant d'œuvres strictement nationales. En effet, les institutions muséales, au Canada comme à l'étranger, n'ont pas pour rôle exclusif la conservation et l'exposition des arts visuels produites localement. Ce patrimoine muséal se constitue plutôt par l'acquisition et la mise en exposition d'œuvres qui peuvent tout aussi bien avoir été produites par des artistes provenant du pays d'origine que d'un autre pays. Le dosage de la part relative du corpus national et international, et la justification de ces dosages, constitue ainsi une dimension généralement centrale des politiques des différents musées d'un territoire donné. Si les œuvres exposées ne sont pas strictement canadiennes, les publics visés ne sont pas non plus constitués uniquement de citoyens canadiens : d'une part, les touristes étrangers constituent une portion non négligeable de leur clientèle; d'autre part, certains musées exportent des expositions ou cherchent à inscrire leurs collections au sein d'un patrimoine mondial. Ces institutions tiennent de la sorte un rôle d'interface entre des artistes et des publics non seulement canadiens mais aussi étrangers.

Au Canada, l'action artistique gouvernementale se manifeste depuis l'origine à travers le financement du fonctionnement (et parfois la gestion directe) de ces institutions. Il s'agit néanmoins le plus souvent d'organismes à buts non lucratifs, autonomes et à gouvernance mixte, à la fois privés et publics au plan du financement et de la composition des conseils d'administration. Ils participent aussi d'un plus vaste dispositif muséologique et patrimonial. La différenciation des musées d'arts visuels canadiens en regard des autres types d'institutions muséologiques (ethnologie et histoire, sciences et technologies) participe de leur évolution. Cette catégorie de musées a aussi

été amenée, au Canada comme ailleurs dans le monde occidental, à jouer un rôle inédit et accru en matière de développement des arts visuels contemporains. Après avoir été un simple outil de conservation et de promotion du patrimoine artistique ancien, ils sont progressivement devenus un instrument de prospection et de promotion de l'art contemporain. Longtemps tenu à jouer un rôle marginal en matière d'acquisition d'œuvres d'arts actuels, le musée d'art a connu de la sorte un *aggiornamento* qui en fait aujourd'hui l'un des principaux acteurs du marché de l'art contemporain. Ce rôle se manifeste toutefois sur un mode indirect. En effet, le musée d'art n'est (aujourd'hui comme hier) que marginalement impliqué dans l'achat proprement dit d'œuvres d'art, anciens ou contemporains : l'essentiel des acquisitions est en fait réalisé sous la forme de « don » qu'on lui fait.

Au Canada, ce rôle d'intervention indirecte sur le marché s'est accru par la promulgation en 1977 de la *Loi sur l'exportation et l'importation des biens culturels*. Celle-ci autorise aujourd'hui les déductions fiscales aux donateurs d'œuvres d'art à des institutions muséales reconnues par le gouvernement. En 1991, la responsabilité d'attester la valeur marchande des biens culturels aux fins de l'impôt sur le revenu a été transférée de Revenu Canada à une commission relevant de Patrimoine canadien. La même année, une modification de la loi de l'impôt sur le revenu a aussi permis aux artistes qui donnent leurs œuvres de leur vivant à réclamer un crédit d'impôt. Cet avantage a été élargi en 1999 pour inclure les successions d'artistes. Plusieurs amendements ont également été apportés au régime depuis cette date, notamment quant aux critères et modalités de détermination de la valeur (indissociablement économique et symbolique) des œuvres : la détermination de la « valeur nationale » et de la « juste valeur marchande » des œuvres s'est alors posée avec acuité. Il reste que, entre 1990-1991 et 2003-2004, le nombre des dons d'artistes passe de 12 attestations (1 % des dons, 419 070 \$) à 145 (15 % équivalant à 6,1 M\$)<sup>25</sup>. En 2007-2008, date la plus récente pour laquelle on dispose de données, on comptait 118 dons d'œuvres canadiennes d'art contemporains dont la valeur pour exonération fût fixée à 8,8 M\$ (Patrimoine canadien 2009).

L'orientation muséologique plus favorable à l'art contemporain a également favorisé et soutenu le développement d'une production artistique conçue spécifiquement pour ces musées publics.

---

<sup>25</sup> Voir Patrimoine canadien (2005), Annexe 1-9 p. 33.

Ainsi, « l'art de musée » est aujourd'hui relativement distinct de la production traditionnelle suscitée par la demande strictement privée du « consommateur final » sur le marché des particuliers. Le musée n'en reste pas moins une instance majeure de valorisation des œuvres d'art sur ce marché : les œuvres (et les artistes) qui y sont acceptés se prévalent d'une plus-value (économique et symbolique) inespérée.

### 3.2 Les données disponibles

La documentation sur les musées canadiens est abondante. La plupart ne concerne toutefois pas directement la problématique particulière des musées d'art, mais plutôt l'ensemble des musées et du secteur patrimonial. À l'échelle du Canada, la documentation spécifique sur les musées d'art concerne principalement deux corpus fort différents : le financement (valeur et structure du financement public/privé) et la fréquentation (le public)<sup>26</sup>. Pour ceux-ci, des données de base sont compilées par Statistique Canada. Ces données, généralement amalgamées à celles sur l'ensemble des institutions muséales et patrimoniales (incluant les zoos, les jardins botaniques et les parcs nationaux), n'en demeurent pas moins fragmentaires. À l'échelle provinciale, on notera depuis la fin des années 1990 au Québec un effort plus systématique et ambitieux visant à faire le bilan de l'ensemble du dispositif muséal proprement québécois. Il reste que ces bilans qui concernent l'ensemble du réseau muséologique ne permettent pas une lecture fine de la situation et des contraintes propres aux musées d'art, ni une évaluation de leur rôle spécifique en regard du développement du secteur des arts visuels<sup>27</sup>. Plusieurs données font ainsi défaut, à l'échelle canadienne comme à l'échelle provinciale, pour cerner les fonctions centrales de collection et d'exposition d'arts visuels canadiens qu'assument ces institutions. À l'échelle canadienne, la plupart des données de base pour évaluer ce rôle font notamment défaut : nombre de musées d'art, structure de financement et taille des organisations, valeur des acquisitions et nature de ces acquisitions

---

<sup>26</sup> De plus, la documentation récente portant spécifiquement sur les musées d'art aborde souvent des sujets plus ponctuels (bénévolat, controverses autour d'une œuvre) ou des cas particuliers sans mise en perspective générale avec l'ensemble du secteur des arts visuels. Le rapport de l'Association des musées canadiens sur le bénévolat (AMC 2001) est de cet ordre. Lié à l'inquiétude suscitée par une baisse du bénévolat constaté par StatCan entre 1996 et 1999, il procède aussi de la conjoncture particulière créée par l'Année internationale des volontaires. Conçu comme une première étape, il semble être resté sans suite.

<sup>27</sup> MCCCCF / SANTERRE & GARON (Juillet 2000), MCCCCF (Mai 2000) et MCCCCF/ MONTPETIT (Mai 2000). Voir aussi plus récemment OCCQ *État des lieux du patrimoine des institutions muséales et des archives*, en 9 volumes, dont le 3<sup>e</sup> cahier porte sur les musées :

[http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat\\_obs/pdf/cahier3etatdeslieux.pdf](http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/pdf/cahier3etatdeslieux.pdf).

(achats/dons, ancien/contemporain, canadien/étranger), évolution des budgets consacrés à la production d'expositions d'artistes contemporains canadiens (notamment quant aux cachets d'artiste, catalogues, etc.). Un certain nombre d'études récentes demeurent néanmoins pertinentes en ce qui a trait à leur financement et à leur fréquentation. De plus, les rapports annuels de la Commission de la loi d'importation et d'exportation des biens culturels permettent de tracer un premier portrait des principales institutions actives en matière d'acquisition d'œuvres canadiennes.

### ***Financement***

Les données récurrentes les plus globales (mais aussi les plus sommaires) sur cet ensemble muséologique à l'échelle du Canada proviennent du sondage annuel de Statistique Canada auprès des établissements du patrimoine. Le plus récent document disponible date de 2009 et porte sur des données de 2006-2007<sup>28</sup>. Ce bulletin de service fournit des informations sur le sous-ensemble des musées d'art publics et des galeries d'art non commerciales ; la définition du sous-ensemble est basée sur le système de classification des industries de l'Amérique du Nord (SCIAN, code 712111)<sup>29</sup>. Sondage par échantillon aléatoire (n=633 en 2007), il fournit une estimation des revenus et dépenses du sous-ensemble à l'échelle du Canada, mais sans estimer le nombre d'établissements, ni comporter de ventilation selon les provinces et territoires. En 2007, les revenus et dépenses d'exploitation s'élèveraient respectivement à un peu plus de 250,5 M\$ et un peu plus de 249,2 M\$, pour une marge bénéficiaire de 0,5 M\$. Les salaires, traitements et avantages sociaux comptent pour un peu plus de 42 % de ces dépenses (105,5 M\$). Ces musées et galeries d'art auraient rapporté près du quart (24 %) du total des recettes du secteur patrimonial<sup>30</sup>, contre 53 % pour les autres types de musées. Par ailleurs, 28 % du total des subventions et de l'aide financière publique octroyées aux établissements à but non lucratif du secteur patrimonial leur aurait été accordé, contre 60 % pour les autres types de musées. Sur ce plan, ils n'apparaissent donc pas particulièrement choyés.

---

<sup>28</sup> Voir Statistique Canada 2009, 11 avril 2008 et 29 mars 2007.

<sup>29</sup> Selon la définition, cet ensemble comprend les établissements dont l'activité principale consiste à acquérir, chercher, conserver, expliquer et exposer des objets d'art pour le public. Sont inclus les musées et galeries d'art qui présentent des collections permanentes. Sont exclues les galeries d'art commerciales dont l'activité principale consiste à vendre des objets d'art.

<sup>30</sup> Outre les musées et galeries d'art, la catégorie des établissements du patrimoine comprend les autres types de musées publics (ethnologie, histoire, science, etc.), les lieux historiques et d'intérêt patrimonial, les jardins zoologiques et botaniques ainsi que d'autres types d'établissements du patrimoine non classés ailleurs, par exemple les parcs et réserves naturels, ou les aires de conservation.

Une étude récente de Hills Strategy Research (HSR, novembre 2008) fournit quant à elle une estimation plus détaillée de la structure de financement de ces organisations. Cette analyse est basée également sur un autre sondage annuel — le *Sondage annuel sur les musées et galeries d'art de 2006-2007* de Business for the Arts (BFA, non disponible). Ce sondage annuel complété sur une base volontaire, a été rempli en 2006-2007 par 113 musées et galeries d'art, incluant 52 musées d'art, 12 galeries d'art ou musées affiliés à des universités, 11 centres d'artistes et 38 autres types de musées publics. L'ensemble de cet échantillon représenterait selon HSR une part importante (70 %) des revenus d'exploitation de l'ensemble canadien de ce type d'organisation (estimés à 712 M\$ par StatCan<sup>31</sup>). Le total des revenus d'exploitation de ces 52 musées d'art atteignait quant à eux 120 M\$ en 2006-2007 (soit près de la moitié du sous-ensemble de StatCan : 48 %), pour une moyenne de 2,3M\$ par musée. Ces 52 musées d'art dénombraient 2,7 millions d'entrées la même année. Comme pour l'étude précédente, le petit nombre de cas ne permet pas l'analyse par provinces. Une base de données différente peut aussi expliquer certaines divergences avec l'étude précédente au niveau des constats (notamment quant à la marge bénéficiaire<sup>32</sup>). Le rapport permet néanmoins de comparer de façon plus détaillée que celui de StatCan la structure économique de ces musées d'art à celui des autres types de musées à l'échelle du Canada.

Sur le plan de leur structure de financement, l'étude révèle d'abord que les musées d'art reçoivent un pourcentage beaucoup moins élevé de leurs revenus du secteur public (48 %, comparativement à 74 % pour les autres musées sondés); de plus, les revenus propres (32 % contre 20 %) et ceux provenant d'une aide privée (19 % contre 6 %) représenteraient des pourcentages beaucoup plus élevés que ceux des autres musées (HSR 2008, p. 35). Le rapport fournit aussi des informations détaillées sur la structure des sources de revenus. Après les revenus gagnés (32 %), la contribution des gouvernements « provinciaux » constitue la seconde source en importance (30 %), assez loin devant les municipalités dont l'aide n'est pas négligeable (12 %), mais plus loin encore de-

---

<sup>31</sup> *Enquête sur les établissements du patrimoine.*

<sup>32</sup> Le total de leurs dépenses (123 M \$) serait ainsi légèrement supérieur au revenu (120 M \$) produisant un déficit annuel de 2,9 M \$. Ce déficit a contribué à une diminution du surplus accumulé par ces organismes, chiffré à 1,5M \$ à la fin de 2006-2007. Un peu plus des trois quarts de ces musées d'art (77%) ont néanmoins déclaré un surplus ou un budget équilibré en 2006-2007 ; les autres 23 % faisaient état d'un déficit de plus de 2 % du total de leurs revenus, et cinq d'entre eux ont déclaré un déficit dépassant leurs revenus de plus de 10 %.

vant celle du gouvernement fédéral qui compte pour peu (5 % dont 3 % en provenance du CAC). L'aide privée est, quant à elle, la troisième source en importance derrière les provinces (19 %)<sup>33</sup>. Une fraction marginale provient d'autres sources publiques (1,3 %).

Le rapport fournit également un portrait de l'évolution des revenus depuis les dix dernières années (1996-1997/2006-2007) pour 36 de ces musées (ceux ayant répondu annuellement au sondage depuis cette date et qui s'avèrent également les plus stables et les plus solides). Ces grands musées d'arts visuels auraient connu une « croissance réelle des revenus » (ajustés pour l'inflation) de 13 % au cours de la période. Le taux de croissance de leurs dépenses (16 %) est néanmoins supérieur à celui de leurs revenus. Les revenus provenant du secteur privé sont ceux qui ont augmenté le plus rapidement (62 %), alors que le financement du secteur public n'a progressé que de 1 % et que les revenus propres demeurent stables. Ceci démontre un changement important quant à la structure des revenus pour la période : bien que les revenus propres demeurent stables à 30 %, le secteur privé passe de 14 % à 20 % alors même que le secteur public chute de 56 % à 50 %. Il serait d'autant plus intéressant de connaître l'évolution des contributions publiques selon les trois paliers de gouvernement. La fréquentation de ces 36 musées d'art aurait par ailleurs augmenté de 8 %, passant de 2,9 millions à 3,1 millions d'entrées.

Une étude moins récente et plus qualitative de HSR réalisée pour le Ontario Arts Council (HSR 2005 a et b) fournit pour sa part une vision de l'intérieur des contraintes au sein desquelles évoluent actuellement ces organisations. Cette étude publiée en deux volumes fournit dans un premier temps une synthèse des opinions émises par les représentants de 39 musées et galeries d'arts visuels membres de l'Ontario Association of Art Galleries (OAAG) dans le cadre d'un sondage mené en 2003 par cet organisme (Data Exchange 2003). Le second volume propose une étude qualitative menée auprès de représentants de 15 de ces musées et galeries d'art. La première étude fournit notamment, pour 23 d'entre eux, une comparaison avec les réponses obtenues au même sondage en 1993<sup>34</sup>. L'analyse des budgets d'opération (revenus/dépenses) de 2003 dé-

---

<sup>33</sup> Les dons de particuliers (7 % du total des revenus), d'entreprises (1,3 %) et des conseils d'administration et des bénévoles (0,9 %) sont sensiblement plus importants que les levées de fonds spéciales (5 %), les fondations (3 %) et les commandites (3 %). En tout, 30 musées déclarent avoir un fonds de dotation : la valeur de ces fonds (54 M\$) représente 62 % du total des revenus de ces organismes.

<sup>34</sup> Notons que trois grands musées font partie de cet échantillon (National Art Gallery, AGO et Mc Michael Collection). À elles seules, ces trois institutions génèrent près de 83 % des revenus totaux de l'ensemble de l'échantillon

montre que, pour 34 de ces institutions<sup>35</sup>, 63 % des revenus sont de source gouvernementale, 25 % de sources autonomes et 11 % de sources privées. En excluant toutefois les trois plus gros musées, les revenus de source gouvernementale chutent à 55 %.

Bien que l'analyse de l'évolution démontre une augmentation sensible des revenus (71 %), la forte majorité des répondants n'en manifeste pas moins son inquiétude quant à l'avenir du financement. Conjuguée à une décroissance relative de l'aide publique, la compétition avec d'autres types d'OBNL (santé, services sociaux, sport) pour obtenir des fonds auprès du secteur privé semble féroce. Une bonne part de la croissance des revenus tient en effet à l'augmentation des revenus autonomes (27 %) et des contributions du secteur privé (398 %). Ces dernières contributions, presque nulles au départ, on en effet sensiblement augmenté (de 2 M\$ à 12 M\$ au cours de la période). Bien que l'aide gouvernementale ait elle aussi augmenté (27 %), la part de sa contribution à l'ensemble a néanmoins chuté (de 85 % à 63 %)<sup>36</sup>. Le fléchissement des contributions gouvernementales est plus sensible encore du côté des plus petites institutions<sup>37</sup>.

Cette enquête souligne, en outre, le recours croissant aux dons d'œuvres en matière d'acquisition. Les dons, qui en 1993 représentent quand même déjà 80 % des acquisitions des 21 musées disposant d'une collection permanente, passent à 98 % en 2003. De plus, le nombre d'achats (240 en 2003) semble avoir chuté (430 en 1993). La valeur des dons augmente quant à elle de 19 M\$ à 128 M\$. Plus encore, la gestion des dons et des donateurs semblent être devenu une fonction de plus en plus stratégique dans la vie quotidienne des musées, pour se situer au cœur de ses « relations publiques ». C'est ce qu'on peut lire dans le second volume de l'étude « *As one gallery director noted during an interview, the gallery "nurtures relationships with artists and collectors to continue to ensure that the collection is strong and vibrant"* » (OAC/HSR 2005 b, p. 14). On peut aussi sans doute présumer que savoir refuser certains dons et orienter le donateur vers d'autres types d'œuvres fait d'emblée partie des tâches du professionnel des musées d'art. À cela s'ajoute

---

(109,4 M\$). Les deux premières génèrent également plus de 50 % des entrées (trois autres musées ont une fréquentation supérieure à 100 000 entrées) et 41 % des collections (180,000 œuvres).

<sup>35</sup> Seuls 34 des 39 musées ont fourni de tels renseignements.

<sup>36</sup> L'ajustement des données à l'inflation démontre quant à elle une augmentation globale plus faible (42 %), alors que les taux de croissance du secteur privé (314 %) et des revenus autonomes (211 %) demeurent forts, contrairement à celui des gouvernements (6 %).

<sup>37</sup> Cet impact est d'autant plus sensible après l'ajustement des données à l'inflation : en excluant les trois grands musées mentionnés, l'ensemble des dix-huit autres institutions révèle alors une baisse significative de l'aide gouvernementale de l'ordre de 12 %.

la concurrence face aux autres OBNL pour le recrutement de « *higher profile board members* » : les organisations artistiques ne se retrouvent pas en effet toujours au plus haut de la liste des bénévoles potentiels (ibid., p. 21).

À cet égard, les rapports annuels de la Commission canadienne sur l'exportation et l'importation de biens culturels (Patrimoine canadien 2009 et 2005) permettent de lever le voile, en partie, sur cette dimension stratégique que constitue aujourd'hui la pratique des dons d'œuvres à des musées publics. Le rapport cumulatif de la période 1992-1993 à 2003-2004 (Patrimoine canadien 2005) permet en outre de suivre l'évolution du régime d'attestation sur une plus longue période. Cette Commission, qui réunit aujourd'hui au plus 10 membres<sup>38</sup>, vise à déterminer l'intérêt exceptionnel et l'importance nationale ainsi que la juste valeur marchande des œuvres soumises pour attestation. Des consultations menées en 1994 ont conduit à établir les lignes directrices permettant d'évaluer l'intérêt exceptionnel et l'importance nationale<sup>39</sup>. Des modifications apportées en 1998 et en 2000 ont aussi visé à renforcer l'intégrité du régime<sup>40</sup>. Bien que les rapports ne donnent pas beaucoup de détails sur la nature des œuvres, des artistes et des autres donateurs qui ont pu se prévaloir du régime, la liste des établissements et administrations publiques « désignés » par le gouvernement pour recevoir ces dons permet ni plus ni moins de dresser le portrait des principaux musées collectionneur d'art canadien.

Pour être désigné, un établissement doit d'abord démontrer sa capacité de préserver le bien à long terme et à le rendre accessible au public par des expositions ou des activités de recherche. La désignation peut aussi être attribuée soit pour une période indéterminée, relativement à tout objet

---

<sup>38</sup> Deux représentants du public, quatre dirigeants, membres ou employés de musées, centres d'archives, bibliothèques ou autres établissements analogues, et quatre marchands ou collectionneurs.

<sup>39</sup> Voir l'annexe 1-4 de ce rapport. Les lignes directrices établit par la Commission sont les suivants : 1<sup>er</sup> liens étroits avec l'histoire du Canada ou la société canadienne ; 2<sup>e</sup> qualités esthétiques ; 3<sup>e</sup> utilité pour l'étude des arts et des sciences. Les demandes doivent être justifiées par le plus grand nombre de ces critères. On tient aussi compte de facteurs régionaux et de la pertinence par rapport au mandat d'acquisition de l'établissement et de sa collection. Par exemple, un tableau de jeunesse est important dans une collection témoignant de l'évolution artistique d'un artiste, mais ne présente pas nécessairement une importance nationale dans une collection ne comptant aucune œuvre de cet artiste. On insiste aussi sur la distinction entre une collection et un assemblage de biens culturels : il faut démontrer que le tout est plus grand que la somme de ses parties. Il faut justifier l'importance du créateur ou du collectionneur par des informations biographiques et le contexte. Notons que les œuvres créées dans les trois ans précédant la demande d'attestation ne seront normalement pas considérés comme présentant un intérêt.

<sup>40</sup> En 1998, on a d'abord prolongé de 5 à 10 ans la période durant laquelle l'établissement ou administration désignés doit conserver le bien culturel attesté sans avoir à verser une taxe spéciale. Ensuite, la juste valeur marchande fixée devient exécutoire pour 2 ans (même si le don ou la vente est retiré après la fixation). Depuis 2000, de nouvelles pénalités fiscales visent plus sévèrement les ententes aux fins de l'impôt comportant un énoncé faux ou trompeur.



correspondant au mandat de collection de l'établissement (catégorie A), soit ponctuellement, relativement à une vente ou un don spécifique (catégorie B). En 2007-2008, la catégorie A comptait 278 établissements et administrations ; la même année, huit désignations de type B ont également été accordées. Au Québec, par exemple, sur les 66 entités désignées, 13 répondent clairement à l'objectif de collection/exposition d'art visuel contemporain<sup>41</sup>. En 2007-2008, 849 demandes d'attestation dont la « juste valeur marchande » a été établie à 170,4 M\$ ont été reçues. Celles-ci concernaient quasi essentiellement des dons (95,4 %) et près de 70 % (584) se rapportaient à des objets d'art (peintures, œuvres sur papier, et sculptures). La « juste valeur marchande » de l'ensemble des dons a été établie à 164,3 M\$<sup>42</sup> et celle des dons d'œuvres d'art à 85,6 M\$<sup>43</sup>. Une proportion élevée (118) était par ailleurs des œuvres canadiennes d'art contemporain ; comme on l'a dit, leur valeur pour exonération n'équivaut cependant qu'à 8,8 M\$. Ces dons d'œuvres provenant ou créées par des artistes canadiens vivants constituaient ainsi 5,1 % de la juste valeur marchande totale des biens attestés (et 14 % des demandes reçues). Le rapport cumulatif portant sur la période 1992-1993 à 2003-2004 permet de suivre l'évolution de ces attestations sur une plus longue période. Entre ces dates, la Commission a examiné en moyenne 1085 demandes d'attestation par année, pour une valeur moyenne attestée de plus de 127 M\$ par année. La plupart concernaient des dons (97 %) et les objets relevant des beaux-arts ont constamment représenté environ 72 % de l'ensemble des biens attestés annuellement. Une forte proportion de ces dons (85 %) portait sur des œuvres canadiennes d'art contemporain.

La nature des acquisitions d'œuvres d'art par les musées d'arts visuels canadiens reste fort mal connue. Une enquête annuelle de l'OCCQ permet néanmoins de suivre cette évolution pour le Québec depuis 2001-2002. Cette enquête distingue quatre types d'établissements collectionneurs, parmi lesquels on trouve les institutions muséales, dont on peut comparer les pratiques d'acquisition avec trois autres types d'établissement : les collections d'entreprises, les municipalités et les établissements bénéficiaires du programme d'intégration des arts à l'architecture du MCCCCF (politique du 1 %). La dernière édition qui porte sur l'année 2007-2008 (OCCQ no-

---

<sup>41</sup> Une majorité d'établissements est associée au monde des bibliothèques et archives.

<sup>42</sup> Moins de 4 % concerne des ventes et moins de 1 % le fractionnement de reçus pour dons.

<sup>43</sup> Cette année-là, 25 objets contenus dans six demandes appartenant tous à la catégorie objets d'art ne répondaient pas au critère « intérêt exceptionnel d'importance nationale » et n'ont donc pas été attestés. Les autres catégories de biens attestés comprennent l'art décoratif, les objets ethnographiques, l'art folklorique, les collections d'insectes, de météorites, de médailles militaires et de minéraux. Les pièces d'archives concernaient 200 demandes pour une valeur établie à 72,7 M\$.

vembre 2009)<sup>44</sup> fait encore une fois ressortir l'importance des dons aux musées. Ces dons d'une valeur estimée à 34,6 M\$ équivalent en effet à 91,2 % de la valeur totale des acquisitions des musées. Ils se révèlent de plus à la hausse comparés aux années passées. Depuis le début de l'enquête, la valeur des dons n'a en effet jamais été aussi élevée. De plus, en matière d'achats conventionnels, la plus grande part revient cette année-là non pas aux musées mais aux établissements assujettis à la politique du 1 % (122 œuvres pour 3,3 M\$). En moyenne, toutefois, les musées restent en tête au cours des cinq dernières années (4,5 M\$ et 1308 œuvres). Notons que la majorité des œuvres achetées par ces quatre types d'institutions (52 %) ont été payées moins de 1000 \$ (on n'a pas le détail en fonction des types d'établissements). Les musées s'approvisionnent plus souvent auprès des marchands, mais ceci ne représente toutefois que 61 % de leur budget d'achat. Les établissements privilégient les œuvres récentes créées depuis 1990 (77,4 % des dépenses). Les œuvres coûteuses (de 25 000 \$ et plus) sont les moins nombreuses (110 sur 1277), mais accaparent la plus grosse part du budget (69 %). Cette enquête fournit également un tableau détaillé des achats selon les types d'œuvres achetées : peintures, œuvres sur papier, sculptures, installations, métiers d'art, art public, ou autres. Les œuvres sur papier sont les plus nombreuses (780) et leur nombre augmente avec les années, alors que la part de la peinture fléchit. Il serait intéressant de connaître également la distribution des types et des valeurs des œuvres en matière de don. Celle-ci pourrait s'avérer fort différente.

### ***Fréquentation***

Les études de fréquentation des musées ont une longue histoire au Canada, l'étude de Brian Dixon et al. (1974) représentant à cet égard un travail pionnier. La mesure de cette fréquentation procède généralement selon deux types de méthodologies distinctes : par sondage auprès de la population canadienne (basée sur les déclarations des individus) ou par compilation des entrées aux musées. Le premier fournit une mesure du point de vue de la population ; le second fournit au contraire une mesure du point de vue des musées. Les deux types de données sont nécessairement

---

<sup>44</sup> Ce bilan annuel fournit des données sur le nombre et la valeur des œuvres d'art acquises par les quatre types d'établissements. Les données les plus récentes ont été recueillies auprès de 61 établissements du Québec, dont 33 musées (incluant quatre artothèques et un centre d'art). Il porte également sur 23 entreprises incluant des sociétés d'État qui possèdent une collection d'art et qui sont reconnues pour acquérir des œuvres sur une base régulière, sur quatre grandes villes ayant une politique d'acquisition d'œuvres d'art et sur les projets réalisés dans le cadre de la politique du 1 % du MCCCCF (66 établissements touchés).

incompatibles. Les sondages auprès de la population concernent en effet uniquement les visites des Canadiens (excluant les étrangers) n'importe où (y compris à l'étranger). De plus, comme un même individu peut visiter plusieurs fois le même musée, une mesure basée sur les entrées ne permet pas vraiment de mesurer la participation de la population. En revanche, les entrées sont nettement plus précises quant à la fréquentation brute des musées. À l'échelle du Canada, la plupart des études récentes disponibles sont du premier type. Au Québec, on retrouve les deux types de méthodologies. C'est aussi la seule province à recueillir régulièrement et systématiquement des données de ce second type. À l'échelle du Canada, on trouvera également des sondages épisodiques pour recueillir l'opinion des Canadiens face à leurs musées. Le plus récent d'entre eux a été produit par Teleresearch Inc. pour l'Association des musées canadiens (AMC mars 2003). Ce sondage concerne tous les types de musées et s'avère donc peu pertinent.

L'étude pertinente la plus récente sur la fréquentation des musées d'art et galeries d'art au Canada date de 2007 (HSR mars 2007). Réalisée à partir des données tirées d'un sondage StatCan répété en 1992, 1998 et 2005<sup>45</sup>, cette étude permet de dégager la tendance au cours de la période. La base de données dont est tirée l'analyse concerne l'ensemble des activités culturelles des Canadiens. Les données spécifiques sur les musées d'art en restent donc fort sommaires. Une étude plus ancienne de la même firme, également basée sur des données StatCan, mais qui porte spécifiquement sur les musées d'art, fournit des données plus détaillées (HSR mars 2003)<sup>46</sup>. Au Québec, l'OCCQ réalise pour sa part depuis 2003 des compilations annuelles de la fréquentation des musées et centres d'exposition (basées sur le nombre d'entrées). De plus, un sondage quinquennal du MCCCCF sur les pratiques culturelles des Québécois permet de suivre l'évolution des pratiques muséales individuelles des Québécois entre 1979 et 2004.

La première étude de HSR (mars 2007) indique qu'en 2005, 26,7 % des Canadiens déclarent avoir visité une galerie d'art publique ou un musée d'art, y compris des expositions artistiques spéciales (soit 7 millions de Canadiens). Moins de 4 % d'entre eux déclarent toutefois y être allés au moins cinq fois. L'examen de la tendance entre 1992 et 2005 démontre par ailleurs une augmentation constante de la fréquentation, qui passe de 19,6 % en 1992 (4,2 millions d'individus) à

---

<sup>45</sup> Il s'agit des *Enquêtes sociales générales* réalisés auprès d'environ 10 000 Canadiens de 15 ans ou plus.

<sup>46</sup> Cette étude a été commanditée par le Conseil des arts du Canada, Patrimoine Canadien, le Conseil des arts de l'Ontario, la Fondation Trillium de l'Ontario et l'Alberta Foundation for the Arts.

24,0 % en 1998 et s'établir à 26,7 % en 2005. L'étude de 2003, qui ne porte que sur les données de 1998 et 1992, cherche pour sa part à tracer le profil de ce visiteur de musées. Elle démontre que la fréquentation des Canadiens augmente avec le revenu (de 16 % pour les revenus de moins de 20 000\$ à 39 % pour ceux de 80 000 \$ et plus) et avec la scolarité : de 12,2 % pour les sans diplôme secondaire à 42,3 % pour les diplômés de 1<sup>er</sup> cycle universitaire ; on constate aussi un saut important dès qu'on entre à l'université (29 %). Il y a aussi une variation importante en fonction de la langue d'usage : les anglophones (26,3 %) sont nettement plus susceptibles de visiter un musée d'art que les francophones (18,9 %) ou les allophones (17,7 %). Il y a en revanche fort peu de variation avec l'âge, sinon une baisse à partir de 65 ans. On constate également chez les visiteurs de galeries d'art un taux de participation plus élevé aux autres formes d'activités culturelles que chez les non-visiteurs de musées : arts d'interprétation (65 % contre 29 %), festivals (43 % contre 19 %), bénévolat (47 % contre 30 %), sports (47 % contre 34 %). L'étude souligne ainsi un degré élevé d'inter fréquentation chez le public des musées d'art : ce public n'est donc manifestement pas qu'un public de musée d'art<sup>47</sup>. L'augmentation du nombre de visiteurs canadiens entre 1992 et 1998 (de 4,2 millions à 5,8 millions dans les galeries d'art publiques, et de 1,8 million à 2,2 million dans les galeries commerciales) touche autant les hommes (de 18,2 % à 23 %) que les femmes (de 20,9 % à 24,8 %). L'augmentation est également sensible chez les divers groupes de revenus (elle est même plus forte chez les plus pauvres), de scolarité (où elle est plus forte chez les diplômés du secondaire), d'âge (plus forte chez les moins de 30 ans)<sup>48</sup>. L'étude fournit également une estimation de la fréquentation par provinces<sup>49</sup> : la Colombie-Britannique (31,8 %), l'Ontario (25,8 %) et l'Alberta (24,5 %) se situent au-dessus de la moyenne nationale (24 %) ; le taux est aussi plus élevé que la moyenne en Saskatchewan (22,3 %) et en Nouvelle Écosse (21 %). Les taux apparaissent en revanche relativement faibles au Québec (20,5 %), au Manitoba (17,9 %), au Nouveau-Brunswick (16,5 %), à l'Île-du-Prince-Édouard (13,5 %) et à Terre-Neuve (13,8 %). Notons que les données recueillies à la même époque au Québec par le MCCQ sont nettement plus favorables que celles de StatCan : selon les données québécoises datant de 1999, c'est plutôt 30,9 % de la population québécoise qui aurait visité un musée d'art (Garon/MCCCF décembre 2000). L'analyse des données quinquennales indique aussi une tendance à

---

<sup>47</sup> Outre la hausse des visites des musées d'art observée entre 1992 et 1998, on constate aussi une légère hausse des visites de galeries d'art commerciales (de 8,5 % à 9,2 %). Voir tableau Ouvrages cités, p. 7.

<sup>48</sup> Au plan des groupes linguistiques, l'augmentation serait néanmoins plus faible chez les francophones et plus forte chez les anglophones.

<sup>49</sup> Voir Ouvrages cités, figure 4, p. 12.

la hausse, la fréquentation passant de plus de 23 % en 1979, à près de 31 % en 1999. Les données du dernier sondage quinquennal que l'on peut consulter sur le site de l'OCCQ (ISQ/OCCQ 2004) établissent également un taux de fréquentation plus élevé (31,9 %). Il faudra donc vérifier la valeur respective des deux séries de données. Il est possible en effet que les données québécoises surestiment l'intérêt des Québécois pour les musées d'art. Mais il est aussi possible que StatCan sous-estime celui des Québécois sinon même des Canadiens pour ce type d'activités.

Le second type de méthodes, basées sur le dénombrement des entrées, s'est particulièrement développé au Québec depuis le début de la dernière décennie. Depuis 2003, l'OCCQ recueille et analyse en effet de façon récurrente ces données recueillies par les institutions muséales (musées, centres d'exposition et lieux d'interprétation). L'enquête, effectuée par recensement auprès des institutions participantes plutôt que par sondage, dispose de la sorte d'un taux de réponse de 98 %. Basées sur le décompte des entrées payantes et non payantes enregistrées par ces établissements, les analyses distinguent les musées d'art des autres types de musées, ainsi que les centres d'exposition<sup>50</sup> des autres lieux patrimoniaux consacrés à l'histoire ou à la science. Ces compilations fournissent également une ventilation en fonction des 17 régions administratives du Québec. Les données mensuelles sont recueillies auprès des établissements sur une base trimestrielle. Les données mensuelles accessibles en ligne (OCCQ annuel 2003-2009) donnent lieu à un bilan annuel publié chaque année dans le bulletin de l'Observatoire.

La dernière édition de ce bulletin porte sur les données de 2009 (OCCQ/Routhier mai 2010). L'analyse concerne 419 institutions muséales, dont 19 musées d'art (sur 123 musées) et 64 centres d'exposition (contre 232 lieux d'interprétation en science ou en histoire). La moitié des musées d'art est située sur l'île de Montréal et plusieurs régions n'en comptent aucun<sup>51</sup>. Les centres d'exposition sont en revanche beaucoup mieux répartis : si l'île de Montréal en regroupe une quinzaine (principalement à cause des Maisons de la culture), près d'une cinquantaine (49) se retrouve dans 15 des 17 régions administratives du Québec. Le bilan fournit aussi une analyse des cinq dernières années. Entre 2005 et 2009, les 19 musées d'art enregistrent une moyenne de

---

<sup>50</sup> Cette dernière catégorie exclut les centres d'artiste, mais regroupe l'ensemble des autres établissements consacrés aux arts visuels qui, contrairement aux musées, ne disposent pas de collections. Elle inclut notamment les salles d'expositions des Maisons de la culture de Montréal.

<sup>51</sup> L'Outaouais, l'Abitibi-Témiscamingue, la Côte-Nord, Laval, le Centre du Québec, Chaudière-Appalache et la Gaspésie-les-Îles sont dans cette situation.

1,45 million d'entrées, contre 3,1 millions pour les 79 musées d'histoire et 3 millions pour les 25 musées de sciences. Les centres d'exposition font pour leur part des entrées moyennes de 574 000 entrées, contre 2,37 millions pour les 187 lieux d'interprétation historique ou ethnologique et 1,54 million pour les 45 lieux d'interprétation à thématique scientifique. En 2009, l'ensemble des institutions consacrées à l'art (musées d'art et centres d'exposition) enregistre ainsi 1,9 million d'entrées, en baisse marquée après quatre années de hausse consécutive. Cette baisse concerne d'ailleurs uniquement la clientèle générale, la clientèle scolaire ayant augmenté. L'analyse porte en effet une attention spéciale à diverses catégories de clientèle : clientèles scolaires (8,5 % de la clientèle des institutions muséales), visiteurs individuels (78 %), groupes organisés (10 %) et visiteurs hors murs ou autres (4 %)<sup>52</sup>. En 2009, la clientèle scolaire compte pour 7,9 % des musées d'art et 11,3 % des centres d'exposition, les visiteurs individuels pour 80,5 % et 66,9 %, les groupes organisés pour 8 % et 7 %, et les visiteurs hors les murs pour 3 % et 14,5 %.

L'Observatoire fournit également, pour 2008-2009, des renseignements sur les expositions les plus fréquentées dans les trois grands musées d'arts visuels du Québec<sup>53</sup> : Musées des beaux-arts de Montréal (MBAM), Musée d'art contemporain de Montréal (MAC), Musée national des beaux-arts du Québec (MBNQ). Au MBAM, la fréquentation des trois grandes expositions tenues cette année-là oscille entre 130 420 (Andy Warhol) et 140 369 entrées (Yves Saint-Laurent). Au MAC, elles oscillent plutôt entre 43 171 (Geoffrey Farmer) et 65 436 (la Triennale). Au MBNQ, les deux grandes expositions ont attiré respectivement 122 261 (Québec et ses photographes) et 464 576 (Le Louvre à Québec), un chiffre record dans l'histoire de ce musée. Dans la même veine, mentionnons l'étude de cas portant sur une grande exposition de l'AGO (Barnes Exhibit), qui analyse le rôle du tourisme culturel dans le cadre de la compétition mondiale que se livrent les villes (Carmichael 2002). Ceci rappelle que la proportion relative de Canadiens visitant des musées au Canada et à l'étranger est aussi mal connue que celle des touristes étrangers dans nos musées<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Malgré la hausse de cette clientèle scolaire, les musées d'art et centres d'exposition n'en détiennent que 17 %, contre 47 % pour les institutions à thématique historique, et 37 % pour ceux à thématique scientifique.

<sup>53</sup> Voir OCCQ 2007-2008.

<sup>54</sup> À ce sujet, on peut lire l'étude récente de Bergeron publiée par l'OCCQ (mars 2008) qui, malheureusement, porte sur l'ensemble des musées tout en étant limitée au Québec.

## Ouvrages cités

- ASSOCIATION DES MUSÉES CANADIENS (Mars 2003) *Les Canadiens et leurs musées. Sondage mené auprès des Canadiens dans le but de connaître leur opinion sur nos musées*, Teleresearch Inc., Ottawa, Ontario, 14 p. : <http://25538.vws.magma.ca/media/Pdf/rapportsondage2003.pdf> en ligne
- (2001) *Une aide irremplaçable Un rapport sur le bénévolat dans les musées*, Ottawa, Ontario, 14 p. INRS
- BERGERON, Y. (Mars 2008) **Publics et touristes dans le réseau des institutions muséales du Québec**, *Statistiques en bref*, n° 36, 27 p. en ligne  
[http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat\\_obs/pdf/Stat\\_BrefNo36.pdf](http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/pdf/Stat_BrefNo36.pdf)
- BUSINESS FOR THE ARTS / LE MONDE DES AFFAIRES ET LES ARTS (2007) *Sondage annuel sur les musées et galeries d'art de 2006-2007* n.d.
- CARMICHAEL, B. A. (2002) **Global competitiveness and special events in cultural tourism: the example of the Barnes Exhibit at the Art Gallery of Ontario, Toronto**, *The Canadian Geographer*, Vol. 46, n° 4, p. 310-324. revue INRS
- DIXON, Brian, COURTNEY, Alice E. et Robert H. BAILEY (1974) *Le musée et le public canadien*, Culturcan Publications, pour la Direction Arts et Culture du Secrétariat du Canada, Toronto. n.d.
- HILL STRATEGIES RESEARCH INC. (novembre 2008) **Les finances des musées et des galeries d'art au Canada en 2006-2007**, *Regards statistiques sur les arts*, Vol. 7, n° 3, 35 p. : en ligne  
[http://www.businessforthearts.org/sites/default/files/Finances\\_arts\\_visuels\\_new\\_logo.pdf](http://www.businessforthearts.org/sites/default/files/Finances_arts_visuels_new_logo.pdf)
- (mars 2007) **Profil des activités culturelles et des visites du patrimoine des Canadiens en 2005**, *Regards statistiques sur les arts*, Vol. 5, n° 4, 46 p. <http://www.arts.on.ca/AssetFactory.aspx?did=1482> en ligne
- (2005 a) *A Profile of Art Galleries in Ontario Phase One*, Ontario Association of Art Galleries. en ligne  
35 p.: [http://www.hillstrategies.com/docs/OAAG\\_Data\\_Exchange\\_03Final.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/OAAG_Data_Exchange_03Final.pdf)
- (2005 b) *Phase Two: In Their Own Words*, Ontario Association of Art Galleries, 43 p. : en ligne  
<http://www.arts.on.ca/AssetFactory.aspx?did=1044>
- (mars 2003) *La fréquentation des musées et des galeries d'art au Canada et dans les provinces*, *Recherche sur les arts*, Vol. 1, n° 3, 21 p. : <http://www.arts.on.ca/Asset864.aspx?method=1>. en ligne
- MINISTÈRE DE LA CULTURE, DES COMMUNICATIONS ET DE LA CONDITION FÉMININE DU QUÉBEC / GARON, Rosaire (décembre 2000) **Les pratiques culturelles des Québécoises et des Québécois, 1999 - Dossier statistique**, 333 p. : en ligne  
[http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Pratiques\\_culturelles-stat.pdf](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Pratiques_culturelles-stat.pdf)
- / SANTERRE, L. et R. GARON (Juillet 2000) *Portrait statistique des institutions muséales du Québec 1998. Résultats d'enquête*, 51 p. : en ligne  
[http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx\\_lescrits\\_pi1\[page\]=32&tx\\_lescrits\\_pi1\[ecrit\]=149&cHash=5765d3ace9](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx_lescrits_pi1[page]=32&tx_lescrits_pi1[ecrit]=149&cHash=5765d3ace9)
- (mai 2000) *Politique muséale - Vivre autrement... la ligne du temps*, 66 p. : en ligne  
[http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx\\_lescrits\\_pi1\[page\]=33&tx\\_lescrits\\_pi1\[ecrit\]=69&cHash=312054ade5](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx_lescrits_pi1[page]=33&tx_lescrits_pi1[ecrit]=69&cHash=312054ade5)
- / MONTPETIT, R. (mai 2000) *Les musées : générateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui - quelques réflexions sur les musées dans nos sociétés postmodernes* : en ligne  
[http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx\\_lescrits\\_pi1\[page\]=33&tx\\_lescrits\\_pi1\[ecrit\]=106&cHash=c4a073ec3d](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx_lescrits_pi1[page]=33&tx_lescrits_pi1[ecrit]=106&cHash=c4a073ec3d)
- OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC / ROUTHIER, C. (mai 2010), **La fréquentation des institutions muséales au Québec en 2009**, *Statistiques en bref*, n° 59, 23 p. : [http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat\\_obs/pdf/Stat\\_BrefNo59.pdf](http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/pdf/Stat_BrefNo59.pdf) en ligne
- / ROUTHIER, C. (novembre 2009) **Les acquisitions d'œuvres d'art des musées, des entreprises et des institutions en 2007-2008**, *Statistiques en bref*, no 54 : 12 p.: en ligne

- [http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat\\_obs/pdf/Stat\\_BrefNo54.pdf](http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/pdf/Stat_BrefNo54.pdf)
- (2006) *État des lieux du patrimoine des institutions muséales et des archives. Cahier 3. Les institutions muséales du Québec, redécouverte d'une réalité complexe*, 92 p. en ligne  
[http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat\\_obs/pdf/cahier3etatdeslieux.pdf](http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/pdf/cahier3etatdeslieux.pdf)
- (2003-2009) *Tableaux statistiques : Fréquentations et visiteurs dans les institutions muséales (musées, lieux d'interprétation et centres d'exposition)*: en ligne  
[http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture\\_comnc/musees/index.htm](http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture_comnc/musees/index.htm)
- (2004) *Tableaux statistiques: Consommation de l'art par la population de 15 ans et plus*. en ligne  
[http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture\\_comnc/pratiques\\_culturel/t12\\_pratiques\\_culturelles\\_94\\_04.htm](http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture_comnc/pratiques_culturel/t12_pratiques_culturelles_94_04.htm)
- (2007-2008) *Tableaux statistiques : Expositions temporaires les plus fréquentées dans les grands musées du Québec :* en ligne  
[http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture\\_comnc/musees/expositions/t1exposition\\_08.htm](http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/culture_comnc/musees/expositions/t1exposition_08.htm)
- PATRIMOINE CANADIEN (2009) *Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels. Rapport annuel 2008-2009* : en ligne  
<http://www.pch.gc.ca/pgm/bcm-mcp/publctm/2008-09/index-fra.cfm>
- (2005) *Loi sur l'exportation et l'importation de biens culturels. Rapport cumulatif 1992-1993 à 2003-2004 et Rapport annuel 2004-2005* : en ligne  
[http://www.collectionscanada.gc.ca/webarchives/20061216045002/http://pch.gc.ca/progs/mcp-bcm/pubs/cumulative\\_report\\_03-04/volume2f1.pdf](http://www.collectionscanada.gc.ca/webarchives/20061216045002/http://pch.gc.ca/progs/mcp-bcm/pubs/cumulative_report_03-04/volume2f1.pdf)
- STATISTIQUE CANADA (2009) *Les établissements du patrimoine 2007*, Bulletin de service, 12 p. en ligne  
[http://dsp-psd.tpsgc.gc.ca/collection\\_2009/statcan/87F0002X/87F0002X2008001-fra.pdf](http://dsp-psd.tpsgc.gc.ca/collection_2009/statcan/87F0002X/87F0002X2008001-fra.pdf)
- (11 avril 2008) *Les établissements du patrimoine : tableaux de données 2006*, Bulletin de service, 9 p. : en ligne  
[http://dsp-psd.tpsgc.gc.ca/collection\\_2008/statcan/87F0002X/87F0002XIF2007002.pdf](http://dsp-psd.tpsgc.gc.ca/collection_2008/statcan/87F0002X/87F0002XIF2007002.pdf)
- (29 mars 2007) *Établissements du patrimoine 2005* : en ligne  
<http://www.statcan.ca/Daily/Francais/070329/q070329d.htm>

## Autres ouvrages canadiens consultés

- ASSOCIATION DES MUSÉES CANADIENS / INNOVATIVE RESEARCH GROUP INC. (janvier 2008) *Opinion des Canadiens à l'égard du financement des musées*, 19 p. : en ligne  
[http://www.museums.ca/media/Pdf/Innovative\\_Research\\_FR.pdf](http://www.museums.ca/media/Pdf/Innovative_Research_FR.pdf)
- / CANADIAN ART MUSEUM DIRECTORS ORGANIZATION / HOLLANDER, Abraham (December 2004) *Paying for the Public Exhibition of Artistic Works*, Ottawa. n.d.
- BARBER, B., S. GUILBAUT & J. O'BRIAN (dir.) (1996) *Voices of Fire. Art, Rage, Power, and the State*, Toronto, University of Toronto Press, 210 p. INRS
- BELLAVANCE, G. (1995) *Démocratisation culturelle et commercialisation des arts. Un bilan critique des enquêtes sur le public des arts au Québec*, *Loisir et Société/Society and Leisure*, vol. 17, no 2, p. 305-348. INRS
- / D. LATOUCHE & M. FOURNIER (1995) *Le public des arts à Montréal. Comparaisons et bilans critique*, Rapport de recherche au Ministère de la Culture et des Communications du Québec et au Fonds FCAR, Montréal, Institut national de la recherche scientifique Collection Culture et Ville, no 95-5, 178 p. INRS
- BOISVERT, J. M. et F. COLBERT (Mai 1985) *Étude sur les dimensions économiques des activités à caractère culturel : Le cas de l'Orchestre symphonique de Montréal, du Musée des Beaux-Arts de Montréal et du Festival international de Jazz de Montréal*, Ville de Montréal (CIDEM) et Ministère des Affaires culturelles du Québec. INRS



- MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC / DE KONINCK Marie-Charlotte, G. HARDY, D. BILODEAU, D. CHARTRAND, G. CROCHETIERE & S. JOBIN (1987) **Financement des musées et centres d'exposition 1983-84 à 1985-86**, *Chiffres à l'appui*, Vol. IV, no 4, juin, 19 p. INRS
- / ROBIN, M. & M. DESGAGNÉS (Mai 1984) **Financement et fréquentation des musées au Québec 1979-80 à 1982-83**, *Chiffres à l'appui*, Vol. II, no 2, 14 p. INRS
- HILL STRATEGIES RESEARCH INC. (Septembre 2007) **Museums, galleries and performing arts**, *Arts Research Monitor / Recherches sur les arts*, Vol. 6, n° 4, 12 p. : en ligne  
[http://www.hillstrategies.com/docs/ARM\\_vol6\\_no4.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/ARM_vol6_no4.pdf)
- (novembre 2006) **Museums, Galleries, Visual Arts and Heritage**, *Arts Research Monitor / Recherches sur les arts*, Vol. 5, n° 6, 14 p.: [http://www.hillstrategies.com/docs/ARM\\_vol5\\_no6.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/ARM_vol5_no6.pdf) en ligne
- JEANNERET, Y., A. DEPOUX, J. LUCKERHOFF, V. VITALBO & D. JACOBI (2010) **Written signage devices and reading practices of the public in a major fine arts museum**, *Museum Management and Curatorship*, Vol. 25, no 1. n.d.
- LATOUCHE, D. & G. BELLAVANCE (1999) **Montréal et Toronto : Deux capitales culturelles et leurs publics**, *Canadian Journal of Regional Science / Revue canadienne des sciences régionales*, vol. 22, printemps-été, no 1-2, p. 113-132: <http://www.lib.unb.ca/Texts/CJRS/Spring-Summer99/Latouche.pdf> en ligne
- LUCKERHOFF, J., S. PERREAULT, R. GARON, M.-C. LAPOINTE & V. NGUYEN-DUY (2009) **Visiting art museums: adding values and constraints to socio-economic status**, *Loisir et Société*, Vol. 31, no 1, p. 69-85. INRS
- (2007) **Vers une compréhension des déterminants de la fréquentation des musées d'art. Portrait actuel des visiteurs de musées d'art**, *Communication*, Vol. 25, no 2. n.d.
- OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC / FORTIER, Claude (Avril 2009) **Étude exploratoire de l'offre et de la consommation culturelles au Québec de 2003 à 2007**, *Statistiques en bref*, no 47, 14 p. : [http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat\\_obs/pdf/Stat\\_BrefNo47.pdf](http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/pdf/Stat_BrefNo47.pdf) en ligne

## Ouvrages étrangers à consulter

- ALEXANDER, V. D. (1996) **From philanthropy to funding: The effects of corporate and public support on American art museums**, *Poetics*, 24 (2-4): 87-129. en ligne INRS
- APPEL, S. E. (1999) **The copyright wars at the digital frontier: which side are art museums on?** *Journal of Arts Management Law and Society*, 29 (3) : 205-238. en ligne INRS
- ART FUND (The) (2006) **The Collecting Challenge: The Art Fund Museum Survey 2006 (UK)**, 4 p. <http://www.artfund.org/news/pdf/Collecting%20Challenge.pdf> en ligne
- BANNARD, W. D. (1975) **The Art Museum and the Living Artist**, dans S. E. Lee (Ed.) *On Understanding Art Museums*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, p. 163-184 <http://wdbannard.org/?mode=by&id=32>. en ligne
- BAYART, D. & P. J. BENGHOZI (1993) **Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger**, Paris, La Documentation française. nd
- BURG, T. V. D., W. DOLFSMA & C. P. M. WILDEROM (2004) **Raising Private Investment Funds for Museums**, *International Journal of Arts Management*, 6 (3) : 50. en ligne INRS
- CREIGH-TYTE, S. W. & S. SELWOOD (1998) **Museums in the U.K.: Some Evidence on Scale and Activities**, *Journal of Cultural Economics*, 22 (2-3) : 151-165. en ligne INRS
- CROMER, M. V. (2006) **"Don't give me that!" Tax valuation of gifts to art museum**, *Washington and Lee Law Review*, 63 (2): 777-808. nd

- FELDSTEIN, M. (1991). *The Economics of Art Museums*. Chicago, University of Chicago Press : en ligne  
<http://www.nber.org/books/feld91-1>
- FOLLAS, E. J. (2008) **“It belongs in a museum” : appropriate donor incentives for fractional gifts of art**, *Notre Dame Law Review*, 83 (4) : 1779-1810 : en ligne  
[http://www.nd.edu/~ndlrev/archive\\_public/83ndlr4/Follas.pdf](http://www.nd.edu/~ndlrev/archive_public/83ndlr4/Follas.pdf)
- FREY, B. S. — (1998) **Superstar Museums: An Economic Analysis**, *Journal of Cultural Economics*, 22 (2-3): 113-125. en ligne INRS
- GASSLER, Robert S. & Robin GRACE (1980) **The economic functions of nonprofit enterprise: The case of art museums**, *Journal of Cultural Economics*, Vol. 4, no 1, p. 19-32. en ligne INRS
- GRIFFIN, D. (2003) “Leaders in Museums: Entrepreneurs or Role Models?”, *International Journal of Arts Management*, 5 (2) : 4-14. en ligne INRS
- GUINCHEVA, G. & J. PASSEBOIS (2009) **Exploring the Place of Museums in European Leisure Markets: An Approach Based on Consumer Values**, *International Journal of Arts Management*, 11 (2) : 4. résumé
- HEINICH, N. (2009) **La muséologie face aux transformations du statut de l’artiste**, dans N. Heinich, *Faire voir. L’art à l’épreuve de ses médiations*, Liège (Belgique), Les impressions nouvelles, p. 34-48. INRS
- HOOPER-GREENHILL, E. (1994), *Museums and their Visitors*, London & New York, Routledge, 224 p. INRS chap. 3
- HUTTER, M. (1998) **Communication Productivity: A Major Cause for the Changing Output of Art Museums**, *Journal of Cultural Economics*, 22 (2-3) : 99-112. en ligne INRS
- JOHNSON, P. et B. THOMAS (1998), **The Economics of Museums: A Research Perspective**, *Journal of Cultural Economics*, 22 (2-3) : 75-85. en ligne INRS
- LECLAIR, M. S. & K. GORDON (2000) **Corporate support for artistic and cultural activities: What determines the distribution of corporate giving?** *Journal of Cultural Economics*, 24 (3): 225-241. en ligne INRS
- O’HAGAN, J. W.(1998) **Art Museums: Collections, Deaccessioning and Donations**, *Journal of Cultural Economics*, 22 (2): 197-207. INRS
- OSTROWER, F. (2002) *Trustees of Culture. Power, Wealth, and Status on Elite Arts Boards*, Chicago, The University of Chicago Press, 133 p. book review
- PAULUS, O. (2003) **Measuring Museum Performance: A Study of Museums in France and the United States**, *International Journal of Arts Management*, 6 (1) : 50. en ligne INRS
- POMMEREHNE, W. W. & L. P. FELD (1997) **The Impact of Museum Purchase on the Auction Prices of Paintings**, *Journal of Cultural Economics*, 21 (3) : 249-271. en ligne INRS
- SARE, J. (1989) **Art for whose sake? An analysis of restricted gifts to museums**, *Journal of Law & the Arts*, 13 (3) : 377-395. nd
- SCHUSTER, J. M. (1998) **Neither Public Nor Private: The Hybridization of Museums**, *Journal of Cultural Economics*, 22 (2-3) : 127-150. en ligne INRS
- VALENTINE, C. (1982) **The Everyday life of Art: Variation in the Valuation of Art Works in a Community Art Museum**, *Symbolic Interaction*, 5 (1) : 37-47. INRS
- ZOLBERG, V. (1994) **Art museums and cultural policies: challenges of privatization, new publics, and new arts. (The Politics of Culture and the Museum)**, *Journal of Arts Management Law and Society*, 23 (4): 277-290. nd

## **CHAPITRE 4**

### **LE MARCHÉ DE L'ART : UN DISPOSITIF À PLUSIEURS JOUEURS À L'ÈRE DE LA MONDIALISATION**

#### **4.1 Mise en perspective**

Le marché de l'art représente une quatrième dimension du dispositif et de l'environnement actuel du secteur des arts visuels. Cette réalité concurrentielle, qui peut être tout autant déniée que surestimée, s'avère surtout une réalité complexe dans la mesure où elle mobilise plusieurs joueurs, et plusieurs niveaux de joueurs. La mondialisation des marchés culturels, et notamment celle d'un marché de l'art contemporain, vient à la fois complexifier et stimuler, sinon aiguillonner, une réalité commerciale qui pouvait évoluer jusque-là dans un cadre surtout national et local. Nous situerons au préalable les enjeux que soulève l'analyse d'un tel dispositif, mondialisé. Suivra la présentation de l'état des données disponibles sur le marché de l'art canadien.

#### *Un système à plusieurs joueurs, un jeu à plusieurs niveaux*

Au sein du dispositif que représente le marché de l'art, le marchand opérant une galerie d'art commerciale ayant « pignon sur rue » tient sans contredit un rôle pivot. C'est non seulement l'un des principaux vendeurs d'œuvres d'art, c'est aussi un acheteur important puisqu'il s'approvisionne lui-même en œuvres, le plus souvent auprès d'artistes. Ce rôle pivot entre l'offre et la demande n'est toutefois pas exclusif : plusieurs autres opérateurs commerciaux assument également une fonction marchande. Il importe à cet égard de distinguer d'entrée de jeu le marché primaire (première vente) du marché secondaire (revente). Le premier est principalement occupé par le réseau des galeries d'art commerciales, qui est aussi plus directement impliqué en art actuel ou contemporain : les artistes vivants en sont les principaux fournisseurs. Le second marché est quant à lui principalement occupé par des Maisons de vente aux enchères qui, traditionnellement, sont principalement impliquées en art ancien ou déjà bien établi et dont les successions et les grands collectionneurs privés sont les principaux fournisseurs.

Les deux types de marchés et d'entreprises sont par ailleurs en concurrence auprès d'une même clientèle d'acheteurs qui eux-mêmes peuvent être de plusieurs types : individus, corporations et

fondations privées, institutions publiques ou gouvernementales. Notons en passant la présence de nombreux opérateurs non commerciaux sur ce marché commercial : pas plus que le musée d'art n'est une réalité entièrement publique, le marché de l'art n'est entièrement privé. Outre les gouvernements, des historiens, critiques et conservateurs d'art qui ne sont pas directement impliqués dans des opérations commerciales n'en tiennent pas moins un rôle d'agent économique : sans toujours en être parfaitement conscients, ils sont notamment d'importants promoteurs de produits ; ils assument aussi une large part de la prospection du marché.

Enfin, dans ce système ou dispositif, l'artiste agit lui-même comme entrepreneur et premier fournisseur. L'artiste qui souhaite s'insérer de son vivant dans ce circuit de commercialisation et de valorisation financière de son produit entre dès lors en concurrence avec ses pairs, ces autres fournisseurs-entrepreneurs. En outre, ces artistes-fournisseurs-entrepreneurs entrent parfois eux-mêmes en concurrence avec les marchands ayant pignon sur rue : les artistes sont en effet nombreux à vendre directement leurs œuvres sans médiation de tiers. Cette situation se présente non seulement dans la plupart des cas de commandes publiques par des gouvernements ou des corporations privées. C'est aussi le cas lorsque l'artiste vend directement ses œuvres à partir de son studio à des musées, à des collectionneurs privés ou à des particuliers.

On se représente souvent ce dispositif comme une concurrence sans règles, où chacun mène une lutte féroce pour le contrôle ou le monopole du marché. On peut toutefois approcher aussi cette réalité sous l'angle d'une « communauté de joueurs », dont il reste par ailleurs à connaître le nombre et le statut. Ceci implique non seulement la concurrence entre joueurs, mais aussi une certaine solidarité quant aux règles du jeu. Le problème tient dès lors plutôt au fait que la connaissance de ces règles du jeu soit inégalement répartie. Chaque joueur pris individuellement ne semble n'en connaître qu'une partie. La concurrence ne peut donc qu'être imparfaite.

Au Canada, on retrouve actuellement deux principales approches visant à cerner cette réalité commerciale et concurrentielle des arts visuels. Une première, de nature macroéconomique, cherchera à établir la valeur globale de ce marché compte tenu des achats et des ventes intérieures et extérieures, dans une perspective de comptabilité nationale. Une seconde, de nature microéconomique, s'intéressera davantage aux conditions et aux facteurs de développement des entreprises,

et de réussite des entrepreneurs, impliqués sur ce marché. Une troisième approche, moins courante, consistera pour sa part à distinguer les divers segments de ce marché. En effet, il n'y a probablement pas qu'un seul marché de l'art parfaitement intégré, mais plutôt plusieurs marchés coordonnés de façon plus lâche. Cette segmentation ou différenciation interne du marché de l'art procède principalement en fonction de la nature des produits (anciens/contemporains, canadiens/étrangers, traditionnels/novateurs, etc.) et/ou des types d'acheteurs concernés (ménages ou particuliers, entreprises, fondations ou corporations privées, institutions publiques ou semi-publiques). Chacune de ces trois approches pose par ailleurs des difficultés spécifiques.

Toutefois, peu importe l'approche retenue, une vue d'ensemble de la réalité commerciale des arts visuels suppose une prise en compte des divers opérateurs mentionnés, et cela du double point de vue de l'offre et de la demande interne et externe, privée et publique. Une estimation chiffrée de cette activité commerciale doit en outre pouvoir concilier ces diverses mesures, pour s'assurer que rien n'a été oublié. Dans les trois cas, en outre, la connaissance préalable des joueurs et des règles impliquées n'est pas toujours au rendez-vous : la connaissance de la structure et de la dynamique des galeries d'art canadiennes, quoiqu'elle ait progressé au fil des ans, demeure bien incomplète ; on en sait moins encore sur l'action des Maisons de ventes aux enchères (qui au Canada sont souvent des filiales de firmes multinationales) et sur l'identité des grands collectionneurs privés, individuels ou corporatifs (dont les achats ne portent pas exclusivement sur l'art canadien). L'action indirecte du secteur public et des opérateurs non commerciaux est également rarement prise en compte : c'est le cas en tout premier lieu pour les exonérations fiscales pour dons d'œuvres d'art que l'on pourrait indexer au marché secondaire et à la revente<sup>55</sup>. La réalité « économique » du secteur des arts visuels ne se limite donc pas aux seules opérations strictement « commerciales »<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> De plus, une approche strictement centrée sur les transactions impliquant des objets d'art (ventes, et à la rigueur exonérations fiscales pour dons d'œuvres) ne tient pas compte d'un ensemble de gains monétaires qui, tout en étant liés directement à la production d'œuvres d'art, relèvent non plus d'une économie de biens, mais plutôt d'une économie de service : les cachets d'exposition et les droits de reproduction sont de ceux-là.

<sup>56</sup> L'action économique des opérateurs non commerciaux se manifeste sur au moins deux plans, celui de la régulation des échanges commerciaux (droits d'auteur, loi sur l'exportation des biens culturels, etc.) et celui du processus de valorisation des œuvres. Les choix que font ces opérateurs non commerciaux, publics, privés ou publics-privés — en matière d'acquisition mais aussi d'exposition —, conjugués à ceux d'un ensemble de joueurs indépendants (critiques et historiens d'art, commissaires indépendants, revues d'art) contribuent à rehausser la valeur des œuvres qui sont transigées sur le marché de la consommation finale (les ménages canadiens). Ces opérateurs non commerciaux participent ainsi directement de la valorisation des produits du marché : ils créent de la valeur.

Ces derniers joueurs (maisons d'enchères, collectionneurs, secteur public) tiennent de la sorte un rôle au moins aussi stratégique que celui des galeries en matière de fixation des prix (des œuvres) et des cotes (des artistes). Le processus de fixation des prix sur ce marché spécifique semble, en outre, déterminé plus qu'ailleurs par l'identité de son premier auteur (l'artiste), le principe d'originalité faisant office de critère premier d'évaluation. L'œuvre d'art n'est pas en effet un produit de série ; sa valeur sur le marché dépend au contraire de sa capacité à se démarquer et à se singulariser. Ceci vaut même pour les œuvres de genres plus traditionnels ou plus codés : là aussi le nom propre de l'artiste, sa signature, est preuve d'authenticité et d'originalité du produit. La preuve d'originalité (indépendamment de ce que cette originalité peut par ailleurs recouvrir réellement) est ainsi placée au centre du processus de valorisation de ce type de produit (qu'il s'agisse d'un bien, comme un tableau, ou d'un service, comme une exposition de musée). Dès lors, les marchands d'art (galeries, maisons d'enchère et autres établissements équivalents) sont non seulement en concurrence auprès d'une même clientèle, mais ils le sont aussi sur le plan de leur approvisionnement en artistes, ces produits-fournisseurs qu'ils chercheront à représenter et à vendre.

### ***La mondialisation du marché de l'art contemporain***

Cette complexité commerciale-concurrentielle s'est particulièrement accrue sous l'effet de la mondialisation ; le marché de l'art canadien actuel n'est pas constitué uniquement de produits (œuvres), fournisseurs (artistes) et marchands (galeries et maisons d'encan) canadiens : plusieurs joueurs étrangers s'y manifestent également. De plus, les produits et producteurs canadiens interviennent eux-mêmes sur des marchés extérieurs. Cette réalité ne date pas d'hier, mais le phénomène de mondialisation des marchés culturels vient encore l'amplifier. La mondialisation d'un marché de l'art (visuel) contemporain est, à cet égard, un phénomène devenu incontournable à partir des années 1980. La montée des grandes foires internationales d'art contemporain est un des indicateurs de cette évolution. L'élaboration de « *Hits Parade* » mondiaux visant à dresser annuellement les « Top 100 ou 200 » des artistes contemporains et des grands collectionneurs les mieux cotés à l'échelle internationale l'est également<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Ces palmarès annuels sont publiés respectivement par les revues *Capital* (Allemagne) – sous le titre *Kunst Kompass* – et *Art News* (USA).

En fait, la mondialisation d'un marché de l'art contemporain sous-tend l'ensemble de la période contemporaine. Ce phénomène contribue en filigrane à la structuration actuelle du secteur des arts visuels canadiens. Bien qu'il y ait depuis longtemps un marché international de l'art, celui-ci ne portait jusque-là presque essentiellement que sur l'art ancien. L'émergence des premières grandes foires internationales d'art contemporain dans les années 1960 et 1970 (Cologne 1966, Bâle 1970, Paris-FIAC 1974) a été suivie par la suite par une prolifération de ce type de manifestations : mentionnons parmi les foires actuelles les plus importantes et les plus anciennes, Chicago depuis 1980, ARCO (Madrid) depuis 1982 et Londres-ICAF depuis 1984. Issu du secteur marchand, ce phénomène se conjugue avec la prolifération de grandes manifestations tout aussi récurrentes et internationales (Biennales, Triennales ou autres) quoique non directement commerciales et qui procèdent des secteurs public et semi-public. À la Biennale de Venise, qui date déjà du 19<sup>e</sup> siècle, s'ajoutera la *Dokumenta* de Kassel (au cinq ans) au cours des années 1950, rejoint par plusieurs autres depuis les années 1980. La liste reste à dresser. Comme pour les foires, leur nombre n'a cessé d'exploser à partir de cette période.

À ce développement sur le marché primaire des galeries s'ajoute par ailleurs celui d'un marché secondaire, tout aussi mondialisé : la création à partir de la même époque d'un secteur art contemporain chez les grandes maisons d'enchère que sont Christie et Sotheby's est significative de cette évolution. Ces maisons jusque-là confinées au marché de l'art ancien enclenchent avec les galeries une nouvelle concurrence sur les circuits de l'art contemporain, qui étaient leur chasse gardée. La mise en vente d'une récente exposition de l'artiste britannique Damien Hirst, directement à partir d'une salle de vente chez Sotheby's<sup>58</sup>, sans médiation d'une galerie, est symbolique de cette évolution des modes de commercialisation de l'art contemporain. La publication périodique des répertoires des ventes aux enchères d'art contemporain de ces grandes Maisons est un dernier indicateur de la mondialisation d'un marché secondaire pour l'art contemporain.

Cette mondialisation représente un désenclavement des marchés nationaux. Jusque-là principalement local ou national, le marché de l'art contemporain se déploie aujourd'hui à travers un réseau serré de foires annuelles et autres manifestations récurrentes réunissant marchands, collectionneurs, commissaires d'exposition et conservateurs de musées, directeurs de revues et critiques

---

<sup>58</sup> Voir à ce sujet Thornton 2008, p. 38. La lecture complète de ce chapitre portant sur les grandes ventes à l'encan d'art contemporain est fortement recommandée.

d'art. Réalité inextricablement publique-privée, ces événements sont aussi des temps forts de la vie artistique mondiale. Le Canada s'est inscrit plus tardivement dans cette dynamique comme en témoigne la création récente, en 2000, du *Toronto International Art Fair* (TIAF). Quoique le Canada demeure encore un acteur marginal, le milieu de l'art canadien n'est donc pas imperméable à cette évolution ; les marchands canadiens cherchent à s'y insérer<sup>59</sup>. De plus, la dynamique même de l'art au Canada participe de ces tendances internationales. L'évolution historique de l'art canadien se mesure et répond à celle de l'étranger. De plus, la présence de nos artistes et marchands nationaux sur ce marché international rehausse la valeur (économique et symbolique) des œuvres qu'ils produisent ou mettent en circulation.

## **4.2 Les données disponibles**

On peut distinguer deux types de données nous informant sur l'état actuel de la réalité commerciale de l'art au Canada. On trouve d'abord des données « officielles » et sommaires produites de façon récurrente par les organismes statistiques publics, comme Statistique Canada. On trouve aussi quelques analyses plus fouillées commandées ponctuellement à des chercheurs par des organismes culturels gouvernementaux ou non gouvernementaux. Parmi ces dernières, certaines proposent une vue d'ensemble de l'économie de ce marché ou des analyses plus pointues portant sur les échanges extérieurs et les stratégies d'internationalisation des galeries d'art contemporain canadiennes en contexte de mondialisation.

### ***Les données de Statistique Canada***

Statistique Canada recueille et fournit de façon récurrente trois types d'indicateurs : 1) les achats d'œuvres d'art par les ménages canadiens (valeur des achats et nombre de ménages consommateurs); 2) la vente d'œuvres d'art par les marchands d'art établis au Canada (nombre de galeries et

---

<sup>59</sup> Voir notamment le plan d'action élaboré récemment par les associations de marchands d'art canadiens (Patrimoine canadien / Fehleley 2007) Voir aussi sur le site du Conseil des ressources humaines du secteur culturel (2009) *L'art du marketing à l'exportation des biens et services culturels* <http://www.culturalhrc.ca/em/index-f.asp>. Ce site est un guide sur l'élaboration et la gestion du marketing international de biens et de services à l'intention des artistes et travailleurs culturels. Il propose des ressources, des conseils et des pièges à éviter pour atteindre des acheteurs et des publics internationaux. Élaboré en 2002, ce site a été mis à jour en 2009. Ce guide propose une liste de foires commerciales par discipline au Canada et ailleurs.



chiffre d'affaires); 3) le commerce international d'œuvres d'art (valeur des importations et des exportations).

Les premières séries de données sur les dépenses des ménages canadiens sont de moins bonne qualité que les deux autres : la catégorie d'achat d'œuvres d'art visuel originales inclut notamment les gravures et les vases dont le statut est plus indéterminé. Les dernières données disponibles consultées datent de 2004 et permettent de suivre l'évolution depuis 1999 (StatCan/ Dugas non daté)<sup>60</sup>. Elles indiquent que les ménages canadiens ont consacré en moyenne aux arts visuels – œuvres d'art, gravures et vases – 3,3 % de leurs dépenses en produits culturels<sup>61</sup>, soit 43 \$ par ménage canadien. En fait, à peine 10 % des ménages déclarent de telles dépenses, ce qui donne une moyenne de 434 \$ par ménage consommateur. L'achat d'œuvres d'art ressort donc comme le fait d'un petit nombre de ménages, mais qui consacrent des montants relativement élevés à de tels achats. Les données recueillies au Québec dans le cadre de l'enquête sur les pratiques des Québécois la même année vont dans le même sens : 7,5 % des répondants déclarent un achat d'œuvres d'art (OCCQ 2004). La proportion d'acheteurs augmente par ailleurs avec le niveau de scolarité, pour s'établir à 13 % chez les universitaires. Si on tient pour acquis qu'une œuvre d'art visuel originale se vend rarement moins de 1 000 \$, on peut conclure que ce type de dépense concerne aussi un segment de consommateurs plus aisés. Par ailleurs, la proportion de ménages canadiens qui achète des œuvres d'art apparaît stable depuis au moins les vingt dernières années.

Sur les établissements de marchands d'œuvres d'art, des données récurrentes ne sont disponibles que depuis le début de l'an 2000. En effet, avant cette date, les données les concernant étaient agrégées avec celles des magasins de fourniture de matériel d'artistes (CTI 6593)<sup>62</sup>. La nouvelle classification des industries a résolu ce problème en créant une classe spécifique pour cet opérateur (SCIAN 45392)<sup>63</sup>. Statistique Canada fournit donc depuis cette date des données plus pré-

---

<sup>60</sup> <http://www.statcan.gc.ca/pub/87-004-x/2003004/4112754-fra.htm>

<sup>61</sup> Voir article cité, Tableau 1 : Dépenses annuelles moyennes par ménages en biens et services de la culture, Canada, 1999-2004 : <http://www.statcan.gc.ca/pub/87-004-x/2003004/t/4112751-fra.htm>.

<sup>62</sup> En revanche, on perd la trace de ces fournisseurs depuis lors.

<sup>63</sup> La définition de la classe comprend les établissements dont l'activité principale consiste à vendre au détail des œuvres d'art originales ou en édition limitée. Elle inclut aussi les établissements dont l'activité principale consiste à exposer des œuvres d'art et des sculptures autochtones destinées à être vendues au détail. Elle exclut ceux dont l'activité principale consiste à vendre au détail des reproductions d'œuvres d'art (SCIAN 442229, Magasins d'autres accessoires de maison) ou à exploiter des galeries d'art non commerciales (SCIAN 712111, Musées).

cises sur le nombre et les revenus de ce type d'établissement. Les plus récentes données recueillies en décembre 2008<sup>64</sup> recensent ainsi 1 367 galeries à l'échelle du Canada.

**Tableau 6 :**  
**Nombre d'établissements au Canada par type et par région,**  
**Décembre 2008 Marchands d'oeuvres d'art (SCIAN 45392)**

Province ou territoire	Employeurs	Sans-salariés/ indéterminés	Total	% du Canada
<b>Source :</b> Statistique Canada, Structure des industries canadiennes, décembre 2008.				
Ontario	191	322	513	37,5 %
Québec	143	149	292	21,4 %
Colombie-Britannique	135	152	287	21,0 %
Alberta	75	66	141	10,3 %
Manitoba	22	22	44	3,2 %
Nouvelle-Écosse	17	19	36	2,6 %
Nouveau-Brunswick	13	11	24	1,8 %
Terre-Neuve-et-Labrador	11	5	16	1,2 %
Territoire du Nord-Ouest	4	1	5	0,4 %
Territoire du Yukon	3	2	5	0,4 %
Île- du-Prince-Édouard	2	1	3	0,2 %
Nunavut	0	1	1	0,1 %
<b>CANADA</b>	<b>616</b>	<b>751</b>	<b>1 367</b>	<b>100 %</b>
Répartition en pourcentage	45,1 %	54,9 %	100 %	

**Source :** Statistique Canada, Statistiques relatives à l'industrie canadienne (SIC)

Comme l'indique le tableau 6, elles sont réparties principalement en Ontario (37,5 %, 513 galeries), au Québec (21,4 %, 292 galeries) et en Colombie-Britannique (20 %, 287). Les Prairies en comptent aussi un bon nombre (185, soit 13,5 %) mais principalement regroupées en Alberta (10,3 %) ; aucune en revanche n'a été dénombrée en Saskatchewan<sup>65</sup>. La région de l'Atlantique compte quant à elle pour moins de 6 % et les régions nordiques pour moins de 1 %. Moins de la moitié de ces galeries canadiennes (45 %) comptent des employés. La situation est un peu différente en Ontario, où près des deux tiers des marchands sont des employeurs (63 %), au Québec à un moindre degré (51%) et en Colombie-Britannique (53%). Il reste que ces 616 galeries ayant

<sup>64</sup> <http://www.ic.gc.ca/cis-sic/cis-sic.nsf/IDF/cis-sic45392etbf.html#est1>

<sup>65</sup> Des données plus récentes, datées de décembre 2009, dénombrent au contraire vingt-deux galeries dans cette même province, et 1 325 à l'échelle du Canada. Ces variations annuelles importantes indiquent que les données de Statistique Canada restent approximatives. À cause de changements méthodologiques, notamment dans la façon d'identifier les unités inactives, l'organisme déconseille d'en tirer des analyses longitudinales.

des employés en comptent rarement plus de quatre. Il s'agit donc très largement de micro entreprises (1-4 employé(s) : 70 %) ou de petites entreprises (5-49 employés : 29 %) ; le groupe ne compte pratiquement aucune entreprise moyenne (2) et aucune grande entreprise. Par ailleurs, il serait intéressant de connaître les fluctuations annuelles du nombre d'établissements impliqués sur ce marché qu'on peut croire volatile. Ceci permettrait de cerner le renouvellement annuel des effectifs, d'estimer cette volatilité et d'identifier celles qui ont les reins les plus solides. Nous n'avons malheureusement pas trouvé de telles séries de données. Des informations sur le nombre d'années d'existence des établissements seraient également pertinentes.

Les données les plus récentes sur les revenus de ces galeries datent pour leur part de 2007<sup>66</sup>. Ces données proviennent de l'*Enquête annuelle sur le commerce de détail*. Elles indiquent des ventes de près de 400 M\$ en 2007 (391,7) sur des revenus d'exploitation totaux de 424,6 M\$. Depuis 1999, ces revenus auraient connu une augmentation respective de 3,3 % et 3,9 % en moyenne par année<sup>67</sup>. Les dépenses d'exploitation, également à la hausse (4,2 %), s'élevaient pour leur part à 410 M\$ en 2007, pour un profit de 14,5 M\$ et une marge bénéficiaire avant impôt de 3,4 %. On ne dispose malheureusement pas des revenus ventilés par provinces et territoires, ni par types de galeries (micro, petites ou moyennes entreprises).

Les bulletins annuels de StatCan sur le commerce international des biens culturels fournissent pour leur part un indicateur utile de l'état de notre balance commerciale en matière d'œuvres d'art originales. La dernière édition portant sur les données de 2008 indique des exportations de l'ordre de 74 M\$ contre des importations de l'ordre de 177 M\$ (StatCan 13 octobre 2009)<sup>68</sup>. Les échanges avec les États-Unis, qui constituent 80 % du total de nos échanges de biens culturels, démontrent néanmoins en matière d'œuvres originales un coefficient export/import plus positif : 53 M\$/57 M\$. Il reste que le déficit commercial du Canada, pour l'ensemble des biens culturels comme pour les œuvres d'art originales, se maintient d'année en année depuis 2002.

---

<sup>66</sup> StatCan (consulté le 31 août 2010) *Revenus et dépenses du commerce de détail Marchands d'œuvres d'art (SCIAN 45392) 1999-2008* : <http://www.ic.gc.ca/cis-sic/cis-sic.nsf/IDF/cis-sic45392rdpf.html#rdp1>

<sup>67</sup> En 1999, les ventes s'établissaient à 292,7 M\$ sur des revenus d'exploitation totaux de 301,6 M\$.

<sup>68</sup> Notons que la notion d'objet d'art de StatCan n'inclut pas la photographie. Le rapport import/export est dans ce cas un peu moins désavantageux : 122 M\$/153 M\$. Sur le commerce international, voir aussi HSR (janvier 2010).

### ***Vues d'ensemble des marchés canadien et québécois***

Ces données « officielles » n'en restent pas moins fort sommaires. Deux études un peu plus anciennes ont cherché à décrire de façon plus détaillée la structure et la dynamique d'ensemble du marché de l'art compte tenu des différents opérateurs impliqués. De l'avis même de leurs auteurs, leur démarche demeure aussi de nature « exploratoire ». Une seule, de TCI Management pour Patrimoine canadien (1999), porte sur l'ensemble du Canada. C'est aussi la plus ambitieuse : elle vise à estimer la valeur globale de l'offre et de la demande en œuvre d'art compte tenu de l'ensemble des opérateurs commerciaux et non commerciaux impliqués. Une autre de Routhier pour l'OCCQ (2002), un peu plus récente, ne porte que sur le Québec. L'analyse est aussi davantage resserrée sur les opérations commerciales propres aux établissements de marchands d'art (galeries, maisons de ventes aux enchères, et autres établissements ayant pignon sur rue). Les deux études ont de la sorte des objectifs, des objets et des stratégies méthodologiques fort différents.

L'étude canadienne cherche à fournir une évaluation globale de la valeur monétaire et de la structure du marché de l'art canadien, compte tenu de l'ensemble des opérateurs économiques impliqués, et du double point de vue de l'offre (marchands, maisons de vente aux enchères, galeries à but non lucratif, organismes gouvernementaux, autres fournisseurs nationaux, et importations) et de la demande : ménages canadiens, entreprises canadiennes, musées et galeries à but non lucratif, organismes gouvernementaux, et demande extérieure. L'étude est spécialement intéressante parce qu'elle distingue non seulement les parts respectives d'importations et d'exportations, mais aussi les transactions impliquant respectivement des œuvres canadiennes et étrangères. Les données qui ressortent de cette analyse restent néanmoins très approximatives : il s'agit d'extrapolation à partir d'estimations jugées elles-mêmes de qualité très variable, « moyenne » ou « raisonnablement bonne » dans la plupart des cas, aucune n'étant véritablement très bonne<sup>69</sup>. L'auteur avoue notamment sous-estimer la part des achats d'entreprises et celle des ventes des Maisons d'enchère. Les données sur les galeries, tirées de l'ancienne classification, sont également moins précises que celles qu'on pourrait obtenir aujourd'hui. L'étude a néanmoins pour intérêt de pointer la part importante des ventes qui transigent par d'autres circuits nationaux non

---

<sup>69</sup> Voir les tableaux 1 et 2, ouvrage cité, p. 3-4.

identifiés : **celles-ci estimées à 258 M\$ en 1998, correspondraient à 43 % des ventes totales réalisées sur le circuit de distribution (603 M\$, incluant les ventes aux intermédiaires et les exportations)**. L'étude permet également d'estimer la part de la demande canadienne pour des œuvres d'art visuel créées par des artistes canadiens (414 M\$) à près de 87 % du total de la demande canadienne en œuvres d'art. Ajoutons que l'achat d'œuvres d'artistes canadiens par des étrangers (62 M\$) correspondrait à 13 % de la demande totale pour ce type de produit.

Cette étude comporte par ailleurs un éventail d'enquêtes de terrain, dont deux de nature quantitative par sondage : l'une auprès des marchands d'art, l'autre auprès de Maisons de vente aux enchères. Le taux de réponse à ces deux sondages reste cependant relativement faible (18 %) et la méthodologie semble imprécise : sur « environ » 600 marchands contactés, seuls 127 questionnaires ont été complétés, et, dans le cas des Maisons d'enchère, 5 sur 27. La firme nous prévient d'une marge d'erreur de plus ou moins 10 % 19 fois sur 20, ce qui est en réalité fort élevé en matière de sondage.

L'étude québécoise — plus resserré sur l'analyse des pratiques commerciales des établissements marchands — comporte également une enquête auprès des marchands spécialisés. Cette catégorie inclut non seulement les galeries d'art mais aussi les Maisons de vente aux enchères ainsi que d'autres établissements équivalents qui vendent au détail des œuvres d'art originales et qui ont « pignon sur rue ». Son taux de réponse est nettement plus élevé que la précédente (67 %)<sup>70</sup>. De plus, contrairement à cette dernière, l'enquête a été réalisée non par sondage mais par recensement : les 273 établissements de marchands d'art québécois recensés cette année-là (nombre équivalent au recensement de StatCan pour le Québec) ont été contactés (et 183 questionnaires complétés). L'étude intègre de plus les résultats d'une autre enquête OCCQ menée annuellement auprès des principaux établissements collectionneurs du Québec, également par recensement. Ceci permettra d'évaluer plus précisément la valeur et la nature de cette « demande institutionnelle » publique (musées publics et administrations provinciales et municipales) et privée (collections d'entreprises) interne au marché québécois. Prenant soin de distinguer les achats institution-

---

<sup>70</sup> La cueillette de données n'a pas pour autant été moins longue et laborieuse, le projet ayant connu des délais inattendus. Plusieurs établissements n'ont pas transmis l'information demandée, ce qui a obligé l'OCCQ à effectuer des travaux statistiques pour estimer les résultats relatifs à l'ensemble de la population visée. Les résultats de l'enquête sont donc basés à la fois sur les données de l'enquête et sur les données administratives que détient Revenu Québec au sujet de ces établissements. Il s'agit donc là aussi d'approximations, quoique probablement plus précises.

nels faits auprès de marchands spécialisés de celles réalisées auprès d'autres vendeurs n'ayant pas nécessairement pignon sur rue, **l'enquête révèle notamment que les achats directs auprès des artistes constituent 37 % des achats des musées.** De plus, les achats réalisés par les établissements collectionneurs sans le concours des établissements marchands compteraient pour 11 % (7,3 M\$) de la valeur totale des achats « officiels » réalisés au Québec (65,5 M\$)<sup>71</sup>. L'étude ne tente pas, en effet, comme la précédente d'identifier la valeur de l'offre circulant par des circuits souterrains. Il reste que l'estimation du chiffre d'affaires global des établissements marchands (galeries, maisons d'enchères et établissements équivalents) en matière de vente est cohérente avec celle de TCI Management pour le Canada : équivalent à 28 % du chiffre d'affaires de ces établissements canadiens, elle correspond à peu de chose près au poids démographique du Québec au Canada (24 %).

L'étude fournit également un profil socioéconomique très précis de ce groupe de marchands spécialisés<sup>72</sup> ainsi qu'une lecture fine de leurs activités professionnelles : types d'acheteurs (particuliers, entreprises, institutions muséales)<sup>73</sup>, provenance des œuvres (québécoises, canadienne, étrangère)<sup>74</sup>, disciplines (peinture, sculpture, œuvres sur papier, métiers d'art et autres)<sup>75</sup>, nature

---

<sup>71</sup> Les revenus totaux d'exploitation incluant toutes les activités commerciales des établissements marchands se situent quant à lui à 90,5 M\$.

<sup>72</sup> La moitié (127) est établie dans la RMR de Montréal, 60 dans celle de Québec et 90 ailleurs au Québec. Ces galeries ont en moyenne 14 ans d'existence; seule une soixantaine (22 %) ont plus de 20 ans d'existence; le cinquième sont en affaires depuis moins de 5 ans, et plus de la moitié (56 %) depuis 10 ans ou moins. Seules 46 galeries (17 %), généralement établies dans la région de Montréal, ont un chiffre d'affaires de 500 000 \$ ou plus, la médiane de leurs opérations s'établissant à un peu plus de 1 M\$. À l'autre extrême, quatre galeries sur dix ont un chiffre d'affaires inférieur à 75 000\$, avec une médiane nettement plus faible (à 27 330 \$) et une durée moyenne d'existence plus courte (12 ans).

<sup>73</sup> Les ventes aux particuliers représentent plus du tiers (67 %) du volume d'affaires, suivies des entreprises (28 %, c'est à dire un niveau plus élevé de deux fois que ce qui a été relevé par l'étude précédente de TCI Management. Les ventes aux institutions ne représentent pour leur part que 4 % du volume, ce qui est cohérent avec TCI. Comme l'a révélée une autre étude de Routhier, les dépenses des musées sont non seulement restreintes (les dons tiennent le haut du pavé) mais leurs achats sont aussi réalisés en grande partie directement auprès des artistes.

<sup>74</sup> Les œuvres d'artistes établis au Québec représentent près des deux tiers (65 %) des ventes (42,3 M\$), celles d'artistes établis ailleurs au Canada 17 %, et les artistes étranger 19 %. La part des artistes canadiens (incluant les québécois) est donc assez proche (82 %) de celle établie par TCI (87 %). Les marchands au chiffre d'affaires plus élevé vendent par ailleurs plus d'art étranger (25 %) alors que les plus petits se concentrent presque exclusivement sur des artistes québécois (à 94 % chez les plus petits et à 90 % chez les moyens).

<sup>75</sup> La peinture représente plus du tiers (69 %) de la valeur des ventes (45,4 M\$), la sculpture 14 % et les œuvres sur papier 12 %. Les métiers d'art (2 %) et d'autres pratiques non identifiées (2 %) ne représentent qu'une proportion marginale. Il est toutefois impossible d'évaluer le nombre d'œuvres vendues par disciplines indépendamment de la valeur globale; ceci aurait sans doute profité aux œuvres sur papiers (photo, gravure, estampe, etc.) moins chères, mais vraisemblablement plus nombreuses.

des activités autres que la vente d'œuvres<sup>76</sup>. **L'étude introduit aussi un indicateur fort intéressant permettant de distinguer les marchands « représentant des artistes ayant une œuvre dans une collection de musée » (68 galeries ou 25 %) pour comparer leurs pratiques commerciales à celle des autres types d'établissements.** On constate notamment que ces établissements, tout en étant moins impliqués en sculpture<sup>77</sup>, se dédient beaucoup plus exclusivement à la vente d'œuvres d'art (90 % de leur chiffre d'affaires contre 63 % chez les autres) et que ce chiffre tend aussi à être plus élevé<sup>78</sup> : ils réaliseraient 44 % du total des ventes d'œuvres d'art au Québec effectuées par des établissements ayant pignon sur rue (soit 28,7 M\$ sur 65,5 M\$). Enfin, l'étude permet d'évaluer la part respective des premières ventes (66 %) et des reventes (34 %, ou 22,3 M\$). Le marché secondaire génère donc une part non négligeable des revenus. Ce marché secondaire reste par ailleurs essentiellement le fait des marchands à revenus moyens ou élevés. Et il n'y a pas, à cet égard, de variations entre marchands ayant ou non un de leurs artistes au musée.

### *Échanges extérieurs et commerce mondial*

Deux autres études apportent quant à elles des informations sur la situation propres aux galeries d'art contemporain en matière d'échanges et de commerce international. C'est le cas d'abord d'un sondage de la firme Compas pour Patrimoine canadien (2007) réalisé auprès d'un échantillon de galeries d'art privées canadiennes au sujet de leurs pratiques en matière d'exportation. C'est aussi le cas d'une enquête portant sur les stratégies d'internationalisation des galeries québécoises en regard des grandes foires d'art contemporain, réalisée par deux sociologues pour le compte du MCCCCF (Fournier et R.-Valex 2001 et 2002).

Le premier document comporte un sondage auprès d'un échantillon de 112 galeries d'art privées à l'échelle du Canada ; le taux de réponse est estimé à 58,3 %. Le document disponible ne fournit malheureusement aucun des critères de sélection de cet échantillon. La firme justifie notamment

---

<sup>76</sup> Seul le tiers d'entre elles (92) se concentrent essentiellement sur la vente d'œuvres d'art originale, tandis que pour un autre tiers cette activité commerciale ne constitue pas leur activité principale (la vente d'œuvre représentant moins de 50 % de leur chiffre d'affaires). Les activités connexes sont nombreuses et diversifiées. L'enquête en distingue une douzaine liée aux arts visuels et un certain nombre sans liens directs. Les plus importantes sont l'encadrement (27 % des marchands), la vente de reproductions ou produits dérivés (25 %), l'évaluation d'œuvres d'art (21 %) et la vente de produits des métiers d'art (19 %).

<sup>77</sup> 6 % de leurs ventes contre 20 % chez les autres.

<sup>78</sup> Avec une médiane de 86 113 \$ contre 55 662 \$ chez les autres.

le petit nombre de galeries contactées en se basant sur une estimation du nombre total de galeries qu'elle établit à 192. Ceci est problématique compte tenu des données StatCan datant de la même année (1 367). On ne connaît pas non plus précisément le volume de ventes annuelles des répondants compte tenu d'un taux de non-réponse fort élevé à cette question (44 %) <sup>79</sup>. On est néanmoins en droit de penser que l'échantillon représente bien le segment « contemporain » du réseau des galeries d'art canadien : les deux tiers des répondants (67 %) se définissent en effet comme des galeries spécialisées en art canadien contemporain <sup>80</sup>, tandis que 12 % se spécialisent strictement en art contemporain international. De la sorte, près de huit galeries sur dix (79 %) se situent sur l'un ou l'autre des segments du marché de l'art contemporain. Les autres galeries œuvrent quant à elles sur le segment de l'art canadien, de l'art canadien ancien et de l'art autochtone. Près de neuf galeries sur dix (88 %) œuvrent donc aussi sur l'un ou l'autre des segments du marché des œuvres d'art canadiennes.

La quasi-totalité de ces galeries commercialise des médiums artistiques de type traditionnel (peinture, dessins, sculpture, estampe). La photographie n'en occupe pas moins une part non négligeable de leur offre (71 %) tandis que plusieurs autres pratiques non conventionnelles sont également commercialisées : les installations (37 %); les arts numériques (31 %) et l'art vidéo (25 %). La clientèle internationale représente plus du quart des ventes (28 %), ces transactions pouvant être réalisées aussi bien au Canada (12 %) qu'à l'étranger (16 %). Notons qu'une portion de ces transactions est réalisée lors de foires internationales pouvant se tenir au Canada (2 %) ou à l'étranger (3 %). L'intérêt des répondants pour déployer leurs activités à l'étranger apparaît fort élevé (4,6 sur une échelle de 5). Selon eux, les principaux freins à un tel développement sont les coûts associés à la participation aux foires étrangères et à d'autres occasions d'affaires à l'étranger ainsi qu'à ceux associés à la production d'outils promotionnels. Parmi les autres types de contraintes mentionnées, ressortent plus particulièrement l'absence d'une image de marque forte pour l'art canadien, les coûts d'expéditions et le manque d'information sur l'aide gouvernementale. Bien que 40 % des répondants n'aient jamais participé à une foire, et que fort peu de ceux qui y ont participé y aient réalisé des ventes, ces manifestations se démarquent comme tech-

---

<sup>79</sup> Sur la base des réponses obtenues, la firme estime leur chiffre d'affaires annuel moyen à près de 1 M\$ (ce qui indiquerait qu'on ait affaire à des joueurs importants de ce marché).

<sup>80</sup> La proportion des recettes tirées de la vente de ce type d'œuvres par l'ensemble de l'échantillon est du même ordre (64 %).



nique jugée très efficace en matière de commercialisation à l'étranger ; l'usage du réseau Internet, dont la quasi-totalité fait déjà usage, occupe la seconde position. Par ailleurs, loin devant les foires, la production d'un plus grand nombre d'expositions d'art canadien dans les musées étrangers est considérée comme le meilleur moyen d'accroître les exportations (4/5). Parmi les autres moyens suggérés, les plus importants ont trait à l'amélioration des relations au sein du réseau professionnel (marchands, collectionneurs, musées, conservateurs canadiens et étrangers) ou au soutien institutionnel gouvernemental. En revanche, les études de besoins de la clientèle se classent en toute dernière position.

En matière de produits d'exportation, la peinture se situe au premier rang (61 % des galeries), loin devant la sculpture (15 %) et la photo (8 %). Toutefois, même les galeries spécialisées en peinture exportent bien d'autres choses : plus du quart de leurs exportations (26 %) ne concernent pas la peinture. Les États-Unis sont perçus comme le meilleur marché d'exportation, plus particulièrement la région Nord-Est. Une fraction des galeries — surtout situées en Ontario et au Québec — ont néanmoins comme principal marché d'exportation un pays autre que les États-Unis. On constate à cet égard un certain intérêt pour l'Europe de l'Ouest (principalement le Royaume-Uni) mais assez peu en revanche pour les pays asiatiques, incluant le Japon. L'enquête porte aussi une attention spéciale aux besoins des galeries en matière de promotion commerciale : la production de sites Web (63 %), d'invitations (52 %) et de livres et catalogues d'artiste (43 %) se dégagent comme des priorités. Notons que 15 % du budget de l'ensemble de ces galeries est réservé à la commercialisation internationale. Si un tiers d'entre elles n'y réservent aucune somme, certaines en revanche peuvent y investir jusqu'à 80 % de leur budget.

L'étude de Fournier et R.-Valex analyse pour sa part la participation des galeries québécoises (surtout montréalaises) aux foires internationales d'art contemporain. Elle situe également cette participation au sein des diverses autres activités ou stratégies d'internationalisation des directeurs de galeries. Elle relève tout particulièrement l'articulation entre les réseaux internationaux des institutions culturelles publiques et des galeries privées. À l'échelle canadienne, elle souligne notamment le rôle de la TIAF. L'étude s'inscrit également dans un questionnement plus général et critique du phénomène de mondialisation. Notant que la mondialisation est à relativiser, dans la mesure où les marchés de l'art demeurent en grande partie nationaux ou multinationaux, et qu'il

subsiste une dominance de certains pays (USA et Allemagne principalement), la question que pose l'étude est plutôt de savoir comment un marché national ou local s'articule à un marché international. L'article, après avoir relevé la faible présence internationale des artistes canadiens (notamment aux Top 100 annuels), et en vue de mesurer avec plus de précision la place des Canadiens sur ce marché mondial, suggère de se tourner vers d'autres types d'indicateurs tels la présence canadienne dans les musées, les foires et les biennales, les échanges entre galeries, les studios d'artiste à l'étranger. Ces questions de recherche justifient la réalisation de deux enquêtes qui constitueront la base de leur rapport. La première, réalisée par entretiens en profondeur auprès de directeurs et directrices de 13 galeries d'art contemporain, porte sur les stratégies d'internationalisation des galeries. La seconde étudie les caractéristiques des principales foires de l'époque<sup>81</sup>.

La première enquête distingue d'emblée les galeries d'art contemporain à but lucratif, qui seront l'objet de l'étude (les principales galeries montréalaises connues), de trois autres types de galeries d'art : les galeries d'avant-garde ou d'art contemporain à but non lucratif (centres d'artiste ou équivalent), les galeries d'art figuratif d'esthétiques traditionnelles, ainsi que les grandes galeries marchandes multi-genre (actives et même prépondérantes sur le marché secondaire). Notons que l'action internationale de ce dernier type d'établissements n'est malheureusement pas étudiée. Cette première enquête démontre notamment que toutes les galeries d'art contemporain sont impliquées à un degré ou un autre dans ce réseau de foires internationales ; si certaines d'entre elles peuvent parfois bouder les foires, jugées trop commerciales, et préférer les biennales, leurs directeurs ne les visitent pas moins régulièrement. Ces galeries ont eu tendance jusqu'ici à privilégier les foires européennes mais, suite à plusieurs coups d'épée dans l'eau, les stratégies tendent à se réorienter vers les États-Unis. La participation à ces manifestations étant très sélective, plusieurs de ces galeries, malgré une présence initiale, en ont par la suite été exclues. À cet égard, la seconde enquête démontre que le roulement des galeries sur ce réseau des foires est très élevé (de 30 à 40 %). Construire des réseaux de contacts à l'étranger s'avère de la sorte un travail long et volatile. En fait, la participation à une foire reste une activité parmi d'autres au sein d'un éventail de stratégie d'internationalisation. Ce n'est d'ailleurs pas simplement une question de ventes : ces

---

<sup>81</sup> Cette seconde enquête a comporté des visites de foires et des interviews avec leurs responsables, des entretiens avec des directeurs de galeries d'art contemporain à Londres, Berlin, Paris et New York, des discussions avec des spécialistes en art contemporain, la visite de sites Internet et le dépouillement de catalogues.

manifestations jouent avant tout un rôle de qualification des artistes auprès du réseau des professionnels et des collectionneurs.

La seconde enquête poursuit par une analyse fine du dispositif international actuel des foires. Les deux auteurs proposent notamment une classification des foires en fonction de critères qui permettent de les hiérarchiser : nombre de galeries admises, de pays représentés et de visiteurs, prix de la location des stands, prix des œuvres et cote des artistes participants, chiffre de ventes (une donnée par ailleurs fort imprécise faute de déclaration des galeries<sup>82</sup>). Un tableau portant sur l'an 2000 classe de la sorte 23 foires (p. 55) en distinguant les grandes foires établies (6) et les foires secondaires ou en émergence (6), ainsi que d'autres foires avec participation canadienne qui sont souvent plus spécialisées ou moins internationales (11). Le tableau situe notamment la TIAF parmi ce groupe de foires en émergence. Il fournit aussi, par foires, la proportion de galeries représentées selon le pays d'origine, notamment en provenance du Canada et des États-Unis, et identifie les galeries canadiennes participantes. En 2000, seules 32 galeries canadiennes ont participé à l'une ou l'autre de ces 23 foires, dont 5 galeries de façon vraiment active. Quatre d'entre elles étaient d'ailleurs de Toronto. La place des galeries canadiennes se situe de la sorte au niveau de pays comme la Belgique, la Hollande, le Brésil, le Mexique, Israël, la Grèce et la Bulgarie. L'enquête révèle par ailleurs la présence d'une douzaine d'artistes canadiens représentés par des galeries étrangères.

L'enquête souligne plusieurs caractéristiques inhérentes à ce dispositif marchand international. Échelonnées toute l'année, les foires constituent en fait un véritable marché en soi. La plupart invitent ainsi des collectionneurs : seule Bale, zone de port franc, est assez fréquentée pour se permettre de ne pas le faire. C'est aussi la foire la plus sélective : en 1998, seules 260 des 700 demandes de participation y ont été acceptées. Celle de Madrid (ARCO) est en revanche la moins sélective, et la plus fréquentée<sup>83</sup>. Les foires se révélant en concurrence, leur cote varie également, à la hausse et à la baisse : l'émergence d'une nouvelle foire éclipse le succès précédent d'une autre déjà implantée sur le même territoire (p. 53). Malgré la polarisation art/commerce, on ob-

---

<sup>82</sup> À Bale, le seul salon réellement professionnel, près de 60 % des galeries couvriraient à peine leurs frais (Benhamou et al. 2000).

<sup>83</sup> Le Canada devait en être le pays invité en 2005, mais c'est finalement le Mexique qui l'a été. Pourquoi ? À partir de 2011, ce seront plutôt des villes qui seront privilégiées : Los Angeles sera la première de cette série.

serve une mixité des genres d'art représentés ainsi que des liens relativement serrés avec le réseau des biennales, notamment pour le lancement de nouveaux artistes qui y auront d'abord été présentés. L'enquête souligne aussi la montée de la photographie et de l'art vidéo (et techno numérique) au sein d'un marché où la peinture était jusque-là nettement prépondérante. Enfin, les foires jouent un rôle important quant aux relations entre marchés primaire et secondaire : elles permettent notamment aux marchands nationaux de contrer la concurrence qu'exercent les firmes multinationales de vente aux enchères comme Christie ou Sotheby's ; par ailleurs, certains de ces marchands œuvrant sur le marché secondaire se font aussi une spécialité de circuler d'une foire à l'autre, y faisant du maraudage.

Les auteurs concluent enfin sur le rôle stratégique que joue la TIAF à l'échelle canadienne, y compris pour les Québécois. Ils soulignent en effet l'importance de la participation québécoise à cette foire où, pour sa première année, seules quatre galeries du Québec étaient représentées. Selon les auteurs, cette présence s'avère à l'époque l'une des conditions de sa survie et du maintien de son orientation esthétique<sup>84</sup>. Surtout, leur participation à cette foire serait un facteur important d'inscription des Québécois dans le réseau des grandes foires internationales. En effet, la représentation des galeries à ces grandes foires internationales apparaît fortement liée à l'implantation nationale de ces mêmes foires : **elles acceptent un taux nettement plus élevé de galeries provenant du pays et de la région où elles se tiennent**. Ces facteurs de proximité (géographique, culturelle et institutionnelle) conduisent également à souligner l'importance d'un certain nombre d'autres foires nord-américaines : Armory Show (New York), Chicago, et Basel-Miami alors en émergence.

### **4.3 En bref**

Avant de pouvoir obtenir une vue d'ensemble du marché de l'art canadien, plusieurs informations restent à compléter quant à l'action des multiples opérateurs impliqués à différents niveaux. Si la connaissance du réseau des galeries commerciales et du marché primaire a progressé, on dispose de nettement moins d'informations sur les opérations des Maisons d'enchères et sur le marché secondaire. Quel est, notamment, le rôle sur le marché canadien des Maisons d'encan étrangères

---

<sup>84</sup> Comme l'indique une visite du site Web de la TIAF, en 2008 le nombre de galeries québécoises représentées à Toronto s'élevait plutôt à 18. De plus, de nombreuses revues d'art québécoises disposaient d'un stand.

ou des filiales canadiennes de ces mêmes Maisons ? De plus, à côté d'une connaissance relativement exhaustive des dépenses gouvernementales et des institutions muséales (à but non lucratif) en matière d'achat et d'acquisition d'œuvres d'art visuel, des données équivalentes sur les grands collectionneurs privés font défaut : collections d'entreprises, de fondations privées et de particuliers. Quelle est, par exemple, la part relative d'acquisitions et d'achats d'œuvres étrangères par ces collectionneurs privés locaux ? Pour raffiner les données, il apparaît de la plus haute importance de départager ventes et achats des diverses catégories d'offreurs et de demandeurs canadiens et non canadiens. De plus, quelle place accorder au marché secondaire par rapport au marché primaire lorsqu'il s'agit de mesurer la valeur globale du marché canadien ? À cet égard, n'est-il pas opportun d'intégrer au compte national les exonérations fiscales accordées pour dons d'œuvres ? De plus, le calcul doit-il s'en tenir à la valeur réalisée par les établissements marchands ayant pignon sur rue, sans considération de la part sans doute importante, mais indéterminée des transactions effectuées sans la médiation de tiers ? Le rôle de l'artiste au cœur de cette économie souterraine reste à examiner. À titre de premier fournisseur-entrepreneur du système, il s'y révèle en effet un opérateur commercial incontournable. Enfin, en contexte de mondialisation, des informations plus précises seraient de rigueur tout autant sur la place des œuvres et des artistes canadiens à l'étranger que sur celle des marchands d'art. Il paraît urgent à cette fin de pouvoir identifier et mesurer leur présence non seulement dans les collections privées et les foires, mais aussi lors des biennales et dans les collections et expositions des grands musées étrangers. Avant même de faire ce décompte, il faudra toutefois disposer d'une carte de ces lieux stratégiques de dissémination.

Malgré une meilleure connaissance du réseau canadien des galeries, le portrait reste là aussi largement à compléter. Les données sur le chiffre d'affaires des entreprises mériteraient notamment d'être complétées par des données sur leur durée d'existence. En effet, tout comme pour les artistes, le succès économique n'est pas l'unique critère de la solidité et de la pérennité de l'entreprise. Des petites galeries peuvent jouer un plus grand rôle dans la longue durée que des grandes entreprises. Il serait donc important de connaître le taux de renouvellement de ces établissements et d'identifier celles qui, inscrites dans la durée, sont également inscrites dans des réseaux professionnels significatifs. Il y aurait également lieu d'affiner notre connaissance des divers segments de ce marché de galeries. En effet, il n'y a probablement pas qu'un seul grand

marché, mais plusieurs marchés plus ou moins bien imbriqués. À cet égard, la solution qui consiste à distinguer les galeries « représentant des artistes ayant une œuvre dans une collection de musée » ouvre une piste intéressante. Cette méthode pourrait néanmoins être affinée. Quel est en effet le principe le plus pertinent de cette différenciation du marché des galeries : la taille des entreprises, leur ancienneté, ou l'orientation esthétique des produits (ancien/nouveau, canadien/étranger, etc.), des clientèles (particuliers, entreprises, musées) et des établissements mêmes (art contemporain, art figuratif, multigenres) ? Ces trois types de critères pourraient en fait être pris en compte. La seule contribution qui à notre connaissance ait abordé à ce jour au Canada cette dernière question est celle de sociologues pour le compte de l'ancien ministère des Affaires culturelles du Québec (Couture et al. 1984)<sup>85</sup> : déjà fort ancienne, on y trouve néanmoins une analyse fine et encore inédite des différents segments du marché de l'art à la fin des années 1970 au Québec. L'auteur distinguait notamment la part relative du marché de l'art contemporain, de celui de l'art figuratif et ancien, ainsi que celui d'un très vaste marché des « chromos », résolument commercial et des plus prospères, opérant à l'échelle internationale sur la base de franchises accordées à des détaillants opérant dans des grandes surfaces commerciales. Les auteurs démontraient notamment le maintien, dans ce segment du marché, du principe d'authenticité et d'originalité, et son possible détournement à des fins commerciales. Qu'en est-il de ce marché aujourd'hui ? S'il existe encore, doit-on l'intégrer au compte national ?

Une image complète de la réalité commerciale des arts visuels devrait donc « idéalement » intégrer l'ensemble des paramètres et opérateurs mentionnés : opérateurs commerciaux et non-commerciaux, directs ou indirects, approchés sous la double perspective de l'offre et de la demande, compte tenu des interactions entre marchés primaire et secondaire et des différents segments du marché de l'art actuel. L'approche la plus spontanée, et peut-être aussi la plus commode à ce jour semble-t-il, a consisté au contraire à se placer du point de vue d'un type particulier de marchand d'art, celui qui opère à partir d'une galerie ayant pignon sur rue, et dont l'offre est orientée vers un « consommateur final ». Cet indicateur, outre de ne pas faire la distinction entre marchés primaire (première vente) et secondaire (revente), laisse aussi généralement dans l'ombre l'action de plusieurs autres « offreurs » et « acheteurs ». Une mesure globale de la réalité commerciale des arts visuels exige au contraire, au préalable, avant même la cueillette de don-

---

<sup>85</sup> À l'échelle du Canada, mentionnons aussi l'étude de E.R.A. Consulting Economists pour Communication Canada (1978), plus ancienne encore et dont nous n'avons trouvé trace.

nées, l'élaboration d'un cadre conceptuel rigoureux intégrant tous ces paramètres et opérateurs. Seul un tel cadre permettra d'identifier les données pertinentes à recueillir ; seul aussi il permettra de les interpréter adéquatement. En revanche, cela ne garantit pas pour autant l'accès à ces mêmes données. En effet, compte tenu du nombre de joueurs à interpeller, sans doute aussi d'innombrables préventions de toutes sortes entourant de possibles « secrets d'entreprise » à respecter, la cueillette d'informations pertinentes et récurrentes peut demeurer en pratique un exercice très laborieux. C'est pour toutes ces raisons que les mesures globales existantes de cette réalité commerciale demeurent jusqu'ici très approximatives et incertaines. Rarement récurrentes, elles ne nous offrent tout compte fait que des ordres de grandeur.

## Ouvrages cités

- BENHAMOU, Françoise (2000), *L'économie des galeries d'art contemporain en France*, ministère de la Culture et de la Communication, Paris. INRS
- , Nathalie MOUREAU et Dominique SAGOT-DUVAUROUX (2000), *Les galeries d'art contemporain*, Rapport au ministère de la Culture, Département des études et de la prospective, ministère de la Culture et de la Communication, Paris. INRS
- Conseil des ressources humaines du secteur culturel (2009) *L'art de marketing à l'exportation des biens et services culturels* : <http://www.culturalhrc.ca/em/index-f.asp>. en ligne
- Communication Canada / Secretary of State Arts and Culture Branch / E.R.A. Consulting Economists (1978), *Economics of the Visual Arts in Canada: a report of the Research and Statistics Directorate*, Arts and Culture Branch, Ottawa, 73 p. n.d.
- COUTURE, F., N. GAUTHIER & Y. ROBILLARD (1984), *Le marché de l'art et l'artiste au Québec*, Publications du Service gouvernemental de la propriété intellectuelle et du statut de l'artiste, Ministère des Affaires culturelles du Québec, 179 p. INRS
- FOURNIER, M. & M. R.-VALEX (2002) *Art contemporain et internationalisation. Les galeries québécoises et les foires*, *Sociologie et Sociétés*, Vol. 34, n° 2, p. 41-62. en ligne  
INRS
- (Octobre 2001) *Art contemporain et internationalisation. Le rôle des galeries et des foires*, MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC, 82 p. & annexes. INRS
- HILL STRATEGY RESEARCH INC (Janvier 2010) *La culture et le commerce international*, *Arts Research Monitor / Recherches sur les arts*, 8 (8), 9 p. : [http://www.hillstrategies.com/docs/ARM\\_vol8\\_no8.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/ARM_vol8_no8.pdf) en ligne
- Observatoire de la culture et des communications du Québec / Routhier, C. (Juin 2006) *Les ventes des marchands d'oeuvres d'art en 2001-2002*, *Statistiques en bref*, n° 20, 12 p. : [http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat\\_obs/pdf/Stat\\_brefNo20.pdf](http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/pdf/Stat_brefNo20.pdf) en ligne
- Patrimoine canadien / FEHELEY, P. (2007), *Visual Arts Sector International Trade Action Plan 2007*, VISUAL ARTS WORKING GROUP, 11 p. INRS
- / TCI Management consultants limited (August 1999), *Study of the Market for Canadian Visual Art*, Ottawa, 48 p. : [http://dsp-psd.tpsgc.gc.ca/collection\\_2007/ch-pc/CH52-16-1999F.pdf](http://dsp-psd.tpsgc.gc.ca/collection_2007/ch-pc/CH52-16-1999F.pdf) en ligne
- / COMPAS (2007) *Profil des galeries d'art privées canadiennes et de leurs pratiques en matière d'exportation* (non paginé). [http://www.pch.gc.ca/pgm/route/rc-tr/mrkt/pubs/galer\\_profile/index-fra.cfm](http://www.pch.gc.ca/pgm/route/rc-tr/mrkt/pubs/galer_profile/index-fra.cfm) (consulté le 24/11/2009) en ligne

- Statistique Canada (consulté le 31 août 2010), **Statistiques relatives à l'industrie canadienne (SIC), Établissements Marchands d'œuvres d'art (SCIAN 45392)** : <http://www.ic.gc.ca/cis-sic/cis-sic.nsf/IDF/cis-sic45392etbf.html#est1> en ligne
- (consulté le 31 août 2010) **Revenus et dépenses du commerce de détail Marchands d'œuvres d'art (SCIAN 45392) 1999-2007** : <http://www.ic.gc.ca/cis-sic/cis-sic.nsf/IDF/cis-sic45392rdpf.html#rdp1> en ligne
- (13 octobre 2009) **Commerce de biens de la culture : tableaux de données 2008**, Bulletin de service, 14 p. : [http://dsp-psd.tpsgc.gc.ca/collection\\_2009/statcan/87-007-X/87-007-x2009001-fra.pdf](http://dsp-psd.tpsgc.gc.ca/collection_2009/statcan/87-007-X/87-007-x2009001-fra.pdf). en ligne
- (2 novembre 2006) DUGAS, Erika, **Comment les ménages canadiens dépensent-ils leur argent au chapitre des biens et services culturels?** *La culture en perspective*, Vol. 15, n° 4, Ottawa, (non paginé) : <http://www.statcan.gc.ca/pub/87-004-x/2003004/4112754-fra.htm> en ligne

## Autres ouvrages canadiens consultés

- COURCHESNE, André & Johanne TURBIDE (novembre 2009) *L'économie des arts en temps de crise*, HEC Montréal, 47 p. INRS
- HODGSON, D. J. & K. P. VORKINK (2004) **Asset pricing theory and the valuation of Canadian paintings**, *Canadian Journal of Economics*, Vol. 37, n° 3, p. 629-655. en ligne  
INRS
- NOVA SCOTIA DEPARTMENT OF TOURISM, CULTURE AND HERITAGE (2007?) *Going Global: Creative Pursuits. A Partnership Strategy to Support Culture Exporters*, 22 p. en ligne  
[http://www.nsacpc.com/sites/default/culture\\_export\\_strategy.pdf](http://www.nsacpc.com/sites/default/culture_export_strategy.pdf)
- STATISTIQUE CANADA (Octobre 2007) *Commerce des services culturels, Guide des concepts et des méthodes*, Document de recherche, Programme de la statistique culturelle, Division de la Culture, tourisme et centre de la statistique de l'éducation, 55 p. : <http://www.statcan.gc.ca/pub/81-595-m/81-595-m2007056-fra.pdf> en ligne
- (Mars 2006) ROBLES, Covadonga, *Guide d'utilisation des données du commerce des biens de la culture*, Division de la Culture, tourisme et centre de la statistique de l'éducation, Ottawa, 39 p. : <http://dsp-psd.pwgsc.gc.ca/Collection/Statcan/81-595-MIF/81-595-MIF2006040.pdf> en ligne
- (Juillet 2004) CARSON, Jamie, *Estimations du commerce de biens de la culture : Méthodologie et notes techniques*, Division de la Culture, tourisme et Centre de la statistique de l'éducation, Ottawa, 52 p. en ligne
- (Août 2004) *Cadre canadien pour les statistiques culturelles*, Programme de la statistique culturelle, Division de la Culture, tourisme et centre de la statistique de l'éducation, Ottawa, 36 p. : <http://www.statcan.gc.ca/pub/81-595-m/81-595-m2004021-fra.pdf> en ligne
- (Décembre 2001) DURAND, M., **Commerce international des produits culturels : Examen semestriel, 2001**, *La culture en perspective*, Vol. 13, n° 2, p. 6-10. : <http://www.statcan.gc.ca/pub/87-004-x/87-004-x2001002-fra.pdf> en ligne
- (Hiver 2000) CARTER, C. & M. DURAND, **Débouchés sur le marché international des biens et services culturels**, *La Culture en perspective*, Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle, Vol. 12, n° 4, p. 1-8 : <http://www.statcan.gc.ca/ads-annonces/87-004-x/pdf/fc-cp2000012004s4-fra.pdf> en ligne
- (Automne 1998) COPELAND, J., **Commerce international des produits culturels**, *La Culture en perspective*, Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle, Vol. 10, n° 3, p. 1-5 : <http://www.statcan.gc.ca/ads-annonces/87-004-x/pdf/fc-cp1998010003s3-fra.pdf> en ligne
- (Automne 1996) DURAND, M., **Le commerce international dans le secteur des arts et de la culture**, *La Culture en perspective*, Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle, Vol. 8, n° 3, p. 1-4. : <http://www.statcan.gc.ca/ads-annonces/87-004-x/pdf/fc-cp1996008003s3-fra.pdf> en ligne



- TURBIDE, J., C. LAURIN, L. LAPIERRE & R. MORISSETTE (2008) **Financial Crises in the Arts Sector: Is Governance the Illness or the Cure?** *International Journal of Arts Management*, Vol. 10, n° 2, p. 4. en ligne INRS
- VALSAN, C. (2002) **Canadian versus American Art: What Pays Off and Why?** *Journal of Cultural Economics*, Vol. 26, n° 3, p. 203-216. en ligne INRS

### Ouvrages étrangers à consulter

- ACCOMINOTTI, F. (2008) **Marché et hiérarchie: la structure sociale des décisions de production dans un marché culturel**, *Histoire & Mesure*, 23 (2) : 177-218. en ligne INRS
- BÉNÉDICTE, M. (2007) **How Visual Artists Enter the Contemporary Art Market in France: A Dynamic Approach Based on a Network of Tests**, *International Journal of Arts Management*, 9 (3) : 16. en ligne INRS
- BONUS, H. & D. RONTE (1997) **Credibility and Economic Value in the Visual Arts**, *Journal of Cultural Economics*, 21 (2) : 103-118. en ligne INRS
- CAUST, J. (2003) **Putting the 'art' back into arts policy making: how arts policy has been 'captured' by the economists and the marketers**, *International Journal of Cultural Policy*, 9 (1) : 51-63. INRS
- CAVES, R. E. (2000) *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Cambridge, MA, Harvard University Press. INRS
- CHANDERNAGOR, A. (1994) **Les conditions du développement du marché de l'art en France : Analyse et propositions**, dans Collection des rapports officiels, La Documentation française. INRS
- CHANEL, O., L.-A. GÉRARD-VARET & V. GINSBURGH (1996) **The relevance of hedonic price indices. The case of paintings**, *The Journal of Cultural Economics*, 20 : 1-24. INRS
- CLOPTON, S. W., J. STODDARD & D. DAVE (2006) **Event Preferences among Arts Patrons: Implications for Market Segmentation and Arts Management**, *International Journal of Arts Management*, 9 (1) : 48. en ligne INRS
- COLBERT, F. (2003) **Entrepreneurship and Leadership in Marketing the Arts**, *International Journal of Arts Management*, 6 (1) : 30. en ligne INRS
- COWEN, T. (2000) *What Price Fame?* Cambridge (Mass.), Harvard University Press. nd
- & R. GRIER (1996), **Do Artists Suffer from A Cost-Disease?**, *Rationality and Society*, 8 (1) : 5-24; aussi dans TOWSE, Ruth (dir.) (1997) *Cultural Economics: The Arts, the Heritage & the Media Industries, Vol. II*, The International Library of Critical Writings in Economics 80, Edward Elgar Publishing, Cheltenham & Lyme, p. 371-391. INRS
- DE BOISLANDELLE, H. M. (2005) *Marché de l'art et gestion du patrimoine*, Economica. résumé
- DE LA BARRE, M., S. DOCCLO & V. GINSBURGH (1994) **Returns of Impressionist, Modern and Contemporary European Paintings 1962-1991**, *Annales d'économie et de statistique*, no 35, p. 143-181. INRS
- EKELUND, R. B. J., R. W. RESSLER & J. K. WATSON (2000) **The "Death Effect" in Art Prices: A Demand-Side Exploration**, *Journal of Cultural Economics*, 24: 283-300. en ligne INRS
- ENGLISH, J. W. (2005) *The Economy of Prestige. Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press. résumé
- FREY, B. (1997) **Art Markets and Economics: Introduction**, *Journal of Cultural Economics*, 21(3): 165-173. en ligne INRS
- GÉRARD-VARET, L. A. (1995) **On pricing the priceless: Comments on the economics of the visual art market**, *European Economic Review*, 39 (3-4) : 509-518. résumé

- GREFFE, X. (2007) *Artistes et marchés*, Paris, La Documentation française. INRS
- HEILBRUN, J. & C. M. GRAY (2001) *The Economics of Art and Culture*, Second Edition, Cambridge: Cambridge University Press. INRS
- HUTTER, M., C. KNEBEL, G. PIETZNER & M. SCHÄFER (2007) **Two games in town: A comparison of dealer and auction prices in contemporary visual arts markets**, *Journal of Cultural Economics*, 31 (4) : 247-261. en ligne INRS
- KLAMER, A. & L. PETROVA (2007) **Financing the arts: The consequences of interaction among artists, financial support, and creativity motivation**, *Journal of Arts Management Law and Society*, 37 (1): 245-256. INRS
- MCCALL, M. (1977) **Art Without a Market: Creating Artistic Value in a Provincial Art World**, *Symbolic Interaction*, 1 : 32-43. INRS
- MEYER, J.-A. & R. EVEN (1998) **Marketing and the Fine Arts - Inventory of a Controversial Relationship**, *Journal of Cultural Economics*, 22 (4) : 271-283. en ligne INRS
- MOULIN, R. (2000) *Le marché de l'art, mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion. résumé
- (1995) *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 286 p. résumé
- (1994) **Paris face à la mondialisation du marché de l'art**, *Le débat*, no 80, « Le nouveau Paris », mai-août, p. 175-185. nd
- (1992) *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 423 p. résumé
- MOUREAU, N et D. SAGOT-DUVAUROUX (2006) *Le marché de l'art contemporain*, Paris, La Découverte, 123 p. résumé
- (2000) *Analyse économique de la valeur des biens d'art*, Paris, Economica. nd
- O'NEIL, K. M. (2008) **Bringing art to market: The diversity of pricing styles in a local art market**, *Poetics*, 36 (1): 94-113. en ligne INRS
- PERRINI, F., A. SALVI & E. TETI (2008) **Investing in Art Movements: The Case of Surrealist Paintings**, *International Journal of Arts Management*, 10 (2) : 27. en ligne INRS
- PLATTNER, S. (1996), *High Art Down Home: an ethnography of a local art market*, University of Chicago Press, Chicago, Illinois, 1996, xiii+250 p. nd
- POMMEREHNE, W. W. & L. P. FELD (1997) **The Impact of Museum Purchase on the Auction Prices of Paintings**, *Journal of Cultural Economics*, 21 (3) : 249-271. en ligne INRS
- QUEMIN, A. (2001) *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Ministère des Affaires étrangères (France), Direction générale de la coopération internationale et du développement, Paris, 158 p. : [http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Le\\_role\\_des\\_pays\\_prescripteurs\\_sur\\_le\\_marche\\_et\\_dans\\_le\\_monde\\_de\\_l\\_art\\_contemporain.pdf](http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Le_role_des_pays_prescripteurs_sur_le_marche_et_dans_le_monde_de_l_art_contemporain.pdf) en ligne
- RENGERS, M. & O. VELTHUIS (2002) **Determinants of Prices for Contemporary Art in Dutch Galleries, 1992–1998**, *Journal of Cultural Economics*, 26 (1) : 1-28. en ligne INRS
- / E. PLUG (2001) **Private or public? How Dutch visual artists choose between working for the market and the government**, *Journal of Cultural Economics*, 25 : 1-20. en ligne INRS
- ROUGET, B., D. SAGOT-DUVAUROUX et S. PFLIEGER (1991) *Le marché de l'art contemporain en France*, Paris, La Documentation Française. INRS
- SCHÖNFELD, S. & A. REINSTALLER (2007) **The effects of gallery and artist reputation on prices in the primary market for art: A note**, *Journal of Cultural Economics*, 31 (2): 143-153. en ligne INRS
- SCHULZE, G. G. (1999) **International Trade in Art**, *Journal of Cultural Economics*, 23 (1-2) : 109-136. en ligne INRS

- SEAMAN, Bruce A. (1985) **Price Discrimination in the Arts**, dans Virginia Lee OWEN & William S. Hendon (dir.), *Managerial Economics for the Arts*, Akron: Association for Cultural Economics, p. 47-60; aussi paru dans TOWSE, Ruth (dir.) (1997) *Cultural Economics: The Arts, the Heritage & the Media Industries, Vol. II*, The International Library of Critical Writings in Economics 80, Edward Elgar Publishing, Cheltenham & Lyme, p. 434-448. INRS
- ZORLONI, A. (2005) *Structure of the Contemporary Art Market and the Profile of Italian Artists*, *International Journal of Arts Management*, 8 (1) : 61. en ligne  
INRS



## CHAPITRE 5

### LES REGROUPEMENTS PROFESSIONNELS : CONDITIONS DE PRATIQUE ET VIE ASSOCIATIVE

#### 5.1 Mise en perspective

La formation de regroupements professionnels et leur mobilisation autour d'enjeux propres à la promotion de leur profession constituent un dernier facteur ayant contribué au cours de la période contemporaine à la structuration et à la différenciation du secteur des arts visuels. L'histoire de cette vie associative (dates et moments-clés) reste à écrire. On doit néanmoins constater d'emblée la prolifération des modes et des types d'associations : associations sur une base professionnelle (artistes, marchands, enseignants d'art, directeurs/conservateurs de musées, centres d'artistes) ou sectorielle (comme l'Alliance), académie de pairs (Académie royale du Canada) ou écoles (et mouvements), esthétiques (association des peintres figuratifs, ou école de Vancouver, de Toronto, de Montréal), ou encore coalitions interprofessionnelles au sein desquelles le secteur intervient à divers degrés (à l'échelle du Canada, la Conférence canadienne d'arts ou la Coalition sur la diversité culturelle ; au Québec, le Mouvement des arts et des lettres).

Les regroupements d'artistes professionnels, compte tenu de leur nombre et de leur diversité, constituent manifestement le centre de gravité de cette vie associative. Aux modèles de la corporation de métier, de l'académie des pairs et des mouvements ou écoles esthétiques se sont ainsi ajoutés au cours des dernières décennies des modes d'associations professionnelles visant une représentation sectorielle des arts visuels : regroupements sur une base individuelle (comme le RAAV au Québec ou CARFAC à l'échelle du Canada) ou de collectifs (comme les divers regroupements provinciaux de centres d'artistes et ARCA à l'échelle du Canada), ou encore sur la base de critères ethnolinguistiques (AGAVF). Ces regroupements professionnels témoignent du caractère *artist-oriented* ou *artist-based* de cet écosystème professionnel. On ne rencontre en effet ni un tel nombre ni une telle diversité de modèles associatifs du côté des autres professionnels impliqués dans le secteur. Il y a bien une association pour les directeurs de musées d'art (CAMDO), les éducateurs des musées d'art (CAGE), les marchands d'art (ADAC/AMAC), les professeurs de gestion des arts (CAA AE) ou les conservateurs autochtones (Aboriginal Curatorial Collective), mais il n'existe rien de comparable pour les commissaires indépendants, les critiques

d'art ou même les professeurs d'art. Ces dernières catégories de joueurs tendent plutôt à se fondre au sein d'associations plus larges en relation aux établissements qui les emploient : associations de musées (pour les conservateurs), de centres d'artistes (les administrateurs et critiques d'art), d'écoles, collèges ou universités (pour les enseignants d'art)<sup>86</sup>. Plusieurs dimensions de l'organisation professionnelle du secteur passent ainsi généralement sous le radar faute de forum et de porte-paroles appropriés.

Ces regroupements se forment, en outre, à différentes échelles : nationale, provinciale, municipale, et même à l'échelle d'un quartier. Tout comme leur histoire, leur géographie reste donc à faire. L'inscription territoriale de ces regroupements est aussi à souligner. À l'ère d'Internet et d'un monde dit globalisé et déterritorialisé, le phénomène indique l'importance malgré tout des relations et des soutiens de proximité. À vrai dire, même l'artiste qui œuvre sur la scène internationale intervient à une échelle locale : en effet, cette scène internationale ne se situe pas tant aux États-Unis, en Angleterre, en France, en Allemagne, qu'à New York, Londres, Paris, Berlin, et même dans quelques quartiers très précis de ces mêmes grandes villes. Les conditions de pratique des artistes et des autres professionnels du secteur se définissent toujours de la sorte, principalement sur une base locale, ou « globale » pour reprendre une expression forgée par les récents théoriciens de la mondialisation.

### ***La professionnalisation des occupations artistiques et le statut de l'artiste***

L'émergence de regroupements professionnels dédiés spécifiquement à la défense des droits et des intérêts des artistes visuels s'inscrit dans une dynamique plus large de professionnalisation des occupations et métiers artistiques. Le phénomène est à rattacher de ce point de vue au développement parallèle de formations professionnelles accréditées et d'aides à la création artistique. Le phénomène soulève aussi directement la question des critères d'appartenance à ce groupe professionnel. Bien que l'artiste soit placé au centre du dispositif artistique professionnel, comme le médecin pour la santé ou l'avocat pour le droit, les modalités d'appartenance à ce groupe profes-

---

<sup>86</sup> Mentionnons néanmoins l'existence de plusieurs associations liés au secteur de l'enseignement des arts : Canadian Society of Education Through Art (destiné aux enseignants des niveaux primaires et secondaires), Universities Art Association of Canada (UAAC/AAUC), University and College Art Gallery Association of Canada (UCAGAC). Toutefois, à moins d'indications contraires, il s'agit davantage de forum de discussion que de regroupements professionnels.

sionnel apparaissent bien différentes de celles de ces deux « vraies » professions. Contrairement à ces derniers domaines de pratique, il n'y a pas de barrières formelles à l'entrée dans le métier : le diplôme n'agit pas comme une condition d'exercice préalable indispensable ; elle n'est ni suffisante, ni nécessaire. Contrairement à ces professions, il n'existe pas dès lors de liste officielle permettant leur dénombrement exhaustif a priori. Ceci ne signifie pas pour autant l'absence de tout dispositif de qualification. Mais ceux-ci se révèlent davantage à la sortie qu'à l'entrée, au moment de la diffusion ou de la commercialisation du produit ; l'artiste les découvre généralement au fur et à mesure de la progression dans la carrière. De ce point de vue, la situation professionnelle de l'artiste se compare davantage à celle d'un (micro) entrepreneur. Ce travailleur indépendant (ou autonome) gère une microfirme (un studio) et fournit des produits — sous forme de biens (une œuvre mobilière) ou de services (une prestation dans un musée ou ailleurs) —, à d'autres fournisseurs, privés (les galeries) ou publics (les musées et centres d'exposition), ou directement à un consommateur. Dans ce système professionnel, il n'y a pas non plus de relation de subordination formelle employeur/employé de type industriel : l'artiste est plutôt son propre patron ; et il est en relation avec diverses clientèles ou « partenaires » qui permettront la circulation et la valorisation de son produit.

Le caractère extrêmement singularisé du produit de cette activité, l'œuvre d'art, conduit également à interroger les caractéristiques et modalités propres à la vie associative dans ce milieu d'activité professionnelle. Les artistes sont à la fois complices et concurrents sur un même marché. Comment les associer formellement ? Jusqu'à quel point formaliser les critères d'appartenance à la profession ? Sur quelle base ou quels critères attribuer le titre d'artiste ? Les associations d'artistes oscillent de la sorte entre plusieurs modèles d'organisation dont aucun ne fait l'unanimité : celui de l'ordre professionnel (médecine, droit, architecture, génie), celui du syndicat de type industriel (lui-même issu de la corporation des métiers), celui de l'Académie de pairs et du Collège invisible (sur le modèle scientifique)<sup>87</sup>, sinon même celui des associations d'entrepreneurs-manufacturiers. On constate, à cet égard, une tension caractéristique de la vie associative, le milieu professionnel étant partagé entre des regroupements de type « affinitaire », fondés sur le partage d'une esthétique ou d'un projet artistique commun, et des regroupements de type « institutionnel ».

---

<sup>87</sup> Sur cette notion de « collègue invisible » voir Diana Crane 1971.

Les conditions de pratique des artistes constituent certainement un fil conducteur pour appréhender la structure particulière de cet écosystème professionnel que sont les arts visuels. À cet égard, la mobilisation quasi ininterrompue pour faire valoir le statut professionnel de l'artiste constitue une ligne de force des dernières décennies. Remontant aussi loin qu'à la Seconde Guerre mondiale, cette mobilisation a été à la source de la création du Conseil des arts du Canada. Le réseau des centres d'artistes résulte lui-même de cette volonté de créer des lieux de production et de diffusion autonomes « gérés par des artistes » ; ils se révèlent en outre des lieux de formation et de cooptation, permettant l'insertion des nouvelles générations. Ces galeries se sont voulues de la sorte « parallèles » à de multiples titres : parallèles non seulement au réseau des musées publics et des galeries commerciales, mais aussi au système de formation et de cooptation proprement institutionnel. Cette mobilisation a aussi débouché plus récemment sur la promulgation de lois visant le renforcement et la protection des droits professionnels des artistes : en 1988, d'abord, à l'échelle du Québec, et en 1992 à l'échelle du Canada. Des démarches semblables ont par la suite été amorcées par d'autres législatures provinciales (Ontario, Colombie-Britannique, Manitoba, Nouvelle-Écosse, Terre-Neuve et Labrador), tandis que la Saskatchewan promulguait sa propre loi en 2002<sup>88</sup>. Cet effort gouvernemental, qui visait l'ensemble des secteurs artistiques, s'avère aussi très inégal selon les régions du Canada. Son principal effet a été de reconnaître un certain nombre d'associations sectorielles à qui est confiée la tâche de représenter l'ensemble des artistes du secteur pour lequel il a été reconnu. Jugé parfois timide et mal adapté aux besoins spécifiques des artistes visuels, l'effort s'inscrit principalement dans une réforme du Code du travail et des régimes de relations employeur/employés. Il concerne en premier lieu les modes de négociation et les systèmes de sécurité sociale des artistes de tous secteurs. En fait, ce nouveau régime est en grande partie calqué sur le régime préalable existant dans les domaines des arts du spectacle et des médias. La principale nouveauté consiste en son extension à des secteurs où il n'avait pas cours : la littérature, les métiers d'art et les arts visuels notamment. Les artistes du monde du

---

<sup>88</sup> Sur la situation de ce dossier au Canada et dans les provinces, voir Neil Craig Associates (2007). Sur la dynamique particulière au Québec voir MCCCCF (mars 2008, juillet 2008, octobre 2006, juillet 2005, avril 2004, juin 2004); en Ontario, voir Minister's Advisory Council for Arts and Culture octobre (2006) et en Saskatchewan, Saskatchewan's Minister's Advisory Committee / Neil Craig Associates (juin 2005). Pour une évaluation critique de ces lois au Canada et au Québec quant à leur impact véritable sur les artistes, voir Cliche 1996. Pour une évaluation gouvernementale récente de la portée de ces lois au Canada voir Tribunal Canadien des Relations Professionnelles Artistes-Producteurs (2008); au Québec, voir MCCCCF / L'Allier 2010. Sur les difficultés d'application au Québec voir aussi MCCCCF / Léger marketing (mars 2007) et MCCCCF / Jutras (1996). Sur la signification générale de ce nouveau régime de relation de travail voir Laplante 1999. Sur le droit et les contrats en arts visuels au Québec, voir Azarria et Tamaro (2001).



spectacle et de l'audiovisuel ont aussi été les plus directement concernés par cette évolution. En revanche, la loi sur le droit d'auteur qui touche plus directement les artistes visuels n'a pas connu de tels développements. Ajoutons que, contrairement au Code du travail, le droit d'auteur reste de juridiction exclusivement fédérale. L'administration de cette loi ne relève pas, en outre, d'un ministère à vocation culturelle comme Patrimoine canadien, mais d'un ministère à vocation économique (Industrie Canada).

Cette mobilisation n'en a pas moins conduit à une connaissance plus approfondie des conditions socioéconomiques des artistes visuels. On dispose ainsi depuis les années 1970 de nombreuses enquêtes et études traçant le portrait de ce groupe de travailleurs, dont bon nombre très récentes. Elles sont principalement de trois types.

### ***Trois orientations de recherches sur les artistes***

Un premier type se situe à une échelle macroscopique : ces études visent à identifier les caractéristiques socioéconomiques et socioprofessionnelles de l'ensemble du groupe professionnel à l'échelle du pays ou d'une province. Parmi celles-ci, les données récurrentes de Statistique Canada tirées du Recensement et portant sur la catégorie des « Peintres, sculpteurs et autres artistes des arts visuels » ont fortement contribué à inscrire le groupe dans le système canadien des « occupations professionnelles » légitimes. D'autres études ad hoc, de nature universitaire, ont permis quant à elles d'approfondir ce portrait de groupe. Les deux études les plus récentes de ce type (Bellavance, Bernier et Laplante 2005; Maranda 2009) ont notamment l'avantage d'identifier la part du revenu personnel tiré directement de la pratique, ce que ne permettent pas les données de Statistique Canada.

Un deuxième type de recherches explore plutôt la situation particulière de sous-groupes d'artistes : femmes artistes, artistes de couleur, artistes immigrants, artistes seniors ou émergents. Ce second type de travaux relève davantage d'un questionnement général sur de grandes thématiques sociales (l'immigration, le genre ou l'ethnie, le vieillissement ou la jeunesse) que d'une

réflexion sur les conditions communes à la pratique professionnelle des arts visuels<sup>89</sup>. Enfin, un troisième type d'études portent plus spécifiquement sur l'inscription territoriale des artistes. De nature souvent ethnographique, elles se situent à une micro échelle, le plus souvent celle des anciens quartiers centraux d'une grande ville ou de petites localités rurales. Elles s'intéressent davantage aux modalités d'inscription ou de localisation des artistes sur un territoire précis. La question du rôle des artistes dans le processus de *gentrification* urbain ou rural, ou de la requalification des friches industrielles et autres espaces et territoires détériorés ou en déclin, y est souvent portée au premier plan<sup>90</sup>.

On dispose de beaucoup moins de données précises sur les autres catégories de travailleurs autonomes impliqués dans le secteur des arts visuels : critiques d'art, commissaires indépendants, coordonnateurs de centres d'expositions, directeurs de revues d'art, etc. Soulignons néanmoins à cet effet l'effort entrepris depuis la fin des années 1990 pour documenter les conditions de travail dans les centres d'artistes, où bon nombre d'employés ne sont pas eux-mêmes des artistes<sup>91</sup>. On peut sans doute émettre l'hypothèse que les conditions de travail générales de ces autres travailleurs autonomes se rapprochent de celles des artistes. Mais cela reste à vérifier.

---

<sup>89</sup> Sur la situation des artistes âgés, voir HSR (février 2009 b et c); sur les artistes émergents, voir Andrews 2008, et Alberta Human Ressource 2003 ; sur les femmes artistes, voir MCCC/Massé et Jobin 1998 ; sur les femmes artistes et de couleur voir Sethi 2002; sur les artistes immigrants voir Bellavance 2000.

<sup>90</sup> Dans cette veine, mentionnons : a) la série d'études ethnographiques de Bain sur la construction de l'identité professionnelle d'artistes visuels de Toronto en relation à la localisation de leur studio dans certains quartiers centraux (Bain 2007, 2006, 2005, 2004 a et b, 2003); b) l'étude de Mathews (2008) sur la perception qu'ont les artistes du processus de « gentrification » dont ils sont acteurs et témoin à Yorkville; c) l'étude canonique de Ley (2003) sur le rôle des artistes dans le processus de gentrification des quartiers centraux à Montréal, Toronto et Vancouver; d) l'étude d'un cas de gentrification/transformation artistique d'un building emblématique à Montréal, le Vineberg Building (Rodriguez 1999); e) notre propre étude sur la localisation des studio/ateliers d'artiste à Montréal (Bellavance et Latouche 2008, Bellavance, Latouche et Vachon 2005); f) celle enfin de Tremblay et Pilati (2008) sur le rôle des centres d'artistes dans l'économie urbaine montréalaise. Par ailleurs, la situation des artistes en milieu rural a aussi récemment été analysée par une équipe de chercheurs indépendants à partir des données de Recensement de 1991 à 2001 (Bunting et Mitchell 2001) qui a été suivi d'une enquête spécifique sur les artistes visuels des communautés rurales du sud de l'Ontario (Mitchell et al. 2004). Mentionnons aussi l'étude de Marontate (2002) sur les artistes contemporains dans une région périphérique de l'Atlantique.

<sup>91</sup> À l'échelle du Canada, voir la contribution récente de Gauthier (2010) pour ARCA et AAMI. À celle du Québec, voir CQRHC/RCAAQ (octobre 2000 et mars 1999) ainsi que RCAAQ (mai 2006).

## 5.2 Les données disponibles

Compte tenu du mandat de notre recherche et de l'ampleur de la documentation portant sur la condition de l'artiste, nous nous attarderons principalement dans cette section à synthétiser les résultats du premier type de recherche. Ces études de nature macro conduisent non seulement à estimer le niveau du revenu global des artistes mais aussi à distinguer la part du revenu personnel tiré de la pratique. Elles conduisent aussi à considérer la complexité des sources de ces revenus personnels et de pratique : revenus autonomes mais aussi salariés ; revenus tirés de la profession mais aussi d'un ensemble d'emplois connexes ou non connexes à la profession. Elles conduisent également à prendre en considération non seulement le revenu personnel déclaré, mais aussi un ensemble de revenus autres ou non déclarés, comme les contributions des proches (conjoint, parents, amis), qui peuvent jouer un rôle non négligeable dans le maintien en carrière. À cet égard, le revenu du ménage est un indicateur utile encore sous-utilisé. Les études de Maranda (2009) et de Bellavance et al. (2005) portent par ailleurs une attention spéciale à la diversité des compétences mises en œuvre par les artistes et, par opposition à une perspective strictement disciplinaire ou de métier, soulignent leur « pluridisciplinarité ».

Plus globalement, les recherches de ce type conduisent aussi à faire ressortir cinq traits atypiques des artistes en regard des autres groupes professionnels : 1) prépondérance du travail autonome (plutôt que salarié), 2) pluriactivité professionnelle (plutôt que mono emploi), 3) organisation par projet (plutôt qu'autour d'une firme ou d'une organisation dûment constituée), 4) formation continue (par opposition à une formation finalisée en milieu académique) et 5) rôle déterminant de la notoriété comme facteur (et indicateur) de réussite professionnelle. De plus, dans la mesure où ces traits atypiques sont le lot d'un nombre croissant de travailleurs, l'étude des conditions de pratique des artistes peut conduire à éclairer une évolution plus globale du marché du travail vers une plus grande « flexibilité » (qui peut aussi aller de pair avec une plus forte insécurité). La recherche de « flexicurité » émerge dès lors comme un nouvel enjeu<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Sur ce thème voir CCA/Gollmitzer & Murray (2009).

### ***Les données de Statistique Canada***

La représentation des artistes visuels en tant que groupe professionnel est fortement tributaire des portraits quinquennaux tirés du recensement et diffusés par Statistique Canada depuis 1970. En effet, la restructuration des systèmes de classification des professions intervenue au tournant des années 1970 permet depuis cette date de suivre l'évolution démographique et socioéconomique à l'échelle du Canada, par provinces et même par Régions métropolitaines de recensement (RMR), d'une série de sous-groupes artistiques dont celui des « Peintres, sculpteurs et autres artistes »<sup>93</sup> assimilés au secteur des arts visuels. Plusieurs limites méthodologiques risquent néanmoins de tronquer l'interprétation de ces données. Les critères d'appartenance à cette catégorie sont notamment assez peu contraignants et peuvent avoir pour effet de gonfler les effectifs<sup>94</sup>. En sens inverse, la préférence accordée à l'emploi auquel la personne a consacré le plus grand nombre d'heures au cours de la semaine précédant l'enquête peut conduire à une sous-estimation du groupe : la pluriactivité professionnelle des artistes visuels est en effet une donnée incontournable que la méthodologie du recensement ne parvient pas à capter. Le fait notamment d'exclure les professeurs d'art du niveau postsecondaire, dont plusieurs sont de véritables artistes professionnels, s'avère fort problématique. Ces deux facteurs conjugués peuvent avoir un effet à la baisse sur le revenu du groupe : des critères peu contraignants en termes de professionnalité ont pour effet de gonfler le nombre des professionnels à bas revenu ; l'incapacité à saisir la pluriactivité peut conduire à exclure les plus riches, ou les moins pauvres. Ajoutons que les statistiques de revenu comprennent l'ensemble des salaires et des revenus nets de travail autonome (une fois les dépenses d'exploitation retranchées), et excluent les autres sources tels ceux provenant de programmes gouvernementaux (bourses, assurance chômage), les pensions et les investissements. Cette façon de faire ne permet pas de cerner la part spécifique du revenu tiré de la pratique. De plus, le fait de retrancher les dépenses d'exploitation des travailleurs autonomes pourrait avoir

---

<sup>93</sup> Ce groupe comprend les « peintres, sculpteurs et autres artistes des arts visuels (qui) créent des peintures, des dessins, des sculptures, des gravures et autres œuvres artistiques originales. Ils sont habituellement des travailleurs autonomes. Ce groupe comprend aussi les professeurs d'art qui enseignent généralement dans des écoles des beaux-arts, mais exclut ceux des collèges et des universités ». Ainsi les « professeurs qui enseignent les arts dans des écoles, aux niveaux primaire, secondaire et postsecondaire, sont classés dans le groupe de base approprié à l'intérieur du grand groupe E1 - Enseignants/enseignantes ». Ce groupe exclut également les peintres en bâtiment, les peintres et décorateurs/décoratrices, les artisans, ainsi que les graphistes et illustrateurs.

<sup>94</sup> Toute personne qui, pendant la semaine (du dimanche au samedi) ayant précédé le jour du recensement était occupée ou en chômage et qui avait travaillé à un emploi salarié ou à son compte depuis le 1<sup>er</sup> janvier de l'année du recensement, et qui se déclare artiste visuel, est susceptible d'être intégrée à la catégorie.

une incidence à la baisse sur le revenu personnel total. Basé de la sorte le statut socioéconomique de l'artiste sur son seul revenu personnel (avant dépenses) peut dès lors conduire à une représentation exagérément négative de la situation réelle. À cet égard, la prise en compte du revenu du ménage pourrait redresser la situation, dans la mesure en effet où le conjoint doté d'un revenu plus élevé contribue généralement à la carrière de l'artiste. Tout cela mis ensemble peut dès lors porter à malentendus quant à la taille et à la situation socioéconomique réelle du groupe.

Il reste que, sur le long terme, une certaine image globale se détache au plan tant démographique que socioéconomique. Au plan démographique, d'abord, on ne recensait en 1971 à l'échelle du Canada que 2 315 artistes (dont 755 au Québec et 870 en Ontario)<sup>95</sup>. En 1981, le groupe passe à 7 955, dont 2 005 au Québec et 3 010 en Ontario, un taux de croissance insurpassé depuis (244 %, contre 38 % pour l'ensemble de la population active pour la même période). À partir de cette date, le groupe croît sans cesse bien qu'à un rythme moins élevé : 10 990 en 1991, 15 250 en 2001 et 17 115 en 2006<sup>96</sup>. Ceci équivaut à des taux de croissance plus faibles que dans les années 1980 et 1990 (38 % et 39 % respectivement) mais qui demeurent sensiblement plus élevés que ceux de la population active (20 % et 10 %). En revanche, depuis 2001, le taux de croissance à 12 % se situe au niveau de celui de l'ensemble de la population active.

Sur le plan des revenus, le groupe aurait chuté de façon importante depuis 1990 : selon les analyses de HSR (2009, p. 39), cette baisse est de l'ordre de 33 %. Elle intervient, en outre, dans un contexte général d'augmentation du revenu moyen (9 %). En 2005, le revenu des artistes visuels serait, avec celui des danseurs, l'un des plus bas des neuf professions artistiques étudiées (13 167 \$ contre 22 731 \$). Ceci s'avère nettement plus bas que celui de l'ensemble des professions culturelles (32 856 \$) ou que celui de l'ensemble de la population (36 301 \$). Le revenu médian à 8 000 \$, nettement plus faible, indique par ailleurs des écarts importants de revenus au sein de cette population : un plus petit nombre d'artistes à plus haut revenu fait s'élever en effet la moyenne du groupe. D'un recensement à l'autre depuis le début des années 1980, ces caractéristiques se répètent : parmi l'ensemble des occupations artistiques et culturelles, les artistes visuels ressortent comme les moins bien pourvus.

---

<sup>95</sup> Voir Bellavance (1992).

<sup>96</sup> Voir Hill Stratégie (février 2009) p. 34.

Les données de StatCan du début des années 1970, que nous avons nous-même compilées<sup>97</sup> indiquent par ailleurs une féminisation importante du groupe depuis cette époque : majoritairement masculin au début des années 1970 (à 66 %), il s'avère au milieu des années 2000 principalement féminin (à 56 %). Un tel renversement de tendance peut également avoir une incidence à la baisse sur le revenu : les femmes gagnent moins en général (- 28 % pour l'ensemble de la population active) mais encore moins que leurs collègues masculins lorsqu'elles sont en arts visuels : - 34 %. Enfin, le groupe s'avérerait également plus âgé en moyenne que la plupart des autres professions artistiques et culturelles identifiées par StatCan.

### ***Deux études ad hoc en profondeur***

Plusieurs études ad hoc de nature quantitative ont cherché au Canada à approfondir la connaissance spécifique de ce groupe professionnel. De nombreuses enquêtes ont en effet été menées régulièrement depuis le début des années 1970 selon diverses méthodologies d'échantillonnage<sup>98</sup>. Les plus récentes de ce type sont celles de Maranda (2009), portant sur les revenus de pratiques des artistes visuels à l'échelle du Canada en 2007, ainsi que notre propre étude menée au début de l'an 2000 sur les conditions de pratiques des artistes visuels professionnels québécois (Bellavance et al. 2001, rééditée en 2005). Ces deux études, tout en procédant avec des méthodologies différentes, fournissent un ensemble de renseignements plus précis que ceux du recensement sur la condition socioéconomique des artistes, leurs modes de vie et la dynamique de leurs carrières. Toutes deux cherchent, en outre, à résoudre le problème d'échantillonnage posé par le recensement canadien. Elles permettent toutes deux de distinguer au sein du revenu personnel la part des gains tirés de la pratique des arts visuels. Elles permettent enfin d'explorer la complexité des sources de revenus des artistes : revenus de pratiques, revenus d'emplois ou d'entreprises reliées ou non reliées à la pratique des arts, revenus de transfert sociaux et de régimes de retraite. Elles apportent également un éclairage sur le contenu de cette pratique, en relation aux disciplines pratiquées. Leurs résultats souvent convergents méritent d'être confrontés.

---

<sup>97</sup> Voir Bellavance (1992).

<sup>98</sup> Au Canada, mentionnons Communications Canada/Bradley 1978 ou, plus récemment, Statistique Canada/Pina la Novara 1997. La plus ancienne que nous ayons trouvée date de 1974 et porte sur les artistes visuels de la RMR de Montréal (MACQ/Garon 1974). Plus récemment, au Québec, mentionnons Jalbert 1986, Lacroix et Bouffard 1995 a et b. S'ajoutent à cela, au Québec, un certain nombre d'études des principaux organismes subventionneurs sur les caractéristiques socioéconomiques de leurs clientèles (boursiers) mentionnés au chapitre 2.

Les deux études procèdent avec des méthodologies différentes. Notre propre enquête a été réalisée par voie postale entre le 15 septembre et le 30 octobre 2000 auprès de 3207 artistes recensés suite à la fusion de neuf listes d'associations et d'organismes culturels reconnus par le monde professionnel<sup>99</sup>. Il s'agit d'un recensement auprès de l'ensemble de cette population de référence, dont tous les membres ont été contactés. De ce nombre, 1212 questionnaires ont été complétés pour 3050 adresses valides. Le taux de réponse s'établit de la sorte à près de 40 % (39,7 %). Notons que, faute de listes et de contacts fiables, les artistes évoluant dans le seul réseau des galeries privées ont été moins bien couverts. Nous avons par ailleurs effectué une pondération de l'échantillon final en fonction du taux de réponse par liste<sup>100</sup>. Ajoutons que le nombre d'individus recensés par l'entremise de ces listes approche le dénombrement de Statistique Canada pour le Québec à la même époque (3 385 en 1996 et 3815 en 2001).

L'enquête de Maranda échelonnée entre juillet et décembre 2008 procède quant à elle en plusieurs phases. La méthode, inspirée de la technique *Respondent Driven Sampling* (RDS), consiste à reconstituer une population représentative de l'ensemble de la catégorie à partir d'un petit noyau initial d'individus. Une première étape a consisté à contacter par courriel, par l'entremise d'un site Internet spécialisé (*Survey Monkey*), cinquante artistes représentatifs de différentes étapes de la carrière et de différents lieux de résidence au Canada, à qui on demandait d'indiquer dix autres répondants, et ainsi de suite. Par effet boule de neige un premier échantillonnage de 3 706 adresses courriels valides a été constitué et 1 229 questionnaires complétés pour un taux de réponse de 33 %. Le questionnaire adressé à ce premier échantillon portait uniquement sur les aspects sociodémographiques de la population. Un second questionnaire sur les aspects économiques de la pratique fut par la suite adressé à un sous-échantillon tiré du premier (n=769) que

---

<sup>99</sup> Ces listes furent fusionnées par étapes afin d'en éliminer les doublons, tout en conservant, pour chaque artiste, la trace de toutes les listes auxquels il appartenait. Ces listes proviennent de diverses sources : Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (1564 individus), Conseil des arts et des lettres du Québec (937), Conseil des arts textiles du Québec (38), Conseil de la sculpture du Québec (167), Conseil québécois de l'estampe (155), Association des illustrateurs et des illustratrices du Québec (133), Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée du Québec (209), Politique d'intégration des arts à l'architecture-MCCCF (155), Galeries privées (48). Certains artistes apparaissant dans plus d'une liste, le nombre total d'occurrence (3454) est nécessairement plus élevé que la taille réelle de la population une fois les doublons éliminés (3207). Ceci ne change rien au caractère probabiliste de notre échantillonnage.

<sup>100</sup> Pour une description détaillée de la méthodologie, voir p. 161-170 de ce rapport.

565 individus ont complété, pour un taux de réponse de 46 %<sup>101</sup>. Prenant pour acquis que les données de recensement sous-estiment de moitié le nombre réel d'artistes, le chercheur établit la population de référence à environ 32 000 artistes, ce qui lui permet de calculer l'intervalle de confiance du premier sondage à +/- 3.96 et celui du deuxième à +/- 5.83.

### ***L'étude québécoise : profils démographique et socio-économique des artistes***

L'étude québécoise révèle que plus du quart des répondants (27,1 %) résident dans les quartiers centraux de la ville de Montréal<sup>102</sup>, près de la moitié sur l'île de Montréal (46,5 %) et près des deux tiers (64,3 %) dans la grande région de Montréal<sup>103</sup>. Cette population est relativement âgée (47 ans d'âge moyen), plus fortement féminine (58 %) et largement francophone (93,2 %). Plus d'un artiste sur cinq n'en est pas moins né ailleurs au Canada (7 %) ou, plus encore, à l'extérieur du Canada (14 %). Si la plupart des artistes déclarent un conjoint (62,5 %), les couples avec enfants demeurent relativement peu nombreux (27 %). Les ménages solos (n'habitant avec aucune autre personne, conjoint, enfants ou autres) sont d'ailleurs en nombre presque aussi important (25,5 %). Les conjoints, le cas échéant, sont souvent eux-mêmes liés directement au monde des arts et de la culture : c'est le cas de quatre artistes sur dix, qui déclarent avoir un conjoint. De ceux-ci, 12 % sont eux-mêmes des artistes visuels. Notons aussi que la moitié de ces conjoints (49,2 %) sont des salariés à temps plein.

L'analyse du revenu personnel total brut (avant soustraction des dépenses d'exploitation) indique pour 1999 un revenu moyen de 25 488 \$ (Tableau 7)<sup>104</sup>. Ce chiffre est évidemment plus élevé que celui de Statistique Canada dont l'analyse ne porte que sur le revenu total net. Une fois retranchée les dépenses liées à la pratique des arts visuels, le résultat se rapproche davantage des estimations de l'organisme fédéral, mais n'en reste pas moins sensiblement plus élevé : le revenu total net moyen se situerait en effet à 17 620 \$. L'analyse du revenu total brut médian indique par ailleurs que la moitié de cette population gagne 19 000 \$ ou moins. Cette médiane, nettement plus basse que la moyenne, souligne d'importantes disparités de revenus personnels au sein du groupe : un

---

<sup>101</sup> De l'échantillon initial, on a retiré les individus qui n'avaient complété que partiellement le questionnaire ou qui ont choisi de se retirer à la seconde étape.

<sup>102</sup> Correspondant au code postal H2.

<sup>103</sup> Incluant les régions administratives limitrophes de Laval, de la Montérégie, des Laurentides et de Lanaudière.

<sup>104</sup> Taux de non-réponse : 18 % ou moins



certain nombre d'artistes aux revenus plus élevés font s'élever sensiblement la moyenne du groupe.

**Tableau 7 :**  
**Revenu des artistes du secteur des arts visuels, Québec, 1999**

Revenu total brut moyen	25 488 \$
Revenu total brut médian	19 000 \$
N répondants	2 616
Revenus moyens de pratique	11 032 \$
Revenus médians de pratique	3 500 \$
N répondants	2 517
dépenses moyennes de pratique	7 868 \$
dépenses médianes de pratique	4 200 \$
N répondants	2 623
gains moyens de pratique	3 164 \$
Gains médian de pratique	(700 \$)
Revenu total net moyen	17 620 \$

**Source :** Bellavance, Bernier et Laplante (2005). **Traitement spécial INRS**

L'analyse des classes de revenus totaux bruts (tableau 8) démontre une structure pyramidale : à la base de la pyramide, on trouve cette majorité d'artistes gagnant moins de 20 000 \$; la seconde catégorie, réunissant un peu moins du quart des artistes (23 %), se situe entre 20 000 \$ et moins de 33 000 \$ ; une troisième classe située entre 33 000 \$ et moins de 52 000 \$ regroupe 16 % des artistes ; enfin, au sommet de la pyramide, un peu plus de 10 % déclarent des revenus personnels bruts d'au moins 52 000 \$. Ces chiffres ne tiennent évidemment pas compte de dépenses de pratiques qui peuvent s'avérer fort importantes. De plus, ils ne portent que sur une seule année et ignorent donc les fluctuations annuelles du revenu qui peuvent faire passer un même individu d'une catégorie de revenu à une autre, à la hausse ou à la baisse. Cette structure pyramidale s'avérerait néanmoins une caractéristique structurelle de ce segment particulier de la main-d'œuvre du secteur culturel. C'est du moins ce que suggèrent les résultats des sondages successifs menés au Québec depuis plus d'une vingtaine d'années dans le secteur culturel.

**Tableau 8 :**  
**Revenu total brut des artistes du secteur des arts visuels, Québec, 1999**

Tranches de revenus	n	%
Moins de 20 000 \$	1343	51,3
Entre 20 000 \$ et 32 999 \$	595	22,7
Entre 33 000 \$ et 51 999 \$	407	15,5
Au moins 52 000 \$	275	10,5
<b>Total</b>	<b>2620</b>	<b>100,0</b>

Comme l'indiquait le tableau 7, les gains directement liés à l'exercice de la profession<sup>105</sup> représentent quant à eux moins de la moitié du revenu personnel brut : 11 032 \$ en moyenne. En réalité, comme l'indique la médiane nettement plus basse, la moitié des artistes ne retirent que 3 500 \$ ou moins de leurs activités professionnelles. De plus, la soustraction des dépenses (7 868 \$ en moyenne, et une médiane à 4 200 \$) fait chuter les gains moyens de pratiques à 3 164 \$. En réalité, comme l'indique la médiane des gains après soustraction des dépenses, la moitié des artistes enregistrent plutôt un déficit de l'ordre d'au moins 700 \$ au niveau de leur pratique professionnelle. Ajoutons qu'en 1999, un artiste québécois sur cinq (21,7 %) ne tirait aucun revenu de sa pratique et près de six sur dix (58,3 %) moins de 20 % (Tableau 9). Par contraste, seul un artiste sur quatre en tirait au moins la moitié et moins de 10 % (8,4 %) déclaraient en vivre exclusivement (quoique pas nécessairement très bien).

**Tableau 9 :**  
**Proportion du revenu tiré de la pratique des arts visuels, Québec, 1999**

		0 %	De 1 % à 9 %	De 10 % à 19 %	De 20 % à 49 %	50 % à 99 %	100 %	Total
<b>Pratique des arts visuels</b>	n	546	524	393	397	441	211	2511
	%	21,7	20,9	15,7	15,8	17,5	8,4	100,0
Les pourcentages sont calculés à l'intérieur des sources.								

<sup>105</sup> Ceci inclut la vente, la location et les autres activités commerciales liées aux arts visuels, les droits d'exposition et les droits d'auteur, ainsi que les octrois publics et privés ; sont exclus l'enseignement des arts et les autres activités reliées aux arts visuels (honoraires de juré et de comités d'évaluation, gestion d'organisme en arts visuels, commissariat d'exposition, activités artistiques dans un autre secteur que celui des arts visuels).

Les gains tirés directement de la pratique contribuent donc généralement faiblement au revenu global. Ils sont aussi assez faibles. Comme l'indique le tableau 10, un artiste sur quatre en retirait moins de 1 000 \$ et tout juste un sur trois au moins 10 000 \$. Le fait qu'au plus 10 % des artistes retirent au moins 30 000 \$ de leur pratique en 1999 permettrait de conclure qu'un peu plus de 300 personnes seulement pouvaient vraiment bien vivre de leur art au Québec cette année-là. L'enquête démontrait en outre que plus de la moitié des artistes consacrait au moins la moitié de leur revenu brut total de toutes sources à exercer leur métier. Plus frappant encore, près d'un artiste sur dix a déclaré avoir dépensé, pour faire de l'art, une somme supérieure au total de ses revenus de toutes sources. Ce dernier constat indique certainement l'appui d'autres sources de revenus, par exemple le revenu du conjoint ou de proches agissant comme mécènes. Bien qu'il soit impossible de capter l'ensemble de ces revenus cachés, le constat invite à prendre aussi en compte le revenu du ménage.

**Tableau 10 :**  
**Revenu tiré des arts visuels, Québec 1999**

	n	%
<b>Aucun</b>	310	12,3
<b>Entre 1 \$ et 999 \$</b>	310	12,3
<b>Entre 1 000 \$ et 3 499 \$</b>	629	24,9
<b>Entre 3 500 \$ et 9 999 \$</b>	516	20,5
<b>Entre 10 000 \$ et 19 999 \$</b>	356	14,1
<b>Entre 20 000 \$ et 29 999 \$</b>	158	6,3
<b>Au moins 30 000 \$</b>	242	9,6
<b>Total</b>	2521	100,0

Le revenu reste à peu de chose près comparable d'une région à l'autre. Le total des revenus bruts ainsi que les revenus de pratique ne sont que légèrement plus élevés dans les plus grands centres urbains, à Montréal (25 817 \$ et 11 391 \$) et plus encore à Québec (27 306 \$ et 12 545 \$). Toutefois, si le revenu total et les revenus de pratique apparaissent plus élevés dans la capitale et, à un moindre degré, dans la métropole, les dépenses liées à l'exercice de la profession le sont tout au-

tant. La différence entre revenus et dépenses liées à la pratique démontre d'ailleurs que c'est là où les gains avant dépenses sont les plus élevés que le gain net est aussi le plus faible : situé à 3 164 \$ pour l'ensemble des artistes, le gain net tombe plutôt à 3 056 \$ à Montréal, et, plus bas encore, à 2 203 \$ à Québec ; il s'élève au contraire à 4 103 \$ dans les environs de Montréal, et peut atteindre jusqu'à 11 106 \$ hors du Québec. En ce sens, il n'est donc pas plus rentable de faire carrière dans les grands centres urbains du Québec.

L'analyse du statut fiscal et entrepreneurial des artistes permet également de clarifier les caractéristiques du travail dit « autonome » dans ce secteur. L'enquête montre à cet égard qu'un peu plus de la moitié des artistes (53 %) se déclarent uniquement travailleur autonome au plan fiscal. En réalité, huit artistes sur dix sont effectivement autonomes à un titre ou à un autre, puisque près de 30 % d'entre eux (28 %) combinent de fait ce statut avec celui de « salarié ». Ainsi, à peine un artiste sur cinq (19 %) se déclare simple salarié. Il reste que ce taux peut apparaître relativement élevé en regard des lois québécoise et canadienne sur le statut de l'artiste qui reconnaissent de droit à l'artiste un statut fiscal de travailleur autonome. Une minorité d'artistes (15,7 %) s'inscrivent par ailleurs dans une logique entrepreneuriale : ces artistes opèrent dans le cadre d'une entreprise incorporée (6,8 %), sont constitués en société (5,5 %) ou engagent habituellement des employés (3,4 %). Les artistes qui pratiquent l'art public sont les plus susceptibles d'être dans ces cas. Ils sont également plus souvent travailleurs autonomes, au sens strict ou en combinaison avec un poste salarié.

### ***Pluriactivité professionnelle et diversité des sources de revenus***

L'enquête permet également d'analyser les caractéristiques de la pluriactivité professionnelle, compte tenu de la diversité des sources de revenus et des emplois connexes ou non à la pratique artistique. Elle fournit également des informations sur l'élargissement sinon l'éclatement des formes d'art pratiquées en cette ère de pluri, multi ou « postdisciplinarité ».

L'analyse des combinaisons des différentes sources de revenu dépassait le cadre de cette étude. Elle reste donc à faire. Mais la simple mise à plat des données permettait certains constats incontournables, et tout d'abord celui d'une diversification extrême des sources de revenus. Ainsi, la vente ou la location d'œuvres d'art, qui est la source de revenus la plus fréquemment mentionnée,

ne contribue malgré tout au revenu total que pour un peu plus de la moitié des artistes (52,2%). Aucune des autres sources de revenus ne concerne beaucoup d'artistes. Les droits d'exposition constituent la seconde source la plus fréquente (27 %). L'enseignement des arts visuels dans des programmes accrédités ainsi que l'aide financière d'organismes publics concernent tous deux 18 % des artistes. Les revenus d'emplois non liés aux arts visuels, soit en revenus autonomes (17 %) soit en salaires (16 %), se situent au même niveau. Aucune des autres sources de revenus mentionnées ne concerne toutefois plus de 10 % des artistes. Cette diversité de sources de revenus ne signifie donc pas que les artistes ont tous un revenu provenant de sources très diverses, mais plutôt que la plupart développent vraisemblablement des stratégies diversifiées de combinaison de revenus. L'étude de ces combinaisons demeure de la sorte un enjeu important : elle permettrait sans doute de dégager diverses stratégies mises en œuvre par les artistes reliés à d'éventuels modèles ou profils de carrière<sup>106</sup>.

L'examen des trois sources les plus importantes financièrement suggère pour sa part que peu d'entre elles sont importantes pour un grand nombre d'artistes. La source de revenus la plus importante pour le plus grand nombre reste la vente ou la location d'œuvres, mentionnée encore une fois par un artiste sur deux (49,7 %). L'enseignement des arts visuels dans des programmes accrédités (19 %), les activités commerciales autres que la vente d'œuvres d'art (18 %), les droits d'exposition (17 %), les salaires divers non liés à la pratique (16 %) et l'aide financière d'organismes publics (16 %) contribuent également de façon un peu plus significative au revenu global. Notons que les droits d'exposition, fréquemment mentionnés comme source de revenus (27 %), contribuent beaucoup plus faiblement à la valeur du revenu global : 17 % seulement le mentionne comme l'une des trois sources les plus importantes.

L'examen de la proportion du revenu provenant des différentes sources démontre pour sa part l'importance des revenus d'emplois (saliés ou non) étrangers à la pratique des arts visuels (tableau 11). Tout en étant moins fréquents que ceux tirés de la pratique ou d'autres activités connexes aux arts visuels, ils n'en contribuent donc pas moins de façon très significative au revenu

---

<sup>106</sup> L'analyse démontre à cet égard des variations importantes selon l'âge des artistes et les disciplines pratiquées. La vente et la location sont ainsi beaucoup plus courantes chez ceux qui pratiquent la peinture, la gravure ou le dessin, et beaucoup moins chez les artistes de la vidéo, de l'installation et de la performance où elles se trouvent devancées par la perception de droits d'exposition et l'octroi d'aide publique aux arts.

global des artistes : la proportion de ceux qui en retirent au moins la moitié de leur revenu (24,6 %) est pratiquement du même ordre que pour la pratique artistique (26 %) et également plus élevée que pour l'enseignement des arts (17 %) ou les autres activités connexes aux arts visuels (14 %).

**Tableau 11 :**  
**Proportion du revenu de différentes sources, artistes visuels du Québec 1999**

		0 %	De 1 % à 9 %	De 10 % à 19 %	De 20 % à 49 %	50 % à 99 %	100 %	Total
<b>Pratique des arts visuels</b>	n	546	524	393	397	441	211	2511
	%	21,7	20,9	15,7	15,8	17,5	8,4	100,0
<b>Autres activités liées aux arts visuels</b>	n	1650	178	151	180	300	52	2511
	%	65,7	7,1	6,0	7,2	11,9	2,1	100,0
<b>Enseignement des arts visuels</b>	n	1715	80	99	183	372	61	2511
	%	68,3	3,2	4,0	7,3	14,8	2,4	100,0
<b>Activités étrangères aux arts visuels</b>	n	1576	60	104	153	516	102	2511
	%	62,8	2,4	4,2	6,1	20,5	4,1	100,0
<b>Régime privé de retraite, location, placements, dividendes, etc.</b>	n	1951	140	54	75	239	52	2511
	%	77,7	5,6	2,1	3,0	9,5	2,1	100,0
<b>Transferts gouvernementaux</b>	n	2114	59	42	140	144	13	2511
	%	84,2	2,4	1,7	5,6	5,7	0,5	100,0
Les pourcentages sont calculés à l'intérieur des sources.								

L'analyse des situations de travail « paraprofessionnelles » ou connexes révèle pour sa part l'importance relative que tient l'enseignement des arts (tableau 12). On constate d'abord qu'un artiste sur deux (51 %) peut être dit « enseignant » à un titre ou à un autre, soit parce qu'il a déjà enseigné (21 %), soit parce qu'il enseigne actuellement (30 %). Si l'enseignement constitue bien une importante source d'emplois paraprofessionnels, la proportion réelle d'enseignants actifs au moment de l'enquête reste toutefois plus restreinte. Mais elle représente tout de même près du tiers de la population et occupait de fait près de 1 000 individus au moment de l'enquête (962). L'enseignement recouvre par ailleurs des réalités fort différentes quant au statut ou au poste occupé. L'analyse des postes occupés par les artistes enseignants au moment de l'enquête révèle

qu'un peu plus d'un artiste sur dix (10,5 %) occupait en fait un poste régulier, soit au niveau primaire ou secondaire (3,7 %), soit au niveau collégial (4,7 %), soit au niveau universitaire (2,1 %). Ainsi, plus du tiers des artistes enseignants disposaient d'un poste régulier dans le système d'éducation du Québec. Parmi les autres types de postes occupés mentionnons l'importance relative des charges de cours à l'université (5,6 %) et au collège (3,6 %). L'enseignement de cours privé (7 %) ou dans une école privée (6,3 %) ainsi que des stages de perfectionnement (4,2 %) et d'« autres tâches d'enseignement » non identifiées (6,8 %) sont également à signaler.

**Tableau 12 :**  
**Artistes enseignants actifs par poste d'enseignement, Québec 2000**

Postes d'enseignement	Nombre d'artistes enseignants actifs  (n)	Proportion d'artistes enseignants actifs par poste en fonction de l'ensemble des artistes (%)
<b>Université</b>	Professeur régulier	68 2,1
	Chargé de cours	178 5,6
<b>Cégep</b>	Professeur régulier	149 4,7
	Autres	115 3,6
<b>Primaire/Secondaire</b>	Professeur régulier	116 3,7
	Autres	94 3,0
<b>Privé</b>	École privée	199 6,3
	Cours privés	223 7,0
<b>Stages de perfectionnement</b>	132	4,2
<b>Autres tâches d'enseignement</b>	215	6,8
<b>Nombre total de répondants</b>	<b>948</b>	<b>3172</b>
<b>Proportion des répondants, toutes formes d'enseignement</b>	<b>29,9</b>	<b>100,0</b>

Outre les tâches d'enseignement des arts visuels, un ensemble d'autres activités connexes à la pratique des arts visuels est exercé par les artistes. S'ils contribuent moins fortement au revenu global du groupe, ils n'en occupent pas moins de plus fortes proportions d'artistes que l'enseignement : près de six artistes sur dix ont occupé ce type d'emploi au cours de leur carrière (58,4 %), contre cinq sur dix pour l'enseignement ; plus du tiers en occupaient un au moment de l'enquête (35 %), contre moins du tiers pour l'enseignement. Aucun des sous-types d'emplois connexes rémunérés ne concerne cependant beaucoup d'individus au moment de l'enquête. Parmi les huit types d'occupations proposés par le questionnaire, l'ensemble des travaux de nature

commerciale se démarque comme le plus fréquent<sup>107</sup>. Les tâches d'administration ou de soutien au sein du monde de l'art constituent une seconde sphère d'activité : conservation, commissariat d'exposition et critique d'art (3 %), gestion d'organismes (5 %), membres réguliers de jury ou administrateurs rémunérés (6 %) et d'autres travaux de soutien en arts visuels (13 %). L'animation parascolaire occupe quant à elle un artiste sur dix.

Les catégories d'emplois non reliés aux arts visuels contribuent de façon plus significative au revenu global du groupe. Elles sont pourtant moins fréquentes que toutes les autres catégories d'activité des artistes au moment de l'enquête (21 %). De plus, la majorité de ces emplois non connexes (72,4 %) apparaissent liés en fait au monde des arts, de la culture ou des communications, et un autre 10 % au secteur de l'enseignement. Les métiers non reliés sont donc nettement moins nombreux que ce qui pouvait être anticipé.

### ***L'étude canadienne, aspects démographiques et socioéconomiques***

L'une des questions intéressantes que soulève l'étude de Maranda concerne le nombre exact d'artistes professionnels au Canada. À cet égard, la première question de l'enquête visait à savoir si lors du dernier recensement le répondant s'était ou non inscrit comme artiste visuel. L'analyse des réponses amène de la sorte l'auteur à remettre en question la pertinence des estimations du Recensement canadien. Les réponses indiquent en effet que moins de la moitié (48 %) se rappellent s'être déclarés dans cette catégorie. Si plus du quart ne s'en rappellent pas (27 %), d'importantes proportions disent avoir déclaré une tout autre occupation (11 %) ou n'y avoir tout simplement pas participé (14 %). Ce taux de non-participation est relativement élevé, étant donné qu'il n'est que de 4 % pour l'ensemble de la population canadienne. Il s'expliquerait par deux principales raisons : 1<sup>er</sup>) plusieurs artistes habitent des studio/loft dans des immeubles qui ne sont tout simplement pas recensés ; 2<sup>e</sup>) les artistes ont tout simplement oublié qu'ils y avaient participé. Quoi qu'il en soit, ces résultats sèment certainement un doute raisonnable sur la validité des données officielles. Maranda retient quant à lui l'hypothèse que ces données de recensement sont biaisées en faveur des artistes les mieux établis ou les plus réputés. Selon ses estimations, le Re-

---

<sup>107</sup> Ceci regroupe des travaux photographiques commerciaux (6 %), le dessin commercial (12 %) et d'autres types de travaux de même nature (12 %).



censement ne capterait en réalité qu'entre 65 % et 50 % des artistes canadiens, dont il situe de la sorte le nombre en 2007 dans une fourchette entre 22 455 et 27 782.

Un second résultat d'intérêt concerne la relation entre l'âge et l'entrée dans la carrière. En moyenne, on amorce sa carrière professionnelle vers 29 ans, une tendance qui vaudrait pour toutes les générations d'artistes ; 80 % ont amorcé leur carrière avant 35 ans. De plus, comparé à l'ensemble de la main d'œuvre canadienne, le nombre d'artistes actifs fléchit plus tôt : alors que la main-d'œuvre atteint en général son sommet entre 45 et 54 ans, pour décliner rapidement par la suite, le nombre d'artistes atteint plutôt son apogée entre 25 et 34 ans pour se stabiliser à la baisse jusqu'à 54 ans, et chuter lui aussi à partir de là. Le taux de pratique après 65 ans demeure cependant sensiblement plus élevé que pour l'ensemble de la main-d'œuvre : soit par obligation, soit par motivation ? Les femmes ont plus souvent tendance à amorcer une carrière après 35 ans.

Enfin, une autre originalité de l'enquête est d'établir pour chaque artiste un indice global de réussite ou de reconnaissance professionnelle<sup>108</sup>. Cet indice global est construit à partir de 22 types de réalisations qu'est susceptible d'accomplir un artiste au cours de sa carrière : présenter publiquement une œuvre dans une exposition de groupe dans une petite galerie concerne par exemple 96 % des répondants, alors que présenter son travail dans une grande Biennale internationale en concerne 10 %. Chacun de ces indicateurs de performance (*benchmarks*) est établi en fonction du nombre d'années où l'artiste l'accomplit par rapport au début de sa carrière. Chaque artiste peut ainsi être classé sur une échelle de réussite ou de reconnaissance professionnelle.

À cet égard, il vaut la peine de mettre en regard les deux études sur un certain nombre d'indicateurs d'accomplissement professionnel : bourses obtenues, présence à l'étranger et expositions dans un centre d'artistes (tableau 13).

---

<sup>108</sup> Voir p. 15 ouvrage cité.

**Tableau 13 :**  
**Comparaison de certains indicateurs d'activité professionnelle des artistes visuels,**  
**Maranda (2009), Bellavance et al. (2005)**

Indicateurs	Bellavance et al. (2005) Artistes visuels, Québec 2000	Maranda (2009) Artistes visuels, Canada 2007
<b>Bourse obtenue</b> (organisme public ou fondation privée, excluant formation)	72 % 38% CALQ 25% CAC	65 %
<b>Présence à l'étranger</b>		
Manifestations	20 % ont exposé lors d'un événement international à l'étranger 22 % ont exposé dans un musée d'art ou centre d'expo équivalent	10,4 % ont présenté leur travail à une Biennale internationale
Galeries privées	18 % ont exposé dans une galerie privée à l'étranger	14,2 % sont représentés par une galerie non canadienne
<b>Exposition individuelle dans un centre d'artistes</b>	37 %	n.d.

Il y a aussi entre les deux enquêtes certains constats divergents. Ils concernent principalement le profil sociographique (tableau 14). Ceci peut dépendre de différences à la fois méthodologiques et régionales. Il reste dès lors impossible de comparer point par point les résultats de chacune des enquêtes pour savoir qui dit vrai. La principale différence tient ici à l'âge moyen du groupe. Notre méthode tend peut-être, comme le recensement, à biaiser les résultats en faveur des plus âgés et/ou des mieux établis. La proportion homme/femme est néanmoins du même ordre, de même que le niveau de concentration en milieu métropolitain. Rappelons que ce niveau de concentration métropolitain, qui peut apparaître élevé à première vue, l'est nettement moins que dans d'autres secteurs culturels, notamment ceux du spectacle et des médias. La structure des ménages est aussi comparable en ce qui a trait à la proportion de ménages avec conjoints : elle est plus faible que celle de l'ensemble de la population canadienne ; de plus, la proportion de couples sans enfants est plus élevée. Comparé à l'ensemble des Canadiens actifs, le niveau de scolarité apparaît également généralement élevé, les différences entre les deux enquêtes tenant sans doute ici davantage des particularités propres au système d'éducation québécois où l'obtention d'un diplôme de 1<sup>er</sup> cycle implique deux années supplémentaires.

**Tableau 14 :**  
**Comparaison de certaines caractéristiques démographiques des artistes visuels,**  
**Maranda (2009), Bellavance et al. (2005)**

	<b>StatCan 2006 Po- pulation active canadienne</b>	<b>Bellavance et al. (2005) Artistes visuels, Québec 2000</b>	<b>Maranda (2009) Artistes visuels, Canada 2007</b>
<b>Âge moyen</b>	n.d.	47 ans	43 ans
<b>% femmes</b>	n.d.	58 %	57 %
<b>Degré de concentration métropolitaine</b>	n.d.	46,5 % (île de Montréal)	48,1 % (Montréal, Toronto, Van- couver)
<b>Structure du ménage</b>			
couples avec enfants	31 %	27 %	25 %
couples sans enfants	26 %	36 %	35 %
solos	27 %	25 %	34 %
autres	16 %	12 %	6 %
<b>Plus haut diplôme obtenu</b>	En général	En arts visuels	En général
secondaire ou moins	42,5	22,4	4,5
collégial/cégep	34,6	6	11,4
1 <sup>er</sup> cycle universitaire	16,0	45	39,2
2 <sup>e</sup> cycle universitaire et plus	6,9	26,5	44,9

Il n'en reste pas moins plusieurs constats congruents, notamment quant au statut proprement socioéconomique (tableau 15). Les revenus de pratique sont à peu près équivalents en moyenne, et la médiane plus basse souligne là aussi des écarts importants de revenus au sein du groupe. Compte tenu des dépenses d'exploitation, les gains réels sont dans les deux cas nettement plus faibles en moyenne et ils sont surtout tous deux déficitaires au niveau de la médiane : la moitié des artistes dépensent davantage pour faire de l'art que ce qu'ils en retirent. Dans les deux cas, le revenu individuel net moyen demeure néanmoins supérieur à celui qu'indique Statistique Canada (13 167 \$). L'étude de Maranda révèle en outre une médiane beaucoup plus élevée que celle de cet organisme (8 000 \$). Ces revenus n'en sont pas moins sensiblement inférieurs au revenu national moyen et médian calculé par Statistique Canada.

**Tableau 15 :**  
**Comparaison de certaines caractéristiques économiques des artistes visuels,**  
**Maranda (2009), Bellavance et al. (2005)**

	StatCan 2006 Po- pulation active canadienne	Bellavance et al. (2005) Artistes visuels, Québec 2000	Maranda (2009) Artistes visuels, Canada 2007
Revenu total brut moyen	n.d.	25 488 \$	n.d.
Revenu total brut médian	n.d.	19 000 \$	n.d.
Revenus moyens de pra- tique	n.d.	11 032 \$	13 376
Revenus médians de pra- tique	n.d.	3 500 \$	6 000
Dépenses moyennes de pratique	n.d.	7 868 \$	11 944
Dépenses médianes de pratique	n.d.	4 200 \$	8 000
Gains moyens de pratique	n.d.	3 164 \$	1 432
Gains médians de pratique	n.d.	(700 \$)	(556 \$)
Revenu total net moyen	36 301 \$	17 620 \$	25 318 \$
Revenu total net médian	26 850 \$	n.d.	20 000 \$

L'étude permet également de distinguer au sein des revenus bruts de pratique la part moyenne qui provient de ventes (54 %), de bourses publiques ou privées (34 %) et de cachets artistiques (12 %). Elle permet aussi de comparer les revenus des artistes représentés par une galerie (40 %) à ceux des autres artistes (voir tableau 16).

**Tableau 16 :**  
**Comparaison des revenus des artistes visuels représentés ou non par une galerie, Canada 2007**

	Artiste représenté par une galerie	Artiste non représenté en galerie
Nombre	221	326
%	40,4	59,6
Moyenne	21 122 \$	8 116 \$
Médiane	10 000 \$	4 000 \$
Maximum	288 453 \$	64 000 \$
Minimum	0	0
% au-dessus de zéro	98,3 %	92,7 %

Source : Maranda 2009

L'étude analyse également le revenu en relation avec la distribution du temps de travail. En moyenne, les artistes travaillent plus d'une cinquantaine d'heures par semaine (51,3 h) ; de ce temps de travail plus de la moitié (26 h) est consacrée à la pratique de studio, alors que plus du quart (14,5 h) l'est à des activités reliées aux arts, et un autre quart à des activités non reliées (7,6 h) et à du bénévolat (3,2 h). À cet égard, l'analyse permet de comparer le revenu en fonction du type d'occupation principale de l'artiste (tableau 17).

**Tableau 17 :**  
**Revenu et distribution du temps de travail des artistes selon l'occupation principale de l'artiste, Canada 2007**

	Occupation principale de l'artiste		
	Travail en studio	Travail relié aux arts	Travail non relié aux arts
<b>N</b>	288	195	66
<b>%</b>	52,5	35,5	12,0
<b>Revenus bruts de pratique</b>			
<b>Moyenne</b>	17 718 \$	9 761 \$	6 263 \$
<b>Médiane</b>	8 740 \$	4 104 \$	3 218 \$
<b>Dépenses de pratique</b>			
<b>Moyenne</b>	13 828 \$	11 080 \$	6 877 \$
<b>Médiane</b>	9 997 \$	7 000 \$	3 000 \$
<b>Revenus nets de pratique</b>			
<b>Moyenne</b>	3 890 \$	(1 319 \$)	(614 \$)
<b>Médiane</b>	332	(2 000 \$)	(322 \$)
<b>Revenus nets de travail connexe (moyenne)</b>	6 552 \$	31 298 \$	4 486 \$
<b>Revenus nets de travail non connexe (moyenne)</b>	9 335 \$	4 395 \$	19 325 \$
<b>Revenu net total</b>			
<b>Moyenne</b>	19 786 \$	34 374 \$	23 196 \$
<b>Médiane</b>	15 000 \$	28 994 \$	21 793 \$
<b>Taux horaire</b>	8,11 \$	13,46 \$	9,03 \$

Source : Maranda 2009

Un peu plus de la moitié des artistes consacrent la majorité de leur temps à la pratique en studio (52,5 %). Plus du tiers en consacrent la majorité à des travaux reliés aux arts (35,5 %) et un peu plus de 12 % à des travaux non reliés. Ceux qui consacrent la majorité de leur temps à la pratique sont pénalisés : malgré des revenus bruts de pratique plus élevés, les dépenses annulent l'avantage ; ils retirent également beaucoup moins d'autres sources. Leur revenu médian total net n'équivaut notamment qu'à la moitié de celui des artistes dont le temps de travail est principalement occupé à des activités connexes aux arts ; et il ne vaut que 75 % de celui des artistes principalement occupés à des activités non connexes. Sur la base du revenu total net, leur taux horaire est également le plus bas (8,11 \$), alors que celui des artistes qui consacrent la majorité de leur temps à des activités connexes est le plus élevé (13,46 \$).

L'enquête analyse également la relation entre aide publique et revenu. En 2007, 55 % des répondants n'avaient obtenu aucune bourse, 22 % avaient obtenu moins de 5 000 \$ et 22 % 5 000 \$ ou plus. Ces « grands boursiers » déclarent à la fois les plus hauts revenus et les plus fortes dépenses de pratique. Ils consacrent également plus de temps à la pratique en studio. Le fait d'être boursier n'a pas pour autant d'impact très sensible sur le revenu net total, qui oscille en moyenne entre un peu plus de 24 000 \$ et 26 000 \$. Comme le constate l'auteur : « *Grants, in essence, buy time and materials for the production of art and not increased living standards as average total income across the three categories is comparable* ».

L'enquête démontre l'impact positif de la scolarité sur le revenu total net : celui-ci augmente significativement, en moyenne comme en médiane, avec le niveau de scolarité atteint<sup>109</sup>. L'impact de la maîtrise apparaît à cet égard particulièrement positif. Il n'y a toutefois pas de corrélation entre le niveau d'études et le revenu de pratique; au contraire, la relation est inversée, les gains nets de pratiques tendant à diminuer avec le niveau d'éducation.

Enfin, le revenu total s'accroît avec la notoriété<sup>110</sup>. De plus, la part des revenus de pratique et des revenus connexes augmente, alors que celle des revenus non connexes diminue. Enfin, l'étude

---

<sup>109</sup> Voir p. 56. Les détenteurs de diplômes d'études secondaires ou moins ont un revenu moyen de 17 447 \$, contre 19 467 \$ pour les diplômés de collèges, 22 114 \$ pour les diplômés de 1<sup>er</sup> cycle universitaire, 30 150 \$ de 2<sup>e</sup> et 38 537 \$ de 3<sup>e</sup> cycle. .

<sup>110</sup> Voir p. 57.

révèle que plus de la moitié des artistes (53 %) n'ont pas (31 %) ou financent eux-mêmes (22 %) une couverture supplémentaires d'assurance-maladie. De plus, au-delà du tiers d'entre eux (36 %) n'ont aucun fonds de retraite.

### ***Pluridisciplinarité et diversification des compétences***

Les deux études soulignent enfin chacune à leur manière l'importance des pratiques pluri ou multidisciplinaires. L'étude canadienne, qui demandait d'indiquer les deux formes de médias les plus souvent pratiquées, en conclut que la question est sans signification compte tenu de la diversification extrême des pratiques artistiques actuelles (p. 15). L'auteur choisit dès lors de distinguer plus globalement quatre grandes catégories de pratiques de poids par ailleurs inégal : 1<sup>er</sup> *studio-based* (peinture, sculpture, dessin, *print media*, installation, art textile), qui regroupe près des deux-tiers de l'échantillon (64 %); 2<sup>e</sup> nouveaux média et film/vidéo, qui en regroupe 22 % ; 3<sup>e</sup> performance et interventions publiques, pour un autre 12 %; et 4<sup>e</sup> art communautaire que pratiquent 3 % des artistes (p. 58-59). Précisons que les artistes peuvent se retrouver dans plus d'une de ces catégories.

Notre propre étude proposait quant à elle aux artistes une quinzaine de choix de réponse. On leur demandait également d'indiquer non seulement la discipline principale, mais aussi toutes les disciplines pratiquées. Comme dans le cas précédent, l'analyse porte sur les disciplines pratiquées dans l'ensemble, et les artistes peuvent appartenir à plus d'une catégorie disciplinaire. L'analyse de l'ensemble des disciplines pratiquées révèle d'abord une prépondérance significative de la peinture, pratiquée par les deux tiers de l'échantillon. Elle révèle en même temps une diversification extrême des formes d'art pratiquées au sein de l'échantillon. Ainsi, plus du tiers des artistes disent pratiquer la sculpture. L'installation et la photographie sont également le fait de proportions importantes : elles sont déclarées chacune par plus du quart des artistes. Parmi les autres formes d'art représentées en nombre significatif, mentionnons, du côté des arts plastiques conventionnels, la gravure et l'illustration — qui chacune rejoint plus ou moins 15 % des artistes —, et, du côté des nouveaux médias, l'infographie et la vidéo, pratiquées chacune par plus ou moins un artiste sur dix. L'art public, que l'on peut définir comme un champ de pratiques transdisciplinaires, touche également près de 15 % de la population. Des formes d'art plus marginales en nombre — comme le multimédia, la performance ou les arts textiles — n'en regroupent pas

moins elles aussi des portions non négligeables d'artistes, plus ou moins 5 % dans chacun des cas. Notons enfin qu'un grand nombre d'artistes (15 %) ont déclaré pratiquer d'autres formes d'art que l'une des quatorze proposées par le choix de réponses du questionnaire. Ces autres formes d'art ne relèvent d'ailleurs pas exclusivement du secteur des arts visuels : on y trouve notamment des pratiques littéraires, théâtrales, musicales et cinématographiques. Ceci indique évidemment une diversification beaucoup plus étendue des pratiques que prévue.

La prise en compte des seules disciplines jugées « principales » par les artistes modifie sensiblement ces premières approximations. Notons d'emblée qu'un artiste sur quatre ne se reconnaît pas de discipline(s) principale(s), soulignant d'entrée de jeu le caractère essentiellement pluridisciplinaire de leur pratique. En ne tenant compte pour le calcul que des artistes visuels qui se déclarent une discipline principale, la proportion de « spécialistes » ne compte plus que pour la moitié chez les peintres, pour plus ou moins le cinquième chez les sculpteurs et pour 15 % chez les installateurs et chez les photographes. Les autres formes d'art recrutent quant à elles rarement plus de 5 % des effectifs. Un calcul sur la base de l'ensemble des artistes, et qui tient compte cette fois des artistes sans spécialités (et pluridisciplinaires), réduit encore les proportions relatives de chacun des types d'artistes spécialisés. Sous cet angle, les vrais peintres ne comptent plus que pour un peu plus du tiers et les « vrais photographes » pour 10 %.

Des analyses subséquentes non publiées nous ont conduits à tenter par la suite des regroupements sur la base de cette question (Bellavance et Gauthier 2002). Ceci a permis notamment de distinguer six groupes de tailles, de niveaux, de formes et de pluridisciplinarité fort variables. Quatre d'entre eux sont associés à la définition actuelle des arts visuels : un premier groupe formé principalement de peintres (mais qui pratiquent souvent le dessin et la gravure) ; un second groupe sculpture-installation (qui regroupe aussi d'importantes proportions de pratiques d'art public) ; un groupe photo-nouveau-média ; un groupe performance, marqué par un haut niveau de multidisciplinarité. Les deux autres groupes identifiés tiennent aux particularités de notre échantillon : un groupe de « peinture-illustration », dont la pratique est de nature plus commerciale, et un groupe « art textile », qui relève au Québec du secteur des arts visuels. Les caractéristiques démographiques et socioéconomiques de chacun de ces groupes varient également significativement. No-



tons par ailleurs que la peinture et le dessin demeurent des pratiques répandues dans chacun de ces groupes.

### 5.3 En bref

Les données sur les regroupements professionnels en arts visuels sont lacunaires. L'histoire de cette vie associative (dates de création des associations et moments clés) de même que sa cartographie à l'échelle du Canada et des différentes provinces et régions restent à faire. Nous n'avons trouvé aucune donnée de base (notamment quant au nombre de membres de chacune de ces associations) permettant d'amorcer un tel travail. Un premier constat se dégage toutefois concernant la prépondérance quantitative des regroupements d'artistes comparativement aux autres catégories d'acteurs impliqués dans cet écosystème professionnel. À cet égard, l'exercice devra tenir compte non seulement de la prolifération des regroupements d'artistes, mais aussi des types de regroupements : associations représentatives des artistes conçues sur le modèle syndical (qui ne réunissent que des artistes), centres d'artistes autogérés (gérés par des artistes, mais qui ne regroupent pas uniquement des artistes), écoles, académie ou collèges invisibles (formés sur la base d'affinités esthétiques plutôt que dans une perspective professionnelle conventionnelle), ou affiliation par le marché (est artiste uniquement celui qui vit de la vente des œuvres sur un marché). De plus, l'exercice devra tenir compte simultanément des diverses catégories de professionnels impliqués (artistes, critiques, commissaires et conservateurs, marchands, etc.) et des différentes échelles d'intervention de ces associations (nationale, provinciale, régionale et municipale).

La prépondérance des regroupements d'artistes souligne sans contredit le caractère *artist-oriented* de cet écosystème professionnel. Ceci ne se traduit toutefois pas par des conditions de vie spécialement enviables. Comme l'indiquent les enquêtes, nombreuses, sur leurs conditions socioéconomiques de pratique, la carrière d'artiste visuel demeure une entreprise risquée, faiblement rémunérée en moyenne, où les écarts peuvent être importants en termes de notoriété comme de réussite socioéconomique. Dans ce contexte, la pluriactivité, entendue comme le fait de combiner plusieurs types d'emplois plus ou moins liés à la création d'œuvres d'art, ressort davantage comme une caractéristique inhérente à ce type d'occupation que comme signe avant-coureur de défection professionnelle ou d'amateurisme. Les formes de pluriactivité, de même que leurs con-

séquences variables en termes de réussite professionnelle, restent cependant à explorer. Celles-ci n'agissent pas nécessairement toujours comme un frein. Dès lors, la définition de la population des artistes visuels n'est pas avant tout une question de « dénombrement ». La question du nombre exact d'artistes visuels actifs professionnellement fait ici écran à des questions plus sérieuses. La définition de cette population implique au contraire et avant tout la prise en compte des caractéristiques atypiques de cette activité professionnelle : travail autonome (plutôt que salarié), pluriactivité professionnelle (plutôt que mono emploi), organisation par projet (plutôt qu'autour d'une firme ou d'une organisation dûment constituée), formation continue (par opposition à une formation finalisée en milieu académique) et rôle déterminant de la notoriété comme facteur (et indicateur) de réussite professionnelle.

La montée de la pluridisciplinarité dans ce secteur est un autre phénomène qui exigerait une meilleure appréhension. Cette question n'est pas non plus simplement d'ordre méthodologique, mais aussi conceptuel. Elle met notamment en cause le principe d'affiliation à un même secteur : y a-t-il en effet encore un tronc commun de pratiques, une tradition ou un projet partagé par une même communauté de pratique ? Comme on l'a dit en introduction, ce tronc commun relève davantage de dispositifs communs (de production, diffusion, commercialisation, représentation), que du partage de compétences techniques ou de savoirs scolaires clairement identifiables. Les études sur les artistes ont beaucoup mis l'accent jusqu'ici sur les conditions socioéconomiques, et il est sans doute difficile d'aller beaucoup plus loin en ce sens. Elles se sont toutefois beaucoup moins intéressées aux relations et interactions entre les acteurs du « champ ». Comme le soulignait le sociologue Pierre Bourdieu, ce secteur relève sans doute davantage d'une « économie symbolique » que d'une « économie économique », une « économie inversée » où on ne fait pas des œuvres pour gagner sa vie, mais où on gagne plutôt sa vie pour faire des œuvres. On touche dès lors aux limites de l'explication proprement économique de la situation de l'artiste.

Si les conditions socioéconomiques des artistes visuels sont maintenant assez bien connues, il n'en est pas pour autant de même des autres acteurs stratégiques du secteur. On connaît aussi assez peu les modes d'organisation des artistes en regard des différents partenaires et dispositifs composant l'écosystème des arts visuels du secteur. Nous garderons ces questions pour la conclusion.

## Ouvrages cités

- ALBERTA HUMAN RESOURCES AND EMPLOYMENT (2003) *In the Wings - A Study of Young Culture Workers in Alberta and their Career Development Needs*, Alberta Cultural Action Network (ACAN) / HerzogAssociates. INRS
- ANDREWS, Jessica (2008) **The Need for Support: Toward a Patronage Program for Emerging Quebec Visual Artists**, Stephen R. Bronfman Foundation, Montréal, 139 p. en ligne  
<http://www.artsmontreal.org/fichiers/comm/appuinecessairea.pdf>
- AZZARIA, G. & N. TAMARO (2001) **Le droit et les contrats en arts visuels au Québec**, Montréal, Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV). résumé
- BAIN, A. (2007) **Claiming and Controlling Space: Combining heterosexual fatherhood with artistic practice**, *Gender, Place and Culture*, Vol. 14, no 3, p. 249-265. en ligne  
 INRS
- (2006) **Resisting the creation of forgotten places: artistic production in Toronto neighbourhoods**, *Canadian Geographer / Le Géographe canadien*, Vol. 50, no 4, p. 417-431. en ligne  
 INRS
- (2005) **Constructing an artistic identity**, *Work, Employment & Society*, Vol. 19, no 1, p. 25-46. en ligne  
 INRS
- (2004) **Female Artistic Identity in Place: The studio**, *Social & Cultural Geography*, Vol. 5, no 2, p. 171-193. en ligne  
 INRS
- (2004) **In/visible geographies: Absence, emergence, presence, and the fine art of identity construction**, *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, Vol. 95, no 4, p. 419-426. en ligne  
 INRS
- (2003) **Constructing contemporary artistic identities in Toronto neighbourhoods**, *Canadian Geographer*, Vol. 47, no 3, p. 303-317. en ligne  
 INRS
- BELLAVANCE, G. / LATOUCHE, D. (2008) **Les ateliers d'artistes dans l'écosystème montréalais : une étude de localisation**, *Recherches sociographiques*, Québec, Vol. 49, no 2, p. 231-260. en ligne  
<http://www.erudit.org/revue/rs/2008/v49/n2/018914ar.html>  
 INRS
- / LATOUCHE, D. & N. VACHON (2005) *Les ateliers d'artistes. Enquête sur la localisation des ateliers à Montréal*, pour le compte de la Ville de Montréal, INRS Urbanisation Culture Société, Montréal, 63 p. et annexes (Diffusion restreinte). INRS
- / BERNIER, L. & B. LAPLANTE (2005) *Les conditions de pratique des artistes en arts visuels*, 2e édition, Montréal, INRS Urbanisation, Culture, Société, 170 p. : en ligne  
[http://www.uqs.inrs.ca/pdf/RapportRAAV\\_IP\\_GB\\_050126.pdf](http://www.uqs.inrs.ca/pdf/RapportRAAV_IP_GB_050126.pdf)
- et Guy GAUTHIER 2002, **Skills and Pluridisciplinary Practices in Visual Arts : Artist Types**, XV *World Congress of Sociology*, Brisbane (Australia), 7-13 July. INRS
- (dir.) (2000) *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Éditions Liber, 307 p. INRS
- (2000) **Trajets et expériences d'artistes immigrants à Montréal**, dans G. Bellavance (dir.) (2000), ouvrage cité, p. 225-254. INRS
- (1992) *Peintres, sculpteurs et autres artistes apparentés : sociologie d'une profession et d'une organisation contemporaines au Québec*, Faculté des études supérieures, Département de sociologie, 377 p. + annexe (40 p.) (non publié). INRS
- BUNTING, T. E. & C. J. A. MITCHELL (2001) **Artists in rural locales: Market access, landscape appeal and economic exigency**, *Canadian Geographer*, Vol. 45, no 2, p. 268-284. en ligne  
 INRS
- CONFÉRENCE CANADIENNE DES ARTS / CENTRE OF EXPERTISE ON CULTURE AND COMMUNITIES / GOLLMITZER, M. & C. MURRAY (2009) *Work Flows and Flexicurity: Canadian Cultural Labour in the Era of the Creative Economy*, 57 p. INRS

- CLICHE, D. (1996) **Status of the Artist or of Arts Organizations? A Brief Discussion on the Canadian Status of the Artist Act**, *Canadian Journal of Communication*, Vol. 21, no 2 (non paginé). en ligne
- COMMUNICATIONS CANADA / BRADLEY, Iris M. (1978) **La situation des artistes en arts plastiques au Canada 1978**, Recherches et statistiques, 196 p. INRS
- CONSEIL QUÉBÉCOIS DES RESSOURCES HUMAINES EN CULTURE / REGROUPEMENT DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC / CÔTÉ, R. & P. BEAUDOIN (Octobre 2000), **Enquête sur la situation de l'emploi dans les centres d'artistes autogérés du Québec**, Volet II, 55 p. et annexes : en ligne  
[http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher\\_section.php&INTgabarit=3&IDsection=20](http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher_section.php&INTgabarit=3&IDsection=20).
- / — (Mars 1999), **Enquête sur la situation de l'emploi dans les centres d'artistes autogérés du Québec**, Volet I, 14 p. et annexes : en ligne  
[http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher\\_section.php&INTgabarit=3&IDsection=20](http://www.cqrhc.com/index.php?moteur=moteurs/dynamique/afficher_section.php&INTgabarit=3&IDsection=20).
- CRANE, Diana (1972) **Invisible Colleges. Diffusion of Knowledge in the Scientific Communities**, The University of Chicago Press. INRS
- GAUTHIER, G. (octobre 2010) **Les conditions de travail dans le réseau canadien des centres d'artistes autogérés et des centres en arts médiatiques indépendants à l'automne 2009**, Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés / Alliance des arts médiatiques indépendants, 58 p. : en ligne  
<http://www.arccc-cccaa.org/fr/>
- HILL STRATEGY RESEARCH INC. (Février 2009 a) **Profil statistique des artistes au Canada, basé sur le recensement de 2006, Regards statistiques sur les arts**, Vol. 7, no 4, 48 p. : en ligne  
[http://www.hillstrategies.com/docs/Artistes\\_Canada2006.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/Artistes_Canada2006.pdf)
- (February 2009 b) **Situation of older artists**, *Arts Research Monitor*, Vol. 7 no 9, 11 p. : en ligne  
[http://www.hillstrategies.com/docs/ARM\\_vol7\\_no9.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/ARM_vol7_no9.pdf)
- (Février 2009 c) **Senior Artists Research Project: Preliminary Research into International Supports for Senior Artists**, 13 p. : [http://www.hillstrategies.com/docs/International\\_background\\_research\\_Feb26.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/International_background_research_Feb26.pdf) en ligne
- JALBERT, Pierre (1986) **Un Portrait sociodémographique et socioéconomique des artistes québécois en arts visuels : 1985**, *Cahiers des arts visuels au Québec*, no 29, p. 57-58. INRS
- LACROIX, Jean-Guy (1995?) **Les artistes en arts visuels au Québec. Quelques données chiffrées sur leur situation professionnelle et économique**, p. 4-8. INRS
- / BOUFFARD, Claude (Avril 1995) **La situation des artistes en arts visuels en chiffres**, Montréal, Groupe de recherche sur les industries culturelles et l'informatisation sociale (GRICIS), collection Documents, 39 p. et Annexe (diffusion restreinte) INRS
- / — (Mai 1995) **Démographie et économie de la profession d'artistes en arts visuels au Québec**, Colloque Culture et Arts, Acfas, Chicoutimi, 1995, 22 p. INRS
- LAPLANTE, B. (1999) **The New Canadian Artists Labour Relations System**, dans L. Uusitalo & J. Moisander (dir.), *Proceedings of the fifth international conference on arts and cultural management*, Helsinki School of Economics and Business Administration, p. 419-425. INRS
- LEY, D. (2003) **Artists, aestheticisation and the field of gentrification**, *Urban Studies*, Vol. 40, no 12, p. 2527-2544. en ligne  
 INRS
- MARANDA, M. (2009) **Waging Culture. A report on the socio-economic status of Canadian visual artists**, Toronto, Art Gallery of York University, 60 p. et annexes. en ligne  
[http://theagyuisoutthere.org/wagingculture/images/AGYU\\_WagingCulture.pdf](http://theagyuisoutthere.org/wagingculture/images/AGYU_WagingCulture.pdf)
- MARONTATE, J. (2002) **Les rapports d'appartenance aux lieux de création et l'art contemporain en région périphérique : le cas de la Nouvelle-Écosse (1992-2002)**, *Sociologie et Sociétés*, Vol. 34, no 2, p. 139-161. en ligne  
 INRS
- MATHEWS, V. (2008) **Artcetera: Narrativising gentrification in Yorkville, Toronto**, *Urban Studies*, Vol. 45, no 13, p. 2849-2876. en ligne  
 INRS

- MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC / GARON, R. (1974), *Les créateurs en arts plastiques de la région métropolitaine de Montréal*, Service de la recherche, 159 p. INRS
- / L'ALLIER, J.-P. / D. BOUTIN & A. SASSEVILLE (Mars 2010), *Rapport du Comité l'Allier sur la démarche de réflexion avec les associations concernées par l'application des lois sur le statut des artistes*, 78 p. INRS
- (Mars 2008) *Bulletin Pour mieux vivre de l'art* (10 bulletins parus). en ligne  
<http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=1629>
- (Juillet 2008) *Bilan du Comité permanent à l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes sur son rôle, son mandat, sa composition et la mise en œuvre du plan d'action « Pour mieux vivre de l'art »*, 35 p. [http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/publications/bilan-mvla-juillet08.pdf](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/bilan-mvla-juillet08.pdf) en ligne
- / Léger Marketing (Mars 2007), *Intérêt des membres de l'AQAD, du CMAQ, du RAAV, de l'UNEQ et d'auteurs dramatiques à adhérer aux projets de régime de retraite et d'assurance collective*, Dossier 77122-015, Québec, 15 p. en ligne  
<http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/interet-des-membres32.01.pdf>
- (Octobre 2006) *Comité permanent et Secrétariat permanent à la condition socioéconomique des artistes, Rapport d'activité 2005-2006*, 24 p. : en ligne  
<http://www.uniondesartistes.com/pages/doc/PDF/ComPerRappAct0506.pdf>
- (JUILLET 2005) *Comité permanent et Secrétariat permanent à la condition socioéconomique des artistes, Rapport d'activité 2004-2005*, 22 p. & annexes, 20 p. en ligne  
[http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx\\_lesecrets\\_pi1\[page\]=20&tx\\_lesecrets\\_pi1\[ecrit\]=207&cHash=2996a414a9](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx_lesecrets_pi1[page]=20&tx_lesecrets_pi1[ecrit]=207&cHash=2996a414a9)
- (Avril 2004) *Pour mieux vivre de l'art : cahier de propositions (amélioration des conditions socioéconomiques des artistes)*, 26 p. en ligne  
[http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx\\_lesecrets\\_pi1\[page\]=25&tx\\_lesecrets\\_pi1\[ecrit\]=158&cHash=45f68b7340](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx_lesecrets_pi1[page]=25&tx_lesecrets_pi1[ecrit]=158&cHash=45f68b7340) INRS
- (Juin 2004) *Pour mieux vivre de l'art - Plan d'action pour l'amélioration des conditions socioéconomiques des artistes*, 33 p. en ligne  
[http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx\\_lesecrets\\_pi1\[page\]=23&tx\\_lesecrets\\_pi1\[ecrit\]=165&cHash=eac055242](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx_lesecrets_pi1[page]=23&tx_lesecrets_pi1[ecrit]=165&cHash=eac055242)
- / MASSÉ, Ginette & Sylvie JOBIN (Mars 1998), *Retour sur un sujet d'étude : Les femmes artistes et la reconnaissance professionnelle*, Québec, 23 p. en ligne  
<http://www.mcccf.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Femmes-artistes.pdf>
- / JUTRAS, J. (1996), *Enquête auprès des artistes professionnels boursiers des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature sur leurs relations contractuelles avec les diffuseurs*, Québec. INRS
- ONTARIO (GOVERNMENT OF) / MINISTER'S ADVISORY COUNCIL FOR ARTS AND CULTURE (October 2006) *Status of the Artist Subcommittee, Report on the Socio-Economic Status of the Artist in Ontario in the 21st Century*, Toronto, 49 p.: en ligne  
[http://www.macac.on.ca/forums/ReportPDF/English\\_MACAC\\_report.pdf](http://www.macac.on.ca/forums/ReportPDF/English_MACAC_report.pdf)
- REGROUPEMENT DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC (Mai 2006) *Quelques caractéristiques de l'emploi dans les centres d'artistes autogérés du Québec membres du RCAAQ pour l'année 2004-2005*. Enquête réalisée entre février et juin 2005, Document de travail, 18 p. & annexes. INRS
- (2005) *Politique de conditions de travail*. Document de référence proposé par le RCAAQ à ses membres, 53 p. INRS
- RODRIGUEZ, V. (Hiver 1999) *Le Vineberg Building, un cas de « gentrification » artistique à Montréal*, *Possibles*, Vol. 23, p. 171-189. INRS
- SASKATCHEWAN'S MINISTER'S ADVISORY COMMITTEE ON THE STATUS OF THE ARTIST / NEIL CRAIG ASSOCIATES (June 2005), *Collective Bargaining Rights for associations and Unions of Professional Artists in Saskatchewan*, 49 p.: <http://www.tpcs.gov.sk.ca/MACSACollectiveBargainingRights>. en ligne

- SETHI, M. (2002) **The Mainstreaming of Dissent: Women Artists of Colour and Canadian Arts Institutions**, *Resources for Feminist Research/Documentation sur la Recherche Féminine*, Vol. 29, no 3-4, p. 85-103. en ligne INRS
- STATISTIQUE CANADA / LA NOVARA, Pina (Printemps 1997), **La population active dans le secteur des arts visuels et du design artistique au Canada**, *La Culture en perspective*, Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle, Vol. 9, n° 1, 12 p. <http://www.statcan.gc.ca/ads-annonces/87-004-x/pdf/fc-cp1997009001s1-fra.pdf> en ligne
- TREMBLAY, D.-G. & T. PILATI (2008) **Les centres d'artistes autogérés et leur rôle dans l'attraction de la classe créative**, *Géographie, économie, société*, Vol 10, no 4, p. 429-449 INRS
- TRIBUNAL CANADIEN DES RELATIONS PROFESSIONNELLES ARTISTES-PRODUCTEURS (2008) **Rapport sur l'examen statutaire de la Loi sur le statut de l'artiste** : [http://www.cappr-tcrpap.gc.ca/eic/site/cappr-tcrpap.nsf/fra/tn00164.html#I\\_Introduction](http://www.cappr-tcrpap.gc.ca/eic/site/cappr-tcrpap.nsf/fra/tn00164.html#I_Introduction) en ligne

### Autres ouvrages canadiens consultés

- BELLAVANCE, G. (2007) **Les artistes, le star-système et la nouvelle économie culturelle**, dans « L'Avenir de la culture québécoise », Cahier spécial de l'Institut du Nouveau Monde, Le Devoir, 20 janvier 2007, p. 20-21. en ligne
- BERNIER, Léon & Isabelle PERREAULT (1985) **L'artiste et l'œuvre à faire**, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 518 p. INRS
- CONFÉRENCE CANADIENNE DES ARTS / WATSON, M. F. / C. M. HURLEY (Novembre 2000) **Appel à l'action : Rapport de recherche et document de travail sur la politique et la législation relatives au statut de l'artiste au Canada en l'an 2000**, Entreprises culturelles internationales. nd
- CONSEIL DES ARTS DU CANADA / Decode (2007), **Dialogues avec la prochaine génération de leaders artistiques et de publics dans le domaine des arts - Rapport final**, 83 p. en ligne  
[http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/3FFB4E8D-7FB3-494C-9254-9876357BAD96/0/Dialogues\\_avec\\_la\\_prochaine\\_generation\\_2007.pdf](http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/3FFB4E8D-7FB3-494C-9254-9876357BAD96/0/Dialogues_avec_la_prochaine_generation_2007.pdf)
- / Patrimoine Canadien / GAUVIN, Rachel & Marc HAENTJENS (September 2001), **Visual Arts in minority Francophone Communities**, 77 p. et annexes, 39 p. en ligne  
<http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/E4AC9B6F-6124-4783-B66A-C6D116974BA0/0/VisualArtsStudyf.pdf> & <http://www.agavf.ca/pdf/Annexes.pdf>
- CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC (Janvier 2002) **Profil des artistes boursiers du programme de bourses aux artistes professionnels du Conseil en 1999-2000**, *Constats du CALQ*, no 1, 11 p. : [http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats\\_01.pdf](http://www.calq.gouv.qc.ca/publications/constats_01.pdf) en ligne
- CONSEIL DES RESSOURCES HUMAINES DU SECTEUR CULTUREL / WEINRICH, P. H. (July 2001), **Arts and Crafts Sector: Literature Review of Existing Studies in Labour Market Demands and Obstacles Undertaken for CEDCO**, Victoria, 17 p. en ligne  
[http://www.canadiancraftsfederation.ca/pdfs/weinrich\\_biblio.pdf](http://www.canadiancraftsfederation.ca/pdfs/weinrich_biblio.pdf)
- (1994), **Work in Progress: Human Resource Issues in the Visual Arts and Crafts**, Working Group for Human Resources in the Visual Arts and Crafts / Price Waterhouse INRS
- HILL STRATEGY RESEARCH INC. (Février 2010) **Cartographie des artistes et des travailleurs culturels dans les grandes villes du Canada**, Étude préparée pour les villes de Montréal, Ottawa, Toronto, Calgary et Vancouver basée sur les données du recensement de 2006, 94 p. : en ligne  
[http://www.hillstrategies.com/docs/Cartographie\\_artistes.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/Cartographie_artistes.pdf)
- (January 2010) **Artists in Small and Rural Municipalities in Canada. Based on the 2006 Census**, *Statistical Insights on the Arts*, 8 (2), 46 p. : [http://hillstrategies.com/docs/Artists\\_small\\_rural2006.pdf](http://hillstrategies.com/docs/Artists_small_rural2006.pdf) en ligne
- (January 2010) **Artists in Large Canadian Cities. Based on the 2006 Census**, *Statistical Insights on the Arts*, 8 (1), 48 p. [http://www.hillstrategies.com/docs/Artists\\_large\\_cities2006.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/Artists_large_cities2006.pdf) en ligne



- (Mars 2009) **Les artistes dans les provinces et territoires du Canada, basé sur le recensement de 2006**, *Regards statistiques sur les arts*, Vol. 7, no 5, 47 p. : [http://www.hillstrategies.com/docs/Artistes\\_provinces2006.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/Artistes_provinces2006.pdf) en ligne
- (September 2009) **Situation of artists and arts administrators**, *Arts Research Monitor*, Vol. 8, no 4, 9 p. : [http://www.hillstrategies.com/docs/ARM\\_vol8\\_no4.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/ARM_vol8_no4.pdf) en ligne
- / ONTARIO ARTS COUNCIL (April 2006), **Artists by Region in Ontario based on the 2001 census**, 52 p. : [http://www.hillstrategies.com/docs/Artists\\_by\\_region\\_in\\_Ontario.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/Artists_by_region_in_Ontario.pdf) en ligne
- (March 2006) **Artists in Large Canadian Cities**, *Statistical Insights on the Arts*, Vol. 4, no 4, 44 p. : [http://www.hillstrategies.com/docs/Artistes\\_grandes\\_villes.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/Artistes_grandes_villes.pdf) en ligne
- (February 2006) **Artists in Small and Rural Municipalities**, *Statistical Insights on the Arts*, Vol. 4, no 3, 27 p. : [http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/6301F5E0-C09B-424B-9C66-106FE8AE7359/0/Artistes\\_petites\\_municipalites.pdf](http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/6301F5E0-C09B-424B-9C66-106FE8AE7359/0/Artistes_petites_municipalites.pdf) en ligne
- (October 2005) **Artists by Neighbourhood in Canada**, *Statistical Insights on the Arts*, Vol. 4, no 2, 33 p. : <http://www.arts.on.ca/AssetFactory.aspx?did=857> en ligne
- / ONTARIO ARTS COUNCIL (2005), **A Statistical Profile of Artists in Ontario, based on the 2001 census**, 40 p. : <http://www.ontarioartsfoundation.on.ca/AssetFactory.aspx?did=409> en ligne
- (Septembre 2004) **Profil statistique des artistes au Canada, basé sur le recensement de 2001**, *Regards statistiques sur les arts*, Vol. 3, no 1, 30 p. : [http://www.hillstrategies.com/docs/Artistes\\_au\\_Canada.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/Artistes_au_Canada.pdf) en ligne
- (October 2004) **Les artistes par provinces, territoire et région métropolitaine du Canada. Analyse statistique basée sur le recensement de 2001**, *Regards statistiques sur les arts*, Vol. 3, no 2, 32p. : [http://www.hillstrategies.com/docs/Artistes\\_provinces\\_regions.pdf](http://www.hillstrategies.com/docs/Artistes_provinces_regions.pdf) en ligne
- LAMOUREUX, E. (2009) **Pratiques des artistes en arts visuels : Un terrain fécond pour une réflexion sur les contours actuels de l'engagement**, *Canadian Journal of Political Science*, Vol. 42, no 1, p. 45-63. en ligne INRS
- MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC / MASSÉ Ginette (Septembre-Octobre 1993), **Les artistes boursiers du programme d'aide aux artistes professionnels en 1992-1993**, *Chiffres à l'appui*, Vol.8, no 1, 15 p. INRS
- / — (Mars 1990) **Les artistes en arts visuels**, *Chiffres à l'appui*, Vol.6, no1, 19 p. INRS
- / — (1989), **Les artistes en arts visuels inscrits aux programmes du Ministère des Affaires culturelles en 1986-1987**, 120 p. INRS
- / — (1989), **Étude sur les artistes dont les œuvres ont été acquises pour la Collection Prêt d'œuvres d'art de 1982 à 1987**, 110 p. INRS
- MINISTÈRE DE LA CULTURE, DES COMMUNICATIONS ET DE LA CONDITION FÉMININE (Mars 2005) **Les professions artistiques et culturelles des secteurs de la culture et des communications au Québec, 1991-2001 - portrait et tendances (données et recensement de 2001)**, Direction de la recherche et de l'évaluation de programmes, 65 p. [http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx\\_lesecrets\\_pi1\[page\]=20&tx\\_lesecrets\\_pi1\[ecrit\]=198&cHash=10eacae224](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx_lesecrets_pi1[page]=20&tx_lesecrets_pi1[ecrit]=198&cHash=10eacae224) en ligne
- / Ministère de la Justice / Ministère de l'Éducation / BARIBEAU, Marc (Novembre 2002), **Principes généraux de la Loi sur le droit d'auteur**, 113 p. nd
- (Juin 2000) **Vers une approche globale visant le soutien à la création d'emploi et la formation continue dans le secteur culturel**, Groupe de travail interministériel – MES / Emploi Québec / Conseil québécois des ressources humaines, 32 p. [http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx\\_lesecrets\\_pi1\[page\]=33&tx\\_lesecrets\\_pi1\[ecrit\]=153&cHash=3e6903bd62](http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx_lesecrets_pi1[page]=33&tx_lesecrets_pi1[ecrit]=153&cHash=3e6903bd62) en ligne
- / RAYMOND, M.-J. (Mars 1993), **La situation de l'emploi chez les diplômés en art de niveau collégial et universitaire**. INRS

- QUÉBEC (GOUVERNEMENT DU) (Juin 2006) *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs (Loi S-32.01)*. [http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/S\\_32\\_01/S32\\_01.HTM](http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/S_32_01/S32_01.HTM) en ligne
- REGROUPEMENT DES ARTISTES EN ARTS VISUELS DU QUÉBEC (2004) *Entre mythes et réalités : un espace prismatique - les conditions socio-économiques de la pratique des arts visuels*, Montréal, 254 p. INRS
- PUGEN, D. (Summer 1988) *The Artist and the City*, *Ontario Craft*, Vol. 13, no 2, p. 9-11. n.d.
- STAHL, M. (2009) *Privilege and Distinction in Production Worlds*, dans V. Mayer, M. Banks, J. Caldwell (dir.), *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, New York & London, Routledge. n.d.
- WRITERS' UNION OF CANADA (November 2005) *A Status of the Artist Act for Ontario*, The Writers' Union of Canada's brief to the Ontario Ministry of Culture's Advisory Council for Arts and Culture Status of the Artist Sub-Committee, 11 p. <http://www.writersunion.ca/pdfs/brief200501.pdf> en ligne

### Ouvrages étrangers à consulter

- ABBING, H. (2002) *Why are artists poor: the exceptional economy of the arts*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 367 p. résumé
- ACCOMINOTTI, F. (2009) "Creativity from interaction: Artistic movements and the creativity careers of modern painters", *Poetics*, 37: 267-294. en ligne INRS
- ALPER, N. O. et G. H. WASSALL (2006) "Artists' careers and their labor markets", dans V. Ginsburgh et D. Throsby (dir.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Amsterdam, Elsevier, 66 p. [http://www.bu.edu/artsadmin/news/symposium/alper\\_paper.pdf](http://www.bu.edu/artsadmin/news/symposium/alper_paper.pdf) en ligne
- (2000) *More than Once In a Blue Moon: Multiple Jobholding by American Artists*, Santa Ana CA, Research Division Report n° 40, Seven Locks Press, 40 p. <http://www.arts.gov/research/BlueMoon.pdf> en ligne
- ARDERY, J. S. (1997) "“Loser wins’: Outsider art and the salvaging of disinterestedness”, *Poetics*, 24: 329-346. INRS
- Arts Council of England (January 2009) GRECO, Mark / CREATIVE & CULTURAL SKILLS, SECTOR SKILLS COUNCIL FOR CULTURAL AND CREATIVE INDUSTRIES, *Visual Arts Blueprint Towards a workforce action plan for the visual arts sector in the UK*, 52 p. <http://www.ccskills.org.uk/LinkClick.aspx?fileticket=asOycVhCq4E%3d&tabid=510> en ligne
- BAILEY, C. (2000) "Audiences, artists and the cultural economy: Reflecting on the experience of visual arts UK", *International Journal of Cultural Policy*, 7 (1) : 171-196. en ligne INRS
- BECKMAN, S. (2001) *Conditions for Creative Artists in Europe*, EU Presidency Seminar, Visby, Sweden, Directorate for Education and Culture, 185 p. : [http://www.oac.pt/pdfs/EU%20report\\_On%20the%20conditions%20for%20creative%20artists%20in%20Europe.pdf](http://www.oac.pt/pdfs/EU%20report_On%20the%20conditions%20for%20creative%20artists%20in%20Europe.pdf) en ligne
- BENHAMOU, F. (2002) *L'Économie du star-system*, Paris, Odile Jacob, 367 p. INRS
- BOWNESS, A. (1989), *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*, London, Thames and Hudson. nd
- BRADEN, L. E. (2009) "From the Armory to academia: Careers and reputations of early modern artists in the United States", *Poetics*, 37 (5-6) : 439-455. en ligne INRS
- BRADSHAW, T. (2008), *Artists in the Workforce: 1990-2005*, Washington, National Endowment for the Arts, 148 p. <http://www.arts.gov/research/ArtistsInWorkforce.pdf> en ligne
- BUREAU, Marie-Christine (Avril 2001) "Le statut de l'entrepreneuriat artistique et culturel : une question d'économie politique", *Document de travail n° 08*, Centre d'études de l'emploi, 28 p. INRS



- BUSCATTO, M. (2008) "L'art et la manière : ethnographies du travail artistique" *Ethnologie française*, 38 (1) : 5-13. INRS
- CAPIAU, S. et A. J. WIESAND (2006) *The Status of Artists in Europe*, Bruxelles, European Parliament & Ericarts: en ligne  
[http://portal.unesco.org/culture/en/files/33787/11773389863Status\\_artists\\_in\\_Europe.pdf/Status\\_artists\\_in\\_Europe.pdf](http://portal.unesco.org/culture/en/files/33787/11773389863Status_artists_in_Europe.pdf/Status_artists_in_Europe.pdf)
- CENTRE DE SÉCURITÉ SOCIALE DES TRAVAILLEURS MIGRANTS (Juillet 2000) *La protection sociale des artistes dans les pays de l'Union européenne*, 52 p. [http://www.cleiss.fr/pdf/etude\\_artistes.pdf](http://www.cleiss.fr/pdf/etude_artistes.pdf) en ligne
- CHIAPELLO, E. (1998) *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, éditions Métailié. résumé
- COHEN, L. et M. MALLON (1999), "The transition from organisational employment to portfolio working: Perceptions of boundarylessness", *Work, Employment and Society*, 13 : 329-352. en ligne INRS
- COLE, D. B. (1987) "Artists and urban redevelopment", *The Geographical Review*, 77 : 391-407. en ligne INRS
- CONDE, I. (2009) "Artists as Vulnerable Workers", Lisbonne, Centro de investigação e estudos de sociologia, *CIES e-working Papers n° 71*, 22 p. : [http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP71\\_Conde\\_001.pdf](http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP71_Conde_001.pdf) en ligne
- (2009) "Reconversions in artists' works and lives", Paper presented at the Conference *Reconversion*, Association Européenne pour une Rhétorique des Arts (AERA), Pau (France), Université de Pau et des Pays de l'Adour, 24-25 avril 2009. nd
- CONGRÈS INTERPROFESSIONNEL DE L'ART CONTEMPORAIN / GROUPE DE RECHERCHE SUR L'ÉDUCATION ET L'EMPLOI (GREE) DE L'UNIVERSITÉ DE NANCY-II (2003) *Le dispositif emploi-jeune dans le milieu professionnel de l'art contemporain*, Paris, 66. en ligne  
[http://www.draccentre.culture.gouv.fr/metiers\\_emploi\\_formation/Emploi/Etudes/RE0190.pdf](http://www.draccentre.culture.gouv.fr/metiers_emploi_formation/Emploi/Etudes/RE0190.pdf)
- COWEN, T. (2000) *What Price Fame?* Cambridge (Mass.), Harvard University Press. nd
- DELHAYE, C. (2008) "Immigrants' artistic practices in Amsterdam, 1970-2007: A political issue of inclusion and exclusion", *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 34 (8): 1301-1321. résumé
- DE NOOY, W. (2002) "The dynamics of artistic prestige", *Poetics*, 30 : 147-167. INRS
- DEUTSCHE, R. and Ryan, C. G. (1984) "The fine art of gentrification", *October*, 31 : 91-111. en ligne  
<http://friklass.dk/files/Fine%20Art%20of%20Gentrification.pdf>
- FARREL, M. (2001) *Collaborative Circles. Friendship Dynamics and Creative Work*, Chicago, The University of Chicago Press. résumé
- FILER, R. K. (1990) "Arts and Academe: the Effect of Education on Earnings of Artists", *Journal of Cultural Economics*, 14 (1): 15-38. en ligne INRS
- (1989) "The Economic Condition of Artists in America", dans D. Shaw et al. (dir.), *Cultural Economics 88: an American Perspective.*, Akron, Ohio, Akron University Press, p. 63-76. nd
- (1989) "The Price of Failure: Earnings of Former Artists", dans Douglas Shaw et al. (dir.), *Cultural Economics 88: an American Perspective.*, Akron, Ohio, Akron University Press, p. 85-100. nd
- (1986) "The 'Starving Artist': Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States", *The Journal of Political Economy*, 94 (1): 56-75. en ligne INRS
- FINNEY, H. C. (1997) "Art production and artists' careers: the transition from 'outside' to 'inside'", dans V. Zolberg et J.M. Cherbo (Eds.), *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, p. 73-84. nd
- (1993), "Mediating claims to artistry: Social stratification in a local visual arts community", *Sociological Forum*, 8 (3) : 403-431. en ligne INRS
- FRANTOM, C. & M. F. SHERMAN (1999) "At what price art? Affective instability within a visual art population", *Creativity Research Journal*, 12 (1) : 15-23. r

- HEINICH, N. (1996) Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs, Paris, Klincksieck. r
- HEIKKINEN, M. (1995) "Evaluating the effects of direct support on the economic situation of artists", Journal of Cultural Economics, 19 : 261-271. en ligne INRS
- HELLMANZIK, C. (2009) "Location matters: Estimating cluster premiums for prominent modern artists", European Economic Review. r
- HEMMIG, W. (2009) "An empirical study of the information-seeking behavior of practicing visual artists", Journal of Documentation, 65 (4) : 682-703. r
- HOUSLEY, W. (2009) "Visions of wales: Visual artists and cultural futures", Cultural Sociology, 3 (1) : 147-164. r
- JEFFRI, J. & DING Y. (2007) Respect for Art: Visual Arts Administration and Management in China and the United States, Intellectual Property Publishing House, China, 340 p. book review
- / D. THROSBY (1994) "Professionalism and the visual artist", The European Journal of Cultural Policy 1 (1) : 99-108. nd
- JIWA, M. (2009) "Imaging, imagining and representation: Muslim visual artists in NYC", Contemporary Islam : 1-14. r
- KADUSHIN, C. (1976) "Networks and circles in the production of culture", American Behavioral Scientist, 19 (6) (juillet-août) : 769-784. r
- KARTTUNEN, S. (2001) "How to make use of census data in status-of-the-artist studies: advantages and shortcomings of the Finnish register-based census", Poetics, 28 (4) : 273-290. en ligne INRS
- (1998) "How to identify artists? Defining the population for 'Status-of-the-Artist' studies", Poetics, 26: 1-19. en ligne INRS
- KOSMALA, K. (2008) "Women on work, women at work: Visual artists on labour exploitation", British Journal of Management, 19 (SUPPL. 1) : S85-S98. en ligne INRS
- LIOT, F. (2004) Le métier d'artiste, Paris, L'Harmattan. r
- LIZÉ, W. & O. PAULUS (2010) "Recomposition des modèles économiques et rémunérations artistiques : le partage des risques", Séminaire « Que font les intermédiaires culturels ? », Équipe InterMédiatives de Production artistique, Autonomie et organisation de la Création, CSU-CRESPEA, Université Paris 8, 9 octobre, ? p. nd
- MARIETTE, A. (2008) "Articuler travail, genre et art : Discussion autour de trois enquêtes sur la division sexuelle du travail artistique", Actes de la journée d'études Travail, genre et art, 21 novembre, ENS Jourdan, Paris, p. 59-70. <http://www.genreenaction.net/IMG/pdf/DocW13.pdf> en ligne
- MARKUSEN, A., G. H. WASSAL, D. DENATALE & R. COHEN (2008) "Defining the creative economy: Industry and occupational approaches", Economic Development Quarterly, 22 (1) : 24-45. en ligne INRS
- (2006) "Urban development and the politics of a creative class: evidence from a study of artists", Environment and Planning A, Vol. 38, no 10, p. 1921-1940. en ligne INRS
- , GILMORE, S., JOHNSON, A., LEVI, T. et A. MARTINEZ (2006) *Crossover. How Artists Build Careers across Commercial, Nonprofit and Community Work*, THE WILLIAM AND FLORA HEWLETT FOUNDATION & THE JAMES IRVINE FOUNDATION AND LEVERAGING INVESTMENTS IN CREATIVITY, 101 p.: <http://www.hhh.umn.edu/projects/prie/pdf/crossover.pdf> en ligne
- / G. SCHROCK (2006) "The Artistic Dividend: Urban Artistic Specialisation and Economic Development Implications", Urban Studies, 43 (10) : 1661-1686. en ligne INRS / r
- / D. King (2003) The Artistic Dividend: Art's Hidden Contribution to Regional Development, University of Chicago: Cultural Policy Centre, Working paper. [http://www.hhh.umn.edu/img/assets/6158/artistic\\_dividend.pdf](http://www.hhh.umn.edu/img/assets/6158/artistic_dividend.pdf) en ligne

- MCLAIN, J. J. (1978) "The income of visual artists in New Orleans", *Journal of Cultural Economics*, 2(1): 63-76. en ligne INRS
- MENGER, P.-M. (2009) *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Édition du Seuil, 670 p. r
- (2005) *Profession artiste. Extension du domaine de la création*, Paris, Textuel, 109 p. r
- (2001) "Artists as Workers: Theoretical and Methodological Challenges", *Poetics*, 28 (4) : 241-254. en ligne INRS
- (1999) "Artistic Labor Markets and Careers", *Annual Review of Sociology*, 25: 541-574. en ligne INRS
- MICHAUD, Y. (1989) *L'artiste et les commissaires. Quatre essais sur l'art contemporain et sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon. r
- Ministère de la Culture et de la Communication France (Octobre 2007) LABADIE, F. & ROUET, R. / Délégation au développement et aux affaires internationale / Département des études, de la prospective et des statistiques, "Régulations du travail artistique", *Culture et prospective*, 20 p. [http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/Cprospective07\\_4.pdf](http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/Cprospective07_4.pdf) en ligne
- MONTGOMERY, S. S. & M. D. ROBINSON (1993) "Visual artists in New York: What's special about person and place?", *Journal of Cultural Economics*, 17 (2) : 17-39. en ligne INRS
- NAUDIER, D. / C. MARRY & M. BUSCATTO (2008) "Le travail artistique à la lumière du genre", *Actes de la journée d'études Travail, genre et art*, 21 novembre, ENS Jourdan, Paris, p. 15-20. <http://www.genreenaction.net/IMG/pdf/DocW13.pdf> en ligne
- NICKSON JR, J. W. & C. M. COLONNA (1977) "The economic exploitation of the visual artist", *Journal of Cultural Economics*, 1 (1) : 75-79. en ligne INRS
- NICOLAS-LE STRAT, P. (1998) *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativité diffuse*, Paris, L'Harmattan. r
- RAMÍREZ, Y. (2005) "Puerto Rican visual artists and the United States", *Centro Journal*, 17 (2) : 4-5. nd
- RAVET, H. (2008) "Les carrières comparées des hommes et des femmes. Discussion", *Actes de la journée d'études Travail, genre et art*, 21 novembre, ENS Jourdan, Paris, p. 107-111. <http://www.genreenaction.net/IMG/pdf/DocW13.pdf> en ligne
- RENSUJEFF, K. (2003), *The Status of the Artist in Finland – Report on Employment and Income Formation in Different Fields of Art*, Research Report no 27 [in Finish with English summary], Helsinki. Arts Council of Finland. nd
- (1998) "Labour market situation of graduated artists," in M. Heikkinen and T. Koskinen (dir.), *Economics of Artists and Arts Policy*, Arts Council of Finland, Helsinki. Arts Council of Finland nd
- ROBINSON, M. and S. MONTGOMERY (2000) "The time allocation and earnings of artists", *Industrial Relations*, 39 (3) : 525-534. r
- ROTTENBERG, S. (1997) "The remuneration of artists," in R. Towse (ed.), *The Arts, the Heritage and the Media Industries*, Elgar, Cheltenham, p. 590-594. nd
- (1996) "Economics of training artists", dans V. Ginsburgh and P.-M. Menger (dir.), *Economics of the Arts: Selected Essays*, Elsevier, North-Holland, Amsterdam, p. 303-329. nd
- SILVA, E. B. (2008) "Cultural Capital and Visual Arts in the Contemporary UK", *Cultural Trends*, 17 (4) : 267-287. en ligne INRS
- (2006) "Distinction Through Visual Art", *Cultural Trends*, 15 (2-3): 141-158. en ligne INRS
- SUMMERTON, Janet (1987), "Patterns of Success in the Contemporary Visual Arts", dans C.R Waits, W.S. Hendon & J.M.D. Schuster (dir.), *Cultural Economics 88: A European Perspective*, Akron: Association for Cultural Economics, p. 63 – 66p. 63-66. INRS

- THROSBY, D. / V. HOLLISTER (2003), *Don't Give up Your Day Job: an Economic Study of Professional Artists in Australia*, Sidney, Australia Council for the Arts, 143 p.:  
[http://www.australiacouncil.gov.au/data/assets/pdf\\_file/0007/32497/entire\\_document.pdf](http://www.australiacouncil.gov.au/data/assets/pdf_file/0007/32497/entire_document.pdf) en ligne
- (2001) "Defining the Artistic Workforce: The Australian Experience", *Poetics*, 28 (4) : 255-271. en ligne  
INRS
- (1996) "Disaggregated earnings functions for artists", dans V. Ginsburgh et P.M. Menger (dir.) *Economics of the Arts*, Amsterdam, North Holland, p. 331-346. nd
- / B. THOMPSON (1994) *The Artist at Work*, Sidney, Australia Council for the Arts,. r
- (1994) *But What Do You Do for a Living? A New Economic Study of Australian Artists*, Sidney, Australia Council for the Arts. r
- / D. MILLS (1989), *When Are You Going to Get a Real Job?* Sidney, Australia Council for the Arts. r
- TOWSE, R. (1996) *The Economics of Artists' Labour Markets*, London, Arts Council of England. nd
- TOWSE, R. (1999) "Copyright, Risk and the Artist: an Economic Approach to Policy for Artists", *The International Journal of Cultural Policy*, 6 (1) : 91-107. en ligne  
INRS
- WASSALL, G. H. et N. ALPER (1992) "Toward A Unified Theory of the Determinants of the Earnings of Artists", dans R. Towse et A. Khakee (dir.), *Cultural Economics*, Berlin, Springer Verlag. nd
- / — & R. DAVIDSON (1983) *Art Work: Artists in the New England Labor Market*, Cambridge, New England Foundation for the Arts. nd
- / — (1985) "Occupational characteristics of artists: A statistical analysis", *Journal of Cultural Economics*, 9 (1) : 13-34. en ligne  
INRS
- / — (1984) "Determinants of Artists' Earnings", dans William Hendon et Alii (dir.), *The Economics of Cultural Industries*, Akron, Ohio, Association for Cultural Economics, p. 213-230. nd
- WITHERS, Glenn (1985) "Artists' Subsidy of the Arts", *Australian Economic Papers*, 24 (December) : 290-295; aussi paru dans TOWSE, Ruth (dir.) (1997) *Cultural Economics: The Arts, the Heritage & the Media Industries*, Vol. II, *The International Library of Critical Writings in Economics* 80, Edward Elgar Publishing, Cheltenham & Lyme, p. 269-274. INRS
- ZEMANS, Joyce (December 2007) *Policies and Programs of Support for Senior Artists*, D'Art Report number 28, International Federation of Arts Councils and Culture Agencies.  
[http://www.ifacca.org/media/files/Support\\_for\\_older\\_artists.pdf](http://www.ifacca.org/media/files/Support_for_older_artists.pdf) en ligne

## CONCLUSION

Cette synthèse critique de l'état des connaissances sur le secteur des arts visuels au Canada s'inscrit dans la démarche amorcée par l'Alliance en vue d'un premier Plan de recherche sur l'état du secteur. Rappelons que cette note de lecture ne visait pas à produire un bilan de l'état du secteur mais bien un bilan des connaissances sur le secteur. De la sorte, notre rapport a été conçu avant tout comme un instrument de recherche et de référence visant à soutenir l'Alliance dans sa démarche. À cette fin, ce rapport permet d'abord de faire le point sur ce que l'on sait déjà, pour éviter de réinventer la roue. Il permet aussi de repérer les principaux angles morts ou points aveugles de la recherche actuelle, en vue de combler les lacunes existantes. Il conduit enfin à suggérer un premier canevas de stratégie de recherche qui, réaliste, tienne compte non seulement des besoins d'information actuellement non comblés, mais aussi des ressources disponibles au Canada en matière de recherche.

À cette fin, cette conclusion met d'abord en perspective les principaux constats à tirer de notre examen de la documentation disponible avec les priorités de recherche (et d'action) formulées dans le Plan initial de l'Alliance. Nous revenons ensuite sur les principales lacunes identifiées au cours de cette analyse. Nous distinguons à cet égard deux types de lacunes : celles qui concernent le manque strict d'informations sur l'état de chacun des cinq dispositifs du corpus documentaire étudié; et celles qui ont trait plutôt aux éléments que ce corpus laisse tout bonnement dans l'ombre, ses points aveugles ou ses angles morts. Nous dégageons de là un certain nombre de pistes à suivre en vue de combler ces manques. Ceci prend la forme d'un premier canevas des démarches à entreprendre, à courts et plus longs termes, compte tenu non seulement des besoins d'information non comblés mais aussi des ressources disponibles.

### Principaux constats et priorités de l'Alliance

Outre d'enrichir considérablement la bibliographie initialement compilée par l'Alliance, notre démarche a permis de répondre au moins partiellement à chacune des trois interrogations à la base des axes prioritaires de recherche définis dans le Plan initial de l'Alliance : 1<sup>er</sup> une étude économique et structurelle du secteur des arts visuels; 2<sup>e</sup> une étude sur le développement du marché des arts visuels au Canada; 3<sup>e</sup> une étude sur les conditions de travail des artistes visuels et des

travailleurs et bénévoles du milieu. À la première question, notre étude fournit — à travers l'analyse critique du corpus documentant les cinq dispositifs structurants le domaine — une première vue d'ensemble de l'état des connaissances actuelles sur l'économie et la structure du secteur. À la seconde, le chapitre 4 fournit une synthèse plus précise des connaissances récentes sur le marché de l'art canadien; ce chapitre propose également une première mise en perspective du développement du marché de l'art contemporain au sein de cet ensemble. Enfin, l'examen des plus récentes études sur les conditions de travail des artistes, présenté à l'intérieur du chapitre 5, souligne en premier lieu la complexité des modalités du travail artistique professionnel et de sa rémunération : s'y révèle à la fois la multiplicité des sources de rémunération et la faible part que tiennent en moyenne les gains proprement « artistiques » au sein du revenu global; de plus, le grand nombre d'études sur la situation socioéconomique des artistes souligne, par contraste, l'absence d'études équivalentes portant sur les autres catégories de travailleurs et de professionnels impliqués dans le secteur.

Le consensus établi au sein de l'Alliance autour de ces trois axes de recherche indique la montée de préoccupations d'ordre économique et organisationnel dans le milieu des arts visuels. Ces préoccupations se démarquent en effet de l'orientation générale des recherches portant jusqu'ici sur le domaine. Ces dernières, largement tributaires d'une histoire et d'une théorie de l'art centrée sur l'étude des œuvres, se sont peu préoccupées jusqu'ici de leurs conditions de production et de circulation. À cet égard, l'introduction des notions de « secteur », de « marché » et de « travail », à la source des interrogations de l'Alliance, est cruciale. Leur introduction pour l'analyse des arts visuels au Canada n'est pas non plus sans conséquence sur l'interprétation du domaine. Leur application au domaine ne va pas, en outre, sans soulever certaines difficultés, peut-être même certaines résistances. Ces trois notions méritent en fait d'être interrogées d'emblée. Dans quelle mesure en effet peut-on vraiment approcher les arts visuels à titre de secteur (industriel), de marché (commercial) et de travail (rémunéré) ? Ces trois notions de nature économique et organisationnelle rendent-elles justice aux dimensions culturelles, sociales et symboliques de ces pratiques ? Des concepts alternatifs ne devraient-ils pas plutôt être envisagés ? À la notion de secteur (industriel), par exemple, ne vaudrait-il pas mieux préférer la notion d'écosystème (socioprofessionnel) que nous avons nous-mêmes abondamment employé ? À celle de marché (commercial et privé) ne faut-il pas préférer celle de « champ » (indissociablement économique et symbolique, privé et

public) emprunté à la sociologie bourdieusienne, ou encore celle de « réseau » liée aux études de communication ? À la notion de travail (rémunéré), ne faut-il pas préférer celles de « pratique » ou de « compétence », peu importe que ces pratiques et compétences soient ou non rémunérées ? Quoi qu'il en soit, ces trois notions, quoiqu'abondamment utilisées dans le cadre du corpus de recherches discutées, restent faiblement conceptualisées et fort peu définies. Elles ressortent en réalité davantage comme « prénotions » que comme concepts clairement établis. L'analyse invite de la sorte à les manipuler avec prudence. Quelles sont non seulement les possibilités mais aussi les contraintes et les limites de l'application de ces (pré)notions à l'étude des arts visuels ?

L'analyse a permis de prendre connaissance de l'ensemble des contributions récentes disponibles documentant l'état de l'« univers », ou du secteur, des arts visuels. L'exercice a ainsi conduit à identifier cinq principaux corpus de recherches qui, couvrant autant de dimensions structurantes de cet univers, contribuent à fournir une première vue d'ensemble du domaine :

1. l'école comme dispositif de formation professionnelle et d'éducation artistique;
2. l'aide publique à la création d'œuvres d'art canadiennes (via les organismes publics de soutien aux artistes professionnels et aux organismes artistiques du secteur des arts visuels);
3. les musées comme dispositif de collection et d'exposition d'œuvres d'arts canadiens;
4. le marché de l'art comme dispositif de commercialisation des œuvres;
5. les regroupements professionnels comme dispositif associatif sectoriel.

Ce premier découpage visait à répondre à l'une des principales contraintes soulevées par nos démarches préliminaires, soit l'absence d'études proposant une analyse d'ensemble du secteur des arts visuels au Canada. Ces cinq dimensions affectent à divers degrés l'ensemble des arts visuels canadiens; ils concernent aussi à divers degrés l'ensemble des professionnels impliqués dans le secteur. En outre, l'essentiel des données existantes décrit ou analyse l'un ou l'autre de ces cinq dispositifs. Une bonne compréhension de leur état apparaissait donc un préalable à une première appréhension globale de l'écosystème des arts visuels, à la fois système et environnement. Cette démarche conduit également à s'interroger sur les interactions que ces dispositifs peuvent entretenir les uns avec les autres. À cet égard, leurs interactions sont probablement aussi importantes à noter que le fonctionnement propre de chacun d'eux. Sous cet angle, on peut par exemple relever

un lien très étroit entre les musées d'art et le marché de l'art; le lien n'est sans doute pas négligeable non plus entre l'enseignement artistique postsecondaire et les programmes d'aide publique à la création. Les artistes, malgré un statut précaire en termes de rémunération, tiennent également un rôle pivot. Si on a progressé au niveau de la compréhension de leur condition socioéconomique, notre savoir reste toutefois beaucoup plus flou sur la nature de leurs relations avec les autres acteurs de l'écosystème.

L'exercice a non seulement permis d'identifier pour chacun de ces dispositifs les sources de données existantes les plus pertinentes. Il a aussi permis de les mettre en perspective et d'en déterminer les principales lacunes. À ce dernier égard, il faut distinguer deux types de lacunes.

Les premières concernent le manque strict d'informations sur l'état de chacun des cinq dispositifs identifiés : sur ce plan, la principale carence concerne l'absence de données empiriques fiables, systématiques, synthétiques et récurrentes à l'échelle du pays sur chacun de ces cinq dispositifs spécifiques. Le fait que l'essentiel des aides publiques aux arts visuels aux plans de la formation, de la création et de la diffusion, transite par les instances provinciales plutôt que fédérales n'est sans doute pas étranger au problème : une bonne partie du tableau ne pourra être reconstituée qu'à partir de ce niveau et, sans doute, en collaboration avec ces ordres de gouvernement. Ceci conduit à se demander quelle est, dans le cadre d'un projet de recherche original directement mené par l'Alliance, la meilleure échelle d'observation de ces dispositifs : l'ensemble du Canada pris en bloc ou ses divers marchés provinciaux ou régionaux, notamment métropolitains ? Les différences aussi bien institutionnelles que culturelles (linguistiques en premier lieu) ne peuvent être sous-estimées. De plus, l'effort pour produire de telles données objectives sur le secteur relève principalement jusqu'ici d'organismes gouvernementaux. Au-delà de ces données officielles compilées par les instances publiques, quelle contribution peuvent apporter, pour compléter ou préciser le tableau, les multiples organismes non gouvernementaux impliqués (en premier lieu les membres de l'Alliance) ainsi que les chercheurs universitaires (notamment les historiens et théoriciens de l'art, généralement peu intéressés par le sujet) ? Notre étude, malgré les lacunes identifiées dans la connaissance de chacun de ces dispositifs, n'en indique pas moins à tous ces égards un certain nombre de voies à suivre.



Le second type de lacune concerne en revanche les points aveugles ou angles morts que révèle l'état du corpus existant. En effet, notre bilan des connaissances actuelles demeure totalement dépendant de recherches qui se révèlent quasi exclusivement axées sur la description empirique de cinq dispositifs particuliers. Les analyses de chacun d'eux semblent en outre réalisées en vase clos sans égard pour les autres dimensions structurantes du secteur : à notre connaissance, aucune étude ne se préoccupe de relier les différentes composantes de cet écosystème pour en dégager un éventuel principe de cohésion nécessaire à la structuration d'un véritable « secteur », autonome et distinct des autres secteurs de production culturelle. De plus, la recherche opérationnelle démontre peu d'intérêt pour d'autres dimensions éventuellement aussi structurantes, ou pour d'autres dispositifs non moins stratégiques. Les études existantes oublient ou minimisent ainsi l'action de plusieurs catégories d'acteurs qui tiennent pourtant un rôle crucial de liaison ou de médiation entre ces dispositifs. À cet égard, le réseau des centres d'artistes, le dispositif éditorial (revues d'art, publications savantes, médias) et le milieu des collectionneurs privés (individuels et corporatifs) sont trois catégories d'acteur particulièrement incontournables dont l'action reste pourtant fort mal identifiée par le corpus existant.

### **Lacunes du corpus existant**

Quoique le nombre et la quantité de données sur les cinq dispositifs puissent paraître considérables, il n'existe à ce jour aucune étude pertinente, systématique et récurrente qui aborde la totalité dynamique du secteur. En ce sens, notre étude contribue à pallier une partie du manque. Notre synthèse confirme l'existence d'une littérature relativement abondante, mais la plupart du temps épisodique, fragmentaire et sans visée d'ensemble. Ainsi, les difficultés d'extraire certaines données encastrées dans d'autres secteurs apparaissent parfois insurmontables. De plus, les grandes variations observées entre l'inégale répartition des efforts de recherche à l'échelle nationale et les échelles d'observation priorisées sur le secteur posent de sérieux problèmes méthodologiques quant à l'utilisation potentielle de ces données pour une vue d'ensemble du secteur. La définition du secteur des arts visuels varie également en fonction des missions spécifiques et des besoins stratégiques ponctuels des différents commanditaires. Ceci ne favorise pas l'intégration des données. À la lumière de ce premier dépouillement, l'importance pour l'Alliance de se doter d'une définition « conceptuelle », fonctionnelle et stable du secteur des arts visuels apparaît comme une

première nécessité stratégique. Les cinq grands dispositifs que nous identifions comme formant le tronc commun du secteur des arts visuels du Canada constituent cette première volonté d'aborder le secteur dans une perspective générale et d'en proposer une première définition structurelle. Malheureusement, si chacun de ces dispositifs se présente comme un axe structurant du secteur, dans la littérature disponible chacun de ces dispositifs est généralement abordé indépendamment du tout ou partiellement.

Ainsi en est-il de la connaissance du dispositif de formation professionnelle et d'éducation artistique. Les lacunes observées sont non seulement nombreuses, mais de différents ordres. L'état des connaissances de ce dispositif reste en outre le plus flou des cinq. Le fait que l'essentiel des données se situe au niveau des provinces, sinon même des départements universitaires ou collégiaux dispensant ce type de programmes, constitue à cet égard la principale difficulté. De plus, la définition du secteur n'est pas conforme à celle en vigueur au niveau des dispositifs d'aide à la création (conseils des arts), de diffusion (musées d'art, centres d'artistes) et d'association sectorielle. Une vue complète de ce « continent éducatif » implique qu'on parvienne à conjuguer la connaissance du système de formation formel et informel (académique et non académique) destiné aux professionnels et aux non professionnels. Indépendamment des apprentissages spécifiques destinés aux artistes et aux autres professionnels, la connaissance de la structure de ce dispositif ne pourra faire l'économie d'un bilan sur l'état de la diffusion des connaissances portant spécifiquement sur « l'art canadien », son histoire et ses théories, au sein de ce dispositif. Pour combler les lacunes les plus criantes, il s'agirait néanmoins principalement de :

1. Rassembler d'une manière plus efficace les données nationales sur la formation professionnelle et l'enseignement artistique (impliquant une recherche en profondeur au niveau des ministères d'éducation provinciaux, doublé d'un nécessaire travail d'harmonisation des catégories d'analyse);
2. Développer une série d'expertises indépendantes sur l'état du système scolaire :
  - a. les données sur les programmes de maîtrise en arts visuels (importance stratégique, nombre limité) pourraient être un indicateur commode (et synthétique) de la situation et de l'évolution du domaine;
  - b. mesurer la part et évaluer les contenus de l'enseignement de l'art au sein des différents niveaux du système scolaire (de l'élémentaire au 3<sup>e</sup> cycle universitaire) en

vue en tout premier lieu de connaître la part que tient la transmission de l'histoire de l'art canadien au sein du système d'éducation canadien.

3. Amorcer un inventaire de l'offre de formation professionnelle hors curriculum (impliquant une recherche auprès des organismes de développement des ressources humaines). La prolifération apparente de ces formations non académiques pourrait d'ailleurs conduire à s'interroger sur les carences de la formation professionnelle formelle postsecondaire : pourquoi ces formations professionnelles échappent-elles au système de formation régulier; n'y a-t-il pas dédoublement des efforts ?

L'importance historique des programmes d'aide publique à la création artistique et l'émergence plus récente de programmes de commandes d'œuvres d'art public ne font aucun doute. Là encore, le rôle des gouvernements provinciaux, auquel s'ajoute le palier municipal (en matière d'art public), paraît incontournable; leur action est aussi fort inégale d'une province à l'autre, le Québec et l'Alberta se détachant ici très loin en tête du peloton (l'Ontario et la Colombie britannique demeurant à ce niveau paradoxalement en retrait). De plus, à l'exception du Québec, les provinces n'ont pas encore amorcé de compilations systématiques et récurrentes de ces données stratégiques : l'exemple des initiatives québécoises du CALQ, de l'OCCQ et du MCCF mériterait de la sorte d'être mieux publicisé à l'échelle du pays. La seule prise en compte de l'aide fédérale ne traduit en effet que bien partiellement la cartographie véritable de l'infrastructure d'aide à la création à l'échelle du Canada. Un effort de compilation au niveau provincial contribuerait donc à une connaissance plus fine de ces réseaux ; elle permettrait notamment de mieux dégager le rôle et le poids que tiennent les centres d'artistes, manifestement plus nombreux à être soutenu que ce qu'en laisse paraître les seules données fédérales. À cet égard, la nature des aides apportées est tout aussi importante à identifier que la hauteur des montants accordés; il importe de ventiler ces sommes en fonction des postes budgétaires — aide aux artistes individuels, subventions aux organismes (centres d'artistes, musées, galeries privées), commandes d'œuvres publiques, revues d'art — en vue de dégager les logiques d'action à l'œuvre au niveau des pouvoirs publics. Au sein de ce dispositif d'aide publique, l'émergence d'un secteur des « arts médiatiques » recoupant en partie celui des arts visuels impliquera également une réflexion en profondeur sur la configuration réelle et la définition intrinsèque du secteur des arts visuels. Les informations sur le nombre et la nature des projets d'art public financé au niveau municipal sont quant à elle inexistantes et

tout le travail est à faire de ce côté. Ajoutons enfin que l'aide publique à la création artistique n'est pas strictement gouvernementale; elle implique également un ensemble d'organismes privés (souvent à buts non lucratifs) accordant également des prix, distinctions et subventions; en matière d'art public, l'implication des corporations privées est également à souligner. Sur cette intrication du privé et du public en matière d'aide à la création, on ne dispose toutefois à notre connaissance d'aucune information pertinente et tout le travail reste là aussi à faire.

L'action des musées en tant que dispositif de collection et d'exposition d'œuvres d'arts visuels canadiens est centrale pour le développement et la vitalité du secteur. Ces institutions ont pour particularité, notamment face aux centres d'artistes, d'être non seulement des lieux de diffusion mais aussi de collection et de conservation de l'art contemporain. Jouant un rôle stratégique en matière d'acquisition, ils ont un effet direct sur l'évolution du marché. À tous ces égards, ils participent directement à la construction de l'histoire de l'art canadien. Cette double fonction (diffusion et conservation) est toutefois mal identifiée par les données disponibles. La fonction que tient au Canada la pratique des dons d'œuvres à ces musées est tout particulièrement méconnue et doit être prioritairement affrontée. Malgré un certain nombre d'informations de qualité (Statistique Canada, les Rapports annuels de la Commission de la loi d'importation et d'exportation des biens culturels), plusieurs informations stratégiques de base font défaut. Il est notamment paradoxal de disposer à l'heure actuelle d'une estimation des revenus et dépenses des musées d'art sans en connaître le nombre exact. Il s'agit pourtant d'une donnée de base préalable à la connaissance de ce dispositif. La liste des établissements désignés en vertu de la Loi sur l'exportation et l'importation des biens culturels fournit à cet égard une première prise permettant de réaliser un tel dénombrement. Cette opération devra néanmoins être complétée par plusieurs autres examens : taille et structure de financement de ces organisations; valeur des acquisitions mais aussi nature de ces acquisitions (achats/dons, ancien/contemporain, canadien/étranger); évolution des budgets consacrés à la production d'expositions d'artistes contemporains canadiens; cartographie et histoire de ces institutions. Encore là, l'absence de données centralisées, pertinentes, récurrentes, systématiques et synthétiques s'allie à l'indifférence des historiens, théoriciens de l'art et muséologues, pour empêcher de broser une vision d'ensemble de ce dispositif.

Le marché de l'art occupe une place privilégiée dans notre analyse. Cette dimension constitue en effet une force dynamique et régulatrice qui intervient de façon importante sur tous les autres dispositifs identifiés. Ce dispositif se révèle à la fois le baromètre de l'ensemble du secteur des arts visuels canadiens et son principal moteur. Il constitue de la sorte une entrée privilégiée pour reconstituer une vue d'ensemble organique et dynamique du secteur. Ceci dit, les informations font, encore là, grandement défaut. De plus, les cadres conceptuels visant à cerner cette réalité commerciale apparaissent souvent déficients. À cet égard, il faut se garder de réduire cette réalité à sa seule dimension économique et à ses opérateurs commerciaux les plus visibles; cette réalité commerciale implique l'action tant publique que privée et comporte en fait une signification profondément sociologique dont notre analyse a tenté de rendre la complexité. Comme le soulignait Raymonde Moulin, la réalité première à analyser est, de fait, avant tout sociologique : « *(le) prix ratifie en effet un travail non économique de crédibilisation sur le plan esthétique, un travail d'homologation réalisé par les spécialistes, historiens, théoriciens et critiques d'art, conservateurs de musée, professionnels de l'art en tous genres. (...) En réduisant l'incertitude sur la valeur des œuvres, la certification de la valeur de l'art par les experts est un moyen de corriger l'asymétrie d'information caractéristique des marchés de l'art* »<sup>111</sup>. Les relations entre les musées publics et le marché de l'art contemporain doivent sur ce plan être prioritairement examinées. Le rôle régulateur des foires et d'autres grandes manifestations équivalentes, d'autant plus lorsqu'elles sont basées au Canada (comme TIAF par exemple), est à examiner sous cet angle; les foires sont non seulement et non pas tant peut-être des lieux de transaction économique mais aussi, tout comme les Biennales, des instances de qualification des artistes et des galeries. Parmi les principales autres lacunes identifiées, rappelons par ailleurs :

1. le peu d'informations disponibles sur les opérations canadiennes des Maisons d'enchères (qui ne sont pas toutes canadiennes) ainsi que sur le marché secondaire en général; l'étendue réelle de ce marché secondaire, et ses interrelations avec le marché primaire restent à explorer;
2. le peu d'informations disponibles en matière d'achat et d'acquisition d'œuvres d'art visuel par les grands collectionneurs privés (collections d'entreprises, de fondations privées et de particuliers); qui sont ces grands collectionneurs; combien y en a-t-il ?

---

<sup>111</sup> Raymonde MOULIN (1995), *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, p. 256-257.

3. la nécessité de départager ventes et achats des diverses catégories d'offreurs et de demandeurs canadiens et non canadiens;
4. la nécessité d'observer plus attentivement l'économie souterraine;
5. la nécessité de vérifier le rôle des artistes à titre de fournisseur-entrepreneur et opérateur commercial (par opposition au statut de travailleur conventionnel et au marchand ayant pignon sur rue) en relation notamment aux acquisitions de musées ;
6. la nécessité d'établir et de maintenir à jour une carte des lieux stratégiques de circulation des œuvres et des artistes canadiens sur la scène mondiale ;
7. la nécessité de compléter les données sur le chiffre d'affaires des entreprises par des données sur leur durée d'existence (afin de vérifier la solidité des entreprises dans la durée);
8. le besoin d'affiner notre connaissance des divers segments du marché primaire des galeries ; à cet égard, il importe de préciser les principes de différenciation du marché des galeries en fonction de critères objectifs : a) la taille des entreprises; b) leur ancienneté; c) l'orientation esthétique des produits (ancien/nouveau, canadien/étranger, etc.), des clients (particuliers, entreprises, musées) et des établissements (art contemporain, art figuratif, multi genres); la distinction des galeries sur la base de la représentation d'artistes ayant des œuvres dans des musées est à cet égard une piste fructueuse à explorer;
9. la nécessité de contribuer à établir une mesure synthétique globale de la réalité commerciale des arts visuels, qui suppose l'élaboration préalable d'un cadre conceptuel intégrant tous les paramètres et opérateurs pertinents, tout en se rappelant que cette mesure demeurera toujours approximative et incertaine compte tenu du nombre de joueurs à interpeller et du « secret d'entreprise » (qui limite la cueillette d'informations pertinentes et récurrentes).

Ajoutons que les analyses existantes font peu de cas du calcul des frais et moyens de production (outils et matériaux) impliqués par la création d'œuvres d'art. Quelle part ces coûts tiennent-ils dans l'économie du secteur; et par qui sont-ils assumés : le sont-ils uniquement par les artistes ou sont-ils au contraire partagés avec d'autres acteurs publics (musées) et privés (galeristes) ? L'impact économique de l'adoption de nouvelles technologies numériques dans le secteur, tant sur le plan de la production (arts numériques) que de la diffusion (sites Web), est également à considérer. À tous ces égards, nous n'avons cependant relevé aucune étude pertinente.

Enfin, l'absence d'information sur le dispositif associatif sectoriel et les modalités de regroupement professionnel est marquée. La formation de regroupement professionnel et leur mobilisation autour d'enjeux spécifiques à la promotion de leur profession constituent pourtant un dispositif contribuant fortement à la structuration et à la différenciation fonctionnelle du secteur des arts visuels. Dans ce contexte, la mobilisation des artistes en vue d'une amélioration de leur statut et de leurs conditions de pratique professionnelle constitue une ligne de force; cette mobilisation a notamment eu pour résultats un certain nombre de recherches contribuant à clarifier leur situation économique. Cependant, ces progrès quant à la connaissance de la situation économique des artistes ne parviennent pas à résoudre le problème préalable et plus général des critères de professionnalité. Doit-on retenir comme seul critère celui de l'autodéfinition (je suis artiste !), celui du métier (je suis peintre, donc je suis artiste), celui de la part du revenu tiré de la pratique (au moins 50%) ? Dans quelle mesure doit-on tenir compte au contraire de diverses instances objectives de « reconnaissance professionnelle », sociales et économiques (formation supérieure, bourses obtenues, ventes, prix et distinctions, rayonnement médiatique, présence à l'étranger ou dans une collection de musée, etc.) ? Le dénombrement des artistes varie évidemment en fonction des critères retenus. Cette population sera plus ou moins étendue selon que les critères de reconnaissance seront plus ou moins contraignants. Les critères fort peu contraignants sur lesquels se fonde par exemple la définition statistique officielle de cette population pourraient ainsi expliquer en partie le très faible niveau moyen des revenus déclarés. Mais peut-on vraiment formaliser de tels critères ? Face à ce dilemme, l'égalitarisme n'est sans doute pas la meilleure solution. La carrière d'un artiste semble au contraire devoir être nécessairement approchée sous l'angle de la construction de la notoriété. Celle-ci se construit à l'intérieur d'un écosystème dont un certain nombre de paramètres objectifs fixent les conditions de reconnaissance à un moment donné et dans un contexte donné. Les formes de notoriété peuvent sans doute varier — selon qu'elles résultent principalement du marché ou des institutions par exemple. Elles peuvent également varier en fonction de conceptions de l'art associées à des modes d'organisation caractéristiques de la pratique (plus ou moins artisanale, plus ou moins conceptuelle par exemple). Mais à l'intérieur de chacune d'elle, il est sans doute possible de fixer des degrés.

Indépendamment de cette dernière question, d'autres lacunes sont à noter en regard de la vie associative du secteur dans son ensemble :

1. Absence d'histoire de cette vie associative (dates et moments-clés);
2. Absence de perspective géographique de cette vie associative (inscription territoriale, cartographie);
3. Absence de base de données (nombre de membres de chacune des associations);
4. Contraste entre les données nombreuses et récurrentes portant sur les artistes, et celles totalement lacunaires portant sur les autres catégories de travailleurs indépendants ou salariés impliqués dans le secteur des arts visuels : critiques d'art, commissaires indépendants, coordonnateurs de centres d'expositions, directeurs de revue d'art, professeurs, etc. La connaissance des conditions économiques de pratique des artistes, et de leurs modes de rémunération, doit dès lors être nécessairement complétée par une mise en perspective avec l'ensemble de l'écologie du secteur. Une meilleure connaissance des relations des artistes avec les autres catégories de professionnels et d'acteurs collectifs du secteur (centres d'artistes, musées, organismes subventionnaires, collections privées, etc.) apparaît d'autant plus cruciale que s'y joue la formation des principaux déterminants de la notoriété de l'artiste et de son identité professionnelle.

### **Points aveugles et angles morts**

Une meilleure connaissance des cinq dispositifs constitue sans nul doute un préalable nécessaire à une meilleure vue d'ensemble du secteur. Comblar les lacunes sur ces seuls plans ne parviendra toutefois pas à fournir une vue vraiment complète. À cet égard, les analyses actuelles révèlent en effet plusieurs angles morts et points aveugles.

Un premier concerne l'oubli de plusieurs acteurs stratégiques. Centres d'artistes, réseau éditorial, milieu des collectionneurs, en premier lieu, tiennent un rôle crucial de liaison ou de médiation entre les dispositifs précédents. Ils constituent aussi des relais incontournables au sein de cet univers. Les centres d'artistes jouent notamment un rôle polyvalent que le corpus actuel ne permet pas de cerner adéquatement. Instance médiatrice entre l'école et le milieu professionnel, ils sont en même temps un relais incontournable du dispositif d'aide publique à la création. Ils tiennent à cet égard un rôle de qualification préalable ou d'intronisation pour plusieurs générations récentes d'artistes. En matière de diffusion et de circulation des œuvres d'art contemporain canadien, ils



tiennent aussi, parallèlement à l'action d'exposition des musées, un rôle de premier plan. De plus, même s'ils n'ont pas d'objectifs clairement commerciaux, ils peuvent favoriser l'intégration des artistes au marché de l'art contemporain, non seulement à l'échelle canadienne mais aussi sur la scène internationale. Ils représentent enfin un acteur clé de la vie associative de ce secteur professionnel aux plans national, provincial et local.

Le dispositif éditorial quant à lui affecte tout aussi directement le système de formation et d'éducation artistique : le discours (historique, théorique, médiatique, promotionnel) sur l'art est en effet une dimension constitutive de l'enseignement de l'art. Ce dispositif éditorial est en outre une instance de régulation incontournable qui influe sur les systèmes d'attribution de bourses individuelles aux artistes ainsi que sur les programmations et collections de musées. Contribuant à la détermination de la valeur non seulement symbolique mais aussi économique des œuvres, ce dispositif impacte le processus de fixation des prix et des cotes, et a donc un effet direct sur le marché. L'absence de représentants de ce dispositif éditorial à la table de l'Alliance, faute peut-être d'association représentative, est d'autant plus à signaler.

Enfin on peut s'étonner du caractère lacunaire des informations concernant le milieu des collectionneurs privés et les pratiques de collection individuelles ou corporatives au Canada. Comme on a vu, le dispositif de collection n'est pas simplement privé ou public, mais se situe plutôt dans l'entre-deux<sup>112</sup>. La description et l'analyse de ces milieux représentent un véritable chaînon manquant dans la connaissance du fonctionnement de musées dits « publics » (en réalité à moitié privés) et de marchés qui, « privés » en théorie, s'avèrent en fait fortement dépendants de régulations publiques (notamment via la Loi sur l'exportation et l'importation des biens culturels à la base du régime de déduction fiscale pour dons d'œuvres d'art).

L'oubli de ces trois catégories d'acteurs concerne en partie l'absence de données spécifiques à leur sujet : l'histoire des centres d'artistes, des collectionneurs et du discours sur l'art canadien reste à faire. Ceci tient beaucoup à l'absence d'intérêt de l'histoire de l'art au Canada, comme de la recherche universitaire en général, pour l'étude systématique de l'écosystème artistique et ses diverses composantes. En fait, seules des recherches de nature « opérationnelles » semblent avoir

---

<sup>112</sup> De l'avis même de plusieurs économistes, l'art est un « bien semi public ».

démontré jusqu'ici un début d'intérêt pour ce genre d'analyse. Le cadre conceptuel de ces études ne permet pas pour autant d'intégrer l'ensemble des acteurs impliqués : en effet, ce type de recherche est basé sur des données et définitions « administratives » qui reconduisent le plus souvent des prédéfinitions strictement empiriques et peu conceptualisées de la pratique professionnelle contemporaine des arts visuels. Plaçant l'attention sur les aspects professionnel, industriel, institutionnel, entrepreneurial de l'« écosystème », elles tendent aussi à sous-estimer ou à passer sous silence le rôle et le poids spécifiques d'un ensemble d'instances généralement discursives qui, souvent liés à l'histoire de l'art et à la théorie de l'art, se trouvent en fait à la source des processus de « validation », de « légitimation » et/ou de « consécration », non seulement des œuvres et des artistes, mais aussi des différentes catégories de professionnels, d'entreprises et d'institutions impliqués dans le secteur.

Cette fonction de légitimation apparaît d'ailleurs souvent en creux des cinq dispositifs étudiés. L'école, l'aide publique à la création, le musée d'art, les galeries d'art et les associations représentatives sont en effet non seulement des structures économiques ou fonctionnelles visant la production et la circulation des œuvres d'art canadiennes. Ils représentent autant d'instances de qualification, de légitimation et/ou de consécration des acteurs individuels et collectifs impliqués dans l'écosystème. Une bonne partie des dynamiques de carrières dans ce milieu, en tout premier lieu celles des artistes, pourrait dès lors s'expliquer davantage par une recherche de reconnaissance (symbolique) que par une demande de rémunération (monétaire). Sous le même angle, il faut aussi se garder de limiter le rôle du collectionneur à celui du simple acheteur ou consommateur final (s'appropriant définitivement des œuvres en vue d'une « thésaurisation »). D'une part, le collectionneur joue lui aussi un rôle de qualification, la présence dans une (bonne) collection privée étant simultanément une marque de reconnaissance et un signal de qualité pour les autres acheteurs. D'autre part, son rôle ne se réduit pas à une fonction de « thésaurisation »; au contraire, il s'avère dans bien des cas un relais indispensable dans le système de circulation publique des œuvres (via les dons par exemple, mais aussi via les fondations).

Compte tenu des priorités de recherche de l'Alliance, notre corpus tout de même relativement étendu et diversifié a exclu délibérément le vaste champ de l'histoire de l'art et de la théorie de l'art. Les corpus d'histoire de l'art canadien étant centrés plus exclusivement sur l'analyse et

l'interprétation des œuvres, ils proposent rarement des analyses des autres composantes de l'écosystème. L'histoire de l'art et le discours sur l'art en général n'en contribuent pas moins à construire la place de ces œuvres et de ces artistes dans le « répertoire » de l'art canadien et international. Ce discours (historique, théorique, médiatique, promotionnel) sur l'art est en outre une référence qui guide et oriente les décisions et les choix des acteurs impliqués dans ce secteur d'activité professionnelle. À ce titre, l'histoire (et la théorie) de l'art — tout à la fois science, savoir, discours, institution, tradition et pratique professionnelle — est une composante caractéristique et un régulateur important de cet écosystème particulier.

Il est dès lors tentant d'approcher cette fonction de légitimation du discours sur l'art sous l'angle d'un éventuel « sixième dispositif (de reconnaissance) » propre au secteur des arts visuels. Plus intangible et moins aisément quantifiable, ce dispositif largement tributaire de l'histoire de l'art et de la théorie de l'art transite également aujourd'hui par un ensemble de médias spécialisés et moins spécialisés; il recoupe donc en bonne partie le dispositif éditorial mentionné. Ce dispositif théorique et médiatique n'est pas strictement situé en territoire canadien, bien au contraire. Largement internationalisée, la valeur des œuvres d'art canadiennes n'est pas indépendante de la valeur qu'on leur reconnaît à l'étranger. L'absence d'intérêt pour ce dernier dispositif constitue peut-être le principal point aveugle des documents étudiés. Les difficultés rencontrées quant à la définition du secteur, du marché ou des critères de professionnalité tiennent en bonne partie à ce peu d'intérêt pour les processus de reconnaissance à l'œuvre au sein de l'écosystème des arts visuels. Les analyses actuelles tendent ainsi à minimiser sinon à éluder totalement cette fonction plus politique de validation au profit de réalités plus empiriques reliées à une conception étroite du marché et de l'organisation économique, financière ou fonctionnelle du secteur. L'oubli de l'histoire de l'art et du discours sur l'art en général — parties prenantes de la dynamique endogène de cet écosystème particulier — peut conduire de la sorte à une appréhension inadéquate, partielle ou tronquée de sa réalité professionnelle la plus empirique. Il faut en effet garder en tête que ce qui anime et motive finalement bon nombre des acteurs les plus directement impliqués au sein de cet écosystème concerne autant le développement de l'histoire de l'art (et la place de l'art canadien au sein de cette histoire mondiale) que des enjeux de nature proprement économique. Faire totalement abstraction de cette « économie symbolique » du secteur au profit de sa seule « économie économique » (pour reprendre la distinction du sociologue Pierre Bourdieu), risque

de priver ce secteur d'une grande part de sa rationalité et de sa cohérence interne. L'analyse de ce dispositif soulève par ailleurs un ensemble de questions tout aussi intéressantes qu'embêtantes. Existe-t-il un dispositif de validation (ou de consécration-légitimation) proprement canadien (est-il au contraire totalement étranger) ? Quelle est la langue de ce discours sur l'art au Canada (anglais, français, bilingue, polyglotte) ? Dans quelle mesure ces discours souvent polémiques affectent-ils la vie des œuvres, des publics, des artistes et des programmeurs d'exposition ? Quels sont les individus ou les réseaux disposant au Canada de tels pouvoirs de consécration ?

Comme on l'a dit en introduction, la notion d'art visuel reste elle-même profondément historique. Ancrée dans une longue histoire, elle résulte d'un processus de construction historique. Ce rappel est d'autant plus important dans le contexte actuel d'une montée des approches strictement socioéconomiques des arts et de la culture. Portée par des politiques généralement favorables au développement des « industries culturelles et/ou créatives », cette évolution a été marquée par la recherche d'indicateurs d'activité économique de nature quantitative, au détriment souvent de mesures plus qualitatives et sociales. La tendance à approcher les arts visuels comme un « secteur » d'activité économique légitime, comme un « marché » où se transigent des valeurs monétaires et comme un « bassin de main-d'œuvre » rémunérée (ou, du moins, rémunérable), est elle-même un phénomène historique. Bien qu'il soit utile et nécessaire de disposer de données quantifiables, il reste tout aussi important de prendre la mesure du travail de construction conceptuelle à la base de telles données. Dans ce contexte, il vaudra la peine de se rappeler que cet univers, comparé à d'autres secteurs, marchés et professions, se caractérise par la présence prépondérante de producteurs indépendants (artistes et travailleurs pigistes) ou bénévoles, de micro-entreprises (galeries, revues), d'organismes à buts non lucratifs (musées et lieux d'exposition, institutions d'enseignement, fondations privées). L'analyse de la dynamique des échanges au sein de cet univers ne peut en faire abstraction.

### **Canevas de stratégie de recherche**

L'état fragmentaire et épisodique des connaissances sur le secteur des arts visuels canadiens invite à proposer à l'Alliance différentes stratégies pour pallier à ce manque. Nous suggérons deux grands types de démarche de recherche : à courts et à plus longs termes. Celles-ci doivent par

ailleurs être nécessairement précédées d'un processus de consultation auprès des membres et des partenaires de l'Alliance en vue de valider et de compléter notre propre bilan des recherches. Ce processus doit permettre à l'Alliance et à ses membres de s'approprier les résultats de cette recherche. Cette appropriation est d'autant plus nécessaire dans le cas où l'Alliance souhaite faire de cette démarche de documentation et de recherche l'une de ses principales raisons d'être. Ces démarches gagneraient, en outre, à s'étendre auprès d'autres partenaires et acteurs stratégiques qui ne sont pas actuellement directement impliqués au sein de l'Alliance : départements universitaires et collégiaux voués à l'enseignement des arts visuels, commissaires et critiques d'art, revues d'art, fondations privées notamment. La démarche de recherche documentaire élargie que nous traçons brièvement plus bas pourrait de la sorte servir aussi à élargir la base actuelle de l'Alliance.

Un premier type de démarches serait entrepris à courts et moyens termes en mobilisant principalement, mais non exclusivement, les ressources internes de l'Alliance et de ses principaux partenaires gouvernementaux. Les milieux universitaires, dont l'auteur de ce rapport, y interviendraient principalement comme ressource d'appoint (au plan du soutien méthodologique et de la réalisation d'études ad hoc). L'objectif central de ces démarches est la mise sur pied de veilles stratégiques ciblées et d'un centre de documentation centralisé, tous deux gérés par l'Alliance. Ces veilles et ce centre permettraient de cumuler les informations de base sur l'ensemble du secteur des arts visuels dans un délai relativement rapide tout en assurant une centralisation de la mise à jour des informations et de la documentation sur le secteur. Ces deux entités pourront s'appuyer substantiellement sur le travail documentaire que nous avons amorcé. Ces démarches de courts et moyens termes constituent sans doute la solution la plus souple et la plus directement liée aux besoins immédiats de l'Alliance.

Un second type de stratégie s'inscrit en revanche dans une démarche à plus longs termes. Elle suppose la mise en place d'un ou de partenariat(s) de recherche à l'échelle du Canada où interviendraient à la fois les membres de l'Alliance, certains partenaires institutionnels et gouvernementaux bien ciblés, ainsi que des chercheurs universitaires pertinents recrutés à l'échelle du pays. Cette dernière équipe pourrait également être amenée à collaborer avec des équipes du même type basées à l'étranger. L'objectif de ce partenariat est d'étudier la structure actuelle des

arts visuels au Canada à travers le prisme particulier de ses principaux marchés régionaux. Elle implique non seulement une démarche d'observation empirique des différentes composantes du secteur sur une base nationale et régionale; elle exige également l'élaboration d'un cadre conceptuel appuyé sur une réflexion critique des cadres conceptuels existants. Globalement, il s'agirait de développer l'analyse proposée au chapitre 4 en vue d'y intégrer les autres dispositifs et composantes étudiés ou à étudier. Il s'agirait aussi d'observer l'état actuel de différents marchés régionaux en regard de ces paramètres. Cette seconde démarche implique la précédente, qui servirait largement à l'alimenter.

Ces deux types de démarches complémentaires sous-tendent des contraintes différentes non seulement quant à leur durée, mais aussi quant à l'investissement financier et logistique qu'ils exigent. Toutes deux constituent cependant des réponses organisées face à l'absence de vue d'ensemble du secteur ainsi qu'à certaines préoccupations particulières énoncées par l'Alliance. À cette étape, nous nous contentons de soumettre à la discussion un premier canevas pour chacun des deux scénarios, en laissant notamment en suspens la question du financement des activités qu'ils impliquent. L'élaboration détaillée de ces scénarios relève en effet d'un tout autre mandat.

### ***Démarches à courts et moyens termes***

1. Identifier au sein de l'Alliance un responsable à qui sera confiée la tâche de mener à bien le processus de **consultation auprès des membres et des partenaires** de l'Alliance en vue de valider et de compléter notre bilan des recherches.
2. Rassembler en un lieu désigné l'ensemble de la documentation réunie dans le cadre de cette étude en vue de mettre sur pied un **centre de documentation sur le secteur** et poursuivre le travail de recensement bibliographique amorcé. Ceci exigera l'embauche d'un professionnel de la documentation en mesure d'assurer une gestion informatisée (via EndNote ou d'autres logiciels équivalents) et un développement pertinent du système de classification des documents. Ce travail peut éventuellement se faire avec l'appui de l'auteur de ce rapport ou un membre de son équipe. Par ailleurs, le processus de recrutement de ce professionnel constitue une étape en soi. Ce processus pourrait aussi bénéficier de l'appui de l'auteur de ce rapport et d'autres ressources universitaires.

3. Mettre en place un système de **veilles stratégiques ciblées** visant à : a) faire le suivi et l'intégration récurrente (éventuellement sur une base annuelle) des sources de données officielles identifiées dans ce rapport; b) assurer l'intégration graduelle d'autres sources de données existantes équivalentes et pertinentes; c) analyser et produire des synthèses périodiques de ces informations; d) appuyer l'Alliance dans le développement d'outils de prospection auprès de ses membres (recensement annuel par exemple); e) dresser une liste exhaustive des acteurs du secteur des arts visuels canadiens; et f) diffuser ces informations sur un site Web géré par l'Alliance. Le responsable du centre de documentation pourrait se voir confier cette tâche. Mais ceci exigera peut-être l'ajout d'une ressource professionnelle supplémentaire spécialisée en recherches opérationnelles. Deux principales formules sont envisageables à cet égard : soit la création d'un poste rémunéré à cette fin au sein de la structure de l'Alliance; soit un contrat accordé à un consultant externe. Quoi qu'il en soit, la personne ou l'entreprise recrutée devra démontrer à la fois une compétence de recherche et une connaissance du milieu des arts visuels. Il devrait également être familier avec la gestion d'un site Web. Ce second processus de recrutement constitue aussi une étape en soi. Il nécessitera lui aussi l'encadrement de ressources universitaires.
4. Amorcer ou poursuivre les **discussions avec les producteurs de données officielles** et les partenaires gouvernementaux, principalement provinciaux, et institutionnels (comme les départements universitaires et collégiaux d'arts visuels) en vue de recueillir des données plus précises sur a) les programmes d'enseignement des arts et de formation professionnelle ainsi que b) sur les programmes d'aide à la création artistique (incluant artistes individuels, centres d'artistes, revues d'art, galeries d'art contemporain, etc.). Ces nouvelles données devraient fournir des renseignements plus précis non seulement sur le financement public de ces programmes mais aussi sur les caractéristiques socioéconomiques des clientèles. De plus, il faudra inclure à cet effort la documentation des programmes d'art public municipaux et provinciaux. Plusieurs des membres de l'Alliance pourraient contribuer directement à ce travail de documentation. Les associations de centres d'artistes pourraient par exemple contribuer à dresser une liste plus exhaustive des centres qui ne sont pas actuellement recensés par les programmes officiels. Un comité responsable, appuyé d'au moins un professionnel de recherche, devra être désigné à cette fin parmi les membres de l'Alliance.

5. Mobiliser les ressources des associations représentatives du **milieu muséologique** en vue d'obtenir une vue plus complète de la distribution et de la physionomie du réseau des musées d'art visuel au Canada : nombre, lieu d'implantation, taille, budget annuel et toutes autres caractéristiques pertinentes identifiées dans ce rapport. La liste des établissements muséologiques accrédités en vertu de la *Loi sur l'exportation et l'importation des biens culturels* servirait à tracer le périmètre des institutions à documenter. L'Alliance devrait notamment amorcer la discussion avec ces musées en vue de faire dresser par ceux-ci, avec l'appui du responsable de la veille stratégique, un portrait plus précis de la nature des programmations et des acquisitions en fonction des critères suivants : œuvres anciennes/contemporaines, canadiennes/étrangères, achats/dons. Il vaudrait aussi la peine d'évaluer l'intérêt de répéter l'exercice sur une base périodique (annuellement ou autre) et de produire un bilan périodique systématique des pratiques de collection et d'exposition de ces musées accrédités.
6. Mobiliser les membres actuels de l'Alliance en vue de compléter la cartographie du dispositif actuel des **associations professionnelles** du secteur des arts visuels et d'obtenir un portrait sommaire de chacune d'entre elles : date de création, échelle d'action (national, provincial, régional, local, etc.), mandat, nombre de membres. La tâche de coordination, de compilation et de validation de ces données devrait normalement être à la charge du responsable de la veille stratégique; celui-ci pourrait aussi déléguer une partie de cette tâche à des tiers, universitaires ou consultants. Chaque association devrait quant à elle désigner parmi ses membres un responsable de la collecte et de la compilation de l'information. Une série d'études ad hoc plus fouillée sur les différentes composantes du secteur pourrait enfin être confiée à des équipes de chercheurs universitaires, avec le soutien d'un organisme culturel canadien (Patrimoine canadien, Conseil des arts). Le cas des centres d'artistes mériterait notamment une étude historique et une analyse socioéconomique détaillée.
7. Amorcer des discussions avec des représentants de revues d'art en vue de faire réaliser un **recensement du dispositif éditorial** des arts visuels au Canada sur le modèle des données recueillies sur les autres composantes du secteur. Cette étude ad hoc pourrait être réalisée conjointement par le ou les professionnels embauchés par l'Alliance et une équipe universitaire, avec le soutien d'un organisme culturel canadien (Patrimoine canadien, Conseil des arts).
8. Amorcer le processus visant la mise à jour des connaissances sur l'**implication du secteur privé** dans le secteur des arts visuels. Cette étape consiste à rassembler la documentation dis-



ponible sur les principaux intervenants du secteur privé : galeries d'art, collectionneurs privés (individus et corporations), fondations privées, et toute autre entreprise ou individu intervenant sur une base privée dans le processus de valorisation des œuvres et des artistes (par exemple par l'attribution d'un prix ou d'une distinction honorifique). Cette étape devrait être confiée aux responsables du centre de documentation et/ou des veilles stratégiques appuyés de ressources universitaires et en collaboration avec les associations membres de l'Alliance, en tout premier lieu avec celle des marchands d'art. Cette étape est en fait un premier pas indispensable en vue de faire réaliser par un éventuel consortium interuniversitaire l'étude approfondie du **marché de l'art contemporain canadien**, objet du deuxième scénario.

### *Démarches à moyens et longs termes*

Cette seconde démarche implique la formation d'un partenariat de recherche entre l'Alliance, certains de ses partenaires gouvernementaux et la communauté universitaire. Elle demande aussi un montage financier et une logistique nettement plus complexe, impliquant notamment le recours à des subventions de recherche accréditées relevant d'organismes fédéraux ou provinciaux impliqués en sciences sociales et humaines. Quelques programmes de financement de ce type existent actuellement au Canada. La démarche implique également l'identification de ressources universitaires pertinentes susceptibles de se joindre à cet effort de recherche. Ces chercheurs doivent non seulement représenter différentes régions stratégiques du Canada. L'équipe doit également pouvoir tabler sur des compétences interdisciplinaires : minimalement histoire de l'art, sociologie et économie, d'autres compétences pouvant s'ajouter au besoin (sciences juridiques, sciences de la gestion, etc.). Toutefois, plusieurs décisions préalables sont à prendre avant d'amorcer toute démarche en ce sens. Il faut notamment s'entendre sur l'étendue et le cadrage théorique d'une telle étude. Nous nous contenterons ici de justifier l'intérêt d'une telle recherche et d'en indiquer succinctement l'orientation générale et les principaux paramètres.

Suite à nos lectures, la problématique du marché de l'art apparaît l'entrée la plus fructueuse pour reconstituer l'ensemble de la structure actuelle du secteur des arts visuels au Canada. Elle conduit en effet à intégrer à termes l'ensemble des composantes (ou des intrants) du secteur. Toutefois, comme on l'a vu, ce type d'étude peut avoir une portée plus ou moins étendue : l'observation

peut se limiter à l'examen du système des galeries d'art privées impliquées sur le marché primaire au Canada; elle peut au contraire chercher à englober l'ensemble des opérateurs économiques commerciaux et non commerciaux impliqués dans le processus de valorisation des œuvres d'art sur des marchés aussi bien primaires que secondaires au Canada comme à l'étranger. Au plan théorique, le cadre conceptuel d'une telle étude peut être strictement économique; ce cadre peut au contraire intégrer d'importantes dimensions sociologiques et historiques, de nature davantage symbolique et politique. Les points d'ancrage territoriaux de ce marché peuvent également se concevoir à différentes échelles : on peut notamment considérer le marché des arts visuels canadiens comme un seul grand marché intégré à l'échelle du Canada; on peut le concevoir au contraire comme un ensemble de marchés régionaux, ou même locaux, plus ou moins bien intégrés.

L'intérêt d'une étude sur le marché de l'art réside à notre avis dans la possibilité qu'elle offre de reconstituer l'ensemble de la structure du secteur des arts visuels au Canada pour lui rendre justice sur un plan aussi bien économique que sociologique et historique. Pour ce faire, l'observation ne peut se limiter à l'examen du système des galeries d'art privées; elle doit au contraire parvenir à englober l'ensemble des opérateurs économiques commerciaux et non commerciaux impliqués dans le processus de valorisation des œuvres d'art. Si une telle étude doit nécessairement s'appuyer sur une évaluation de l'ensemble des transactions monétaires effectuées sur ce marché, elle ne peut négliger qu'à ces transactions monétaires soient attachées des valeurs symboliques particulières, ancrées dans l'histoire de sociétés et de communautés tout aussi particulières. Enfin, compte tenu des importantes variations culturelles et institutionnelles au sein desquelles évolue le secteur des arts visuels au Canada, l'analyse fine de ce dispositif exige une observation qui se situe minimalement à l'échelle de marchés régionaux : Montréal, Toronto, Vancouver, et d'autres qu'il reste à identifier.

Une première étape consiste à former une équipe interdisciplinaire de chercheurs recrutés à l'échelle du Canada. La formation de cette équipe représente une étape en soi. La première tâche de cette équipe, une fois constituée, sera d'intégrer et d'harmoniser les données recueillies dans le cadre des veilles stratégiques et des études ad hoc. Cette intégration des données nécessite l'élaboration d'un cadre conceptuel cohérent. L'analyse proposée au chapitre 4 servirait de point de départ. Ce travail conceptuel serait par ailleurs enrichi par l'intégration des recherches univer-

sitaires en cours à l'échelle internationale. Notre rapport fait en effet état d'un ensemble de recherches étrangères, de nature souvent plus théorique, sans les avoir pleinement mises à contribution. Une recension critique de cette documentation s'avère un préalable nécessaire à ce travail de cadrage conceptuel. Cette recension critique permettra aussi de bien mettre en perspective la situation particulière des arts visuels au Canada, et de ses diverses composantes, avec la situation prévalant à l'étranger. L'équipe en sera aussi amenée à développer des collaborations avec des chercheurs étrangers. Des programmes de recherches conjoints pourraient en découler.

La seconde tâche de cette équipe consistera à approfondir diverses problématiques que ce rapport n'a fait qu'effleurer mais qui n'en sont pas moins partie prenante des enjeux liés au développement du marché de l'art canadien : droits d'auteurs et modalités de rémunération des travailleurs du secteur, impact de l'intégration de nouvelles technologies sur la production et la diffusion, relations entre marchés primaires et secondaires, processus de segmentation du marché, impact des politiques d'acquisition des musées sur la structure du marché, et toutes autres problématiques que l'Alliance jugera pertinente d'approfondir. De concert avec l'Alliance, cette liste reste à dresser. Il en est de même pour l'échelle et l'étendue de la démarche : dans un premier temps, des études pilotes menées par étapes sur différents marchés régionaux pourraient être plus commode à entreprendre, et aussi plus fructueuses. De même, le nombre de chercheurs impliqués et la structure de l'équipe de recherche, ou des équipes, reste à définir.

Deux nouveaux programmes de subventions du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSHC) apparaissent actuellement des plus pertinents pour entreprendre une telle démarche. Le gouvernement du Québec administre lui aussi des programmes équivalents. Dans tous ces cas, le processus de soumission d'une demande de financement nécessite cependant un premier investissement de temps et de ressources pour l'Alliance. Notre rapport offre une base de réflexion importante à cet égard. Nous nous contenterons ici de présenter les deux programmes canadiens de partenariat. Ceux-ci sont venus remplacer l'ancien programme des Alliances de recherche Universités-Communautés (ARUC). Il s'agit du *Programme de subvention de développement de partenariat* et du *Programme de subvention de partenariat*. Ces programmes définissent le « partenariat » comme un « [...] accord de collaboration bilatérale ou multilatérale entre un candidat (habituellement un chercheur ou un établissement d'enseignement postsecondaire

canadien) et un ou plusieurs partenaires. » Qui plus est, « [...] les membres d'un partenariat s'engagent à travailler ensemble afin de réaliser leurs objectifs communs pour leur profit mutuel. » Ceci cadre parfaitement avec le projet, les intérêts de l'Alliance et le mandat de l'INRS.

Le programme « Subvention de développement de partenariat » constitue une étape préalable à une demande au second programme. Les subventions de ce premier programme visent au développement d'un partenariat efficace entre différents acteurs. Elles sont d'une durée de 2 à 3 ans, pour des montants récurrents de 75 000 \$ à 200 000 \$ par année. L'attribution des subventions nécessite notamment une évaluation de la qualité du niveau d'engagement des partenaires. Le CRSHC évaluera ainsi la valeur organisationnelle du partenariat visée en fonction d'un ensemble de critères : cadres de gouvernance, plans stratégiques, protocoles d'ententes, accords en matière de propriété intellectuelle et/ou lettres de participation et d'engagement. Il serait donc judicieux que l'Alliance réfléchisse à son intérêt d'appuyer des chercheurs en vue de soumettre une demande à ce programme. Ceci permettrait de jeter les bases organisationnelles et partenariales et de préciser un protocole de recherche commun. Cela constituerait surtout une première étape avant de faire une demande de « Subvention de partenariat ». Mentionnons que le CRSH ne fournit aucun financement applicable à l'infrastructure de recherche. Les candidats sont néanmoins admissibles à un soutien de ce type provenant du *Fonds des leaders* de la Fondation canadienne pour l'Innovation (FCI). Le cas échéant, il pourrait donc être intéressant et même nécessaire de faire une demande simultanée à la FCI.

Le second programme est nettement plus « engageant ». Ce programme offre des subventions d'une durée de 4 à 7 ans, pour des montants globaux allant de 500 000 \$ à 2,5 M\$. Il implique cependant des choix méthodologiques et stratégiques préalables quant au type de partenariat que l'Alliance souhaite véritablement développer : de la création d'une chaire de recherche sur le secteur des arts visuels canadiens à la constitution d'un centre de recherche en gestion partenariale, en passant par la coproduction multisectorielle de connaissances, les types organisationnels partenariaux sont multiples et engageants. Dans tous les cas, ils reviennent tous à souligner l'importance d'un lien fonctionnel et nécessaire entre l'Alliance, le réseau universitaire et d'autres ressources déjà existantes. C'est pourquoi nous recommandons plutôt à l'Alliance de travailler tout d'abord à consolider la dimension partenariale par l'entremise du premier pro-

gramme. Concrètement, il s'agirait de mandater un tiers parti pour la rédaction d'une demande de subvention à ce programme dès l'année prochaine. La date limite pour soumettre une telle demande est le 30 novembre 2011. Il s'agirait alors de jeter les bases pour un partenariat pancanadien efficace qui augmenterait les chances pour l'obtention d'une demande au second programme.