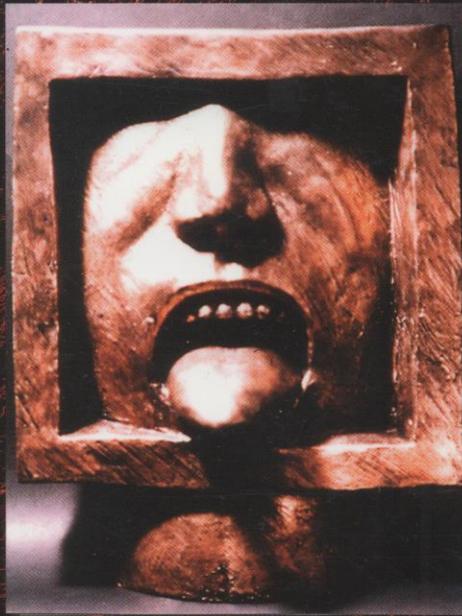


# L'ART DE QUI ?



MARCEL DESCHÊNES

ANALYSE ET DESCRIPTION CHIFFRÉES  
DE CE QUI NOUS TIENT LIEU DE MARCHÉ DE L'ART

Collection « Essais et Polémiques »



LES ÉDITIONS  
VARIA

MARCEL DESCHÊNES

# L'art de qui ?

ANALYSE ET DESCRIPTION CHIFFRÉES  
DE CE QUI NOUS TIENT LIEU DE MARCHÉ DE L'ART

Collection « Essais et Polémiques »



LES ÉDITIONS  
VARIA

Les Éditions Varia  
C. P. 35040, CSP Fleury  
Montréal (Québec)  
Canada H2C 3K4

Téléphone : (514) 389-8448  
Télécopieur : (514) 389-0128  
Courriel : info@varia.com  
ou varia@globetrotter.net

Site web des Éditions Varia : www.varia.com

Données de catalogage avant publication (Canada) :

Deschênes, Marcel, 1939-

L'art de qui? : analyse et description chiffrées de ce qui nous tient lieu de marché  
de l'art

(Collection Essais et polémiques)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-89606-001-4

1. Aide de l'État aux arts - Canada.
  2. Aide de l'État aux arts - Québec (Province).
  3. Art - Politique gouvernementale - Canada.
  4. Art - Politique gouvernementale - Québec (Province).
- I. Titre. II. Collection

N8846.C2D47 2003 353.7'7273'0971 C2003-941604-X



Nous remercions le  
Conseil des Arts du Canada et la Société de  
développement des entreprises culturelles  
(SODEC) de l'aide accordée à notre  
programme de publication.

Société  
de développement  
des entreprises  
culturelles

Québec

Gouvernement du Québec • Programme de crédit d'impôt  
pour l'édition de livres • Gestion SODEC

*Couverture, maquette et mise en pages* : Guy Verville  
*Photo de l'auteur* : Hélène Granchamp

Distributeur : Diffusion Prologue inc.  
Téléphone : (450) 434-0306 / 1-800-363-2864  
Télécopieur : (450) 434-2627 / 1-800-361-8088

© Les Éditions Varia, 2003  
Tous droits réservés pour tous pays

ISBN 2-89606-001-4

Dépôt légal : 4<sup>e</sup> trimestre 2003  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada

*Imprimé au Canada*

---

## INTRODUCTION

---

On ne parlera que d'arts visuels dans ce travail. C'est un champ d'activité qui fonctionne d'une façon très particulière, disons d'une façon très hermétique et très exclusive. Les autres formes d'art sont en effet reconnues valides dans leurs différents modes d'expression et on reconnaît que chaque catégorie mérite d'être soutenue par des subsides. Ainsi, en musique, on subventionne la musique symphonique, l'opéra, la chanson, le jazz et le folklore traditionnel tout comme le country et le rock. Les proportions de cette aide varient, bien sûr, mais toutes les catégories sont reconnues et soutenues. *Idem* en littérature, au théâtre, au cinéma... Sauf en arts visuels, royaume de l'orthodoxie !

Ce travail est basé sur deux constats qui nous chicotent tous depuis des décennies et dont tout le milieu des arts visuels parle sans arrêt, sans dérougir, mais seulement en privé. Deux constats comme deux défauts, comme deux nœuds dans le fil du bois, deux caillots dans les veines de la pierre.

D'abord, on décrira le recours systématique aux pairs. Tout est constamment déterminé et sanctionné par des jurys de *pareils*, pour ne pas dire par des jurys de gens *apparentés*. Toute la première partie de ce travail vous montrera les résultats chiffrés de ce mode de fonctionnement en commençant par les lieux et les programmes de l'appareil de soutien à l'art visuel. On sentira vite qu'il y a comme un os. Le recours à ces fameux pairs met toujours la même catégorie d'artistes à l'abri du marché en les soutenant de façon durable et, étonnamment, ferme la porte aux autres catégories, sans dire pourquoi ni comment. On ne parle pas ici de la distinction entre artistes amateurs et artistes professionnels mais entre des catégories d'artistes professionnels qui ont des pratiques de formes différentes. Ce premier constat est le noyau dur du problème de l'art actuel. Les six premiers chapitres tenteront de décortiquer cet univers clos et discret.

Ensuite, on tentera d'éclairer le débat, d'analyser les conséquences de ce qui constitue notre second constat, c'est-à-dire l'absence totale du jugement public, absence considérée comme

naturelle en cet univers de l'art visuel. Les propositions qui forment la dernière partie de ce travail concerneront donc souvent le public, les usagers et les marchands. Les termes qu'on y trouvera sembleront à de nombreuses personnes du milieu de l'art d'une nature *mercantile*, un mot qui gêne beaucoup les artistes qui fréquentent à long terme le système des jurys de pairs. Ces propositions parleront en faveur de la réintroduction du public et de son jugement, qu'il faudra assumer tout en discutant librement et en cherchant à l'éclairer. Elles appelleront aussi à une revalorisation urgente du travail des marchands d'art. Les trois derniers chapitres seront donc bâtis autour de ce second constat et ils s'achèveront par une forte insistance pour qu'on accorde une plus grande importance à la diffusion, ce terme étant ici compris comme une activité de mise en marché autant, et même davantage, que comme une démonstration publique.

Mais ces mots un peu crus, cette perspective d'un marché de l'art qui soit réel, ces termes inhabituels, sont-ils honteux? Peuvent-ils seulement être entendus?

Notre perception du monde de l'art est pourtant fondée sur un système commercial d'achats des œuvres et sur la croyance en une éventuelle spéculation possible, sinon probable, du prix de ces œuvres. Même les achats publics de nos Banques d'Œuvres étatiques tiennent compte de ce facteur pour justifier une relative *générosité de cotation* de certains artistes (en soutien des meilleurs, évidemment). Du même souffle, tout le monde se plaint qu'**on n'a pas de marché**. Artistes, marchands, associations, collectionneurs, professionnels, tous sont à 100 % d'accord: «Il n'y a pas de marché spéculatif, ici!» Cette affirmation n'est pas sans fondement d'ailleurs. Qu'il suffise de se rappeler comment tout a été mis en branle pour éviter de mettre sur le marché public (donc avec mise à prix réels) la collection Lavalin, réclamée par les créanciers du failli. La terreur s'était alors emparée du milieu des arts qui fit des cauchemars à l'idée des répercussions catastrophiques qu'aurait eue la découverte des prix réels obtenus pour nos œuvres *locales*. On a, selon la rumeur publique, forcé le Musée d'Art Contemporain à devenir propriétaire d'un ensemble d'œuvres qu'il a accepté... à reculons.

Pourtant notre réalité contient un *marché*, mais les artistes actuels le refusent en grande partie et s'en retirent, avec dégoût, pour s'en faire payer un autre par l'État. C'est tout simplement un refus du public et de son mauvais goût!

Ces deux problèmes interreliés, celui des *pairs* et celui du *refus du public*, nous restent constamment pris dans la gorge comme un gros nonosse. Peut-être est-ce là ce qui empêche les gens de parler de leurs problèmes? Pourtant ce damné silence, si caractéristique de notre milieu, doit être brisé. On finira par croire qu'on n'a osé parler qu'une seule fois en ce pays : au mois d'août 1948!

On n'entend les artistes élever la voix que pour dire deux choses. La première voix, celle des représentants officiels et des artistes intégrés à l'appareil d'État, geint sans relâche pour obtenir plus de sous, encore des sous! La seconde, amère et désabusée, la voix de tous les autres, ronchonne sans fin et sans desserrer les dents : «**Le système ne fonctionne pas.**»

Cette affirmation, devenue un lieu commun chez les artistes, n'obtient d'ailleurs jamais le moindre écho dans l'espace public. Pas de confirmation, ni de négation. Le silence est la règle absolue, considérée comme le remède à toutes les crises d'artistes!

Ce système devait pourtant conduire à une certaine autonomie de l'artiste, à une reconnaissance publique suffisante pour garantir le pain et le beurre des plus doués. On avait affirmé, à la naissance du système actuellement en place, qu'il était temporaire: «En attendant que le libre marché trouve toute sa force et sa vitalité.» Tout le monde a fait semblant d'oublier cette bonne et simple intention, maintes fois répétée. Même le Rapport Cardinal de 1995, pourtant très préorienté en faveur d'un renforcement du système étatique, n'affirmait-il pas dès les premières pages «l'urgence de remédier à la situation du **marché** de l'art»<sup>1</sup>? Feignaient-ils d'y croire ceux qui écrivirent que «le soutien financier de l'État aux arts visuels demeure essentiel à court et à moyen termes **jusqu'à** ce que des entreprises mixtes (l'État et le privé) puissent prendre **la relève** et que des moyens comme ceux que nous préconisons soient mis en œuvre pour **revitaliser le marché** de l'art»?

Malheureusement, le monde de l'art contemporain s'est habitué très vite à cette béquille, et beaucoup sont devenus simplement *accros* à cette machinerie pour initiés. Aujourd'hui, rien ne convient mieux comme symbole de l'artiste **abonné** du système que l'image de Narcisse. Pour s'intégrer à la machine, pour monter à bord de ce véhicule qui ne va nulle part, l'artiste

---

1. Rapport du Groupe-Conseil en Arts Visuels du CALQ, décembre 1995. La citation suivante provient du même document.

doit plaire à d'autres artistes qui lui ressemblent à s'y méprendre. Il doit plaire, par son dossier, à ces autres artistes qui décident, entre semblables, de ce qu'il convient de faire pour être un artiste digne de ce statut. Alors seulement sera-t-il habilité à recevoir des sous et des médailles : il sera un artiste méritant des publications et des citations. Mais, pour cela, il aura dû plaire aux **pairs**.

Et n'oublions surtout jamais que le public n'a rien à voir là-dedans. Rien de rien !

Insistons encore un peu. Poussons une dernière image. Ce système n'a qu'un but : sélectionner ceux qui sélectionneront, à leur tour, les autres qui pourront se faufiler dans ce jeu de l'**entonnoir**. Remarquez en passant que je n'ai pas choisi le tamis comme illustration du système. Car un tamis permet de laisser passer le plus fin, le plus subtil ; ou alors il conserve sur le dessus les plus gros morceaux. C'est un outil de tri et de sélection très efficace. Non, non ! Nous, ce qu'il nous faut, c'est l'entonnoir ; il faut seulement que tout passe par le même chemin, que tout glisse par le même trou. Et le plus glissant y arrive avant tout le reste. Tous passent par le même petit trou. Tous arrivent en bas. En bas, au fond du seau. Il ne reste plus, alors, qu'à recommencer la manœuvre. Amusant, non ?

Mais à quoi cela sert-il, en fait ? À nous convaincre d'une évidente équité ? À soutenir avec efficacité les « premiers de classe », qui glissent mieux que les autres ? À développer un monde de l'art qui enrichisse notre société ? À affirmer une culture qui nous soit propre et dont nous soyons fiers, collectivement ?

Vraiment ?

Voilà donc le questionnement qui a motivé ce long travail de recherches d'archives et de documents et l'écriture de toutes ces pages où vous trouverez beaucoup de chiffres et de noms d'artistes. L'intention n'est pas et n'a jamais été de viser qui que ce soit en particulier, mais d'éclairer une situation qui en a grand besoin. J'ai simplement tenté de parler d'un chat quand j'ai vu un chat. Pas plus, pas moins !

L'intention était simple et saine : faire connaître **l'état des lieux**, tel que je le voyais. Pour les artistes de toutes catégories, pour les amateurs d'art qui ne savent plus toujours de quoi il retourne, et pour ajouter peut-être à la connaissance de tous ces professionnels de l'art qui déclarent toujours « savoir déjà tout

---

## INTRODUCTION

---

cela» mais n'en parlent pourtant jamais «pour ne pas nuire à ce monde déjà si fragile de l'art d'ici».

Quant à moi, je sais d'avance que **mon chien est mort** dans ce système puisque je n'ai **jamais** demandé l'aide publique, ce qui est en soi très mauvais signe. Je n'ai nulle envie de changer d'idée.

### PRÉSENTATION GLOBALE

On peut dire de certains artistes qu'ils ont du chien, qu'ils s'acharnent, tandis que d'autres passent leur vie à avoir la culotte. Bien sûr, cette affirmation s'appuie sur un tas de choses vaines, mais il est encore plus facile de la vérifier. De plus en plus d'artistes se contentent de piler l'ébène, de suivre la méthode recommandée, ils tentent donc de ne pas déplaire à cette grosse nourrice qu'on appelle le système. Parfois, il arrive qu'un de ces petits chiens meurt mais c'est devenu si rare qu'on fait ensuite alors, éventuellement, de partout. Ainsi, le seul résultat est qu'il passe pour un chien galeux ou un chien fou pour un chien de bitumé qui n'a pas appris les bonnes manières. Il se mettra, à s'échouer sous le lit, la queue entre les jambes. Les gros toutous, eux, ne meurent jamais. Parfois, ils grognent un peu, mais seulement quand ils sont sûrs d'être seuls ou avec plus ou moins de chiens, connaissant assez pour se mordiller la queue, sans eux, évidemment.

On peut trouver à ce parallèle entre vie d'artiste et vie de chien quelque fondement. En effet, si l'artiste se fait, on l'oublie vite dans son coin, et l'oubli est presque toujours fatal pour un artiste. Ou encore, si l'artiste se met à grogner, on le considère comme un chien fou, on le considère trop en colère pour être dans une sorte de droit chemin. Il peut alors démissionner dans une brume opaque qui aura le même effet sur sa renommée qu'un simple renoncement. Dans tous les cas, il devra conclure, se le répéter, que son chien est mort.

Quant à moi, la seule médaille que j'ai jamais eue de ma vie, c'est celle que j'ai gagnée à mon coin, à ma habitation, chez de mes déjeunés et de mon identité. Au moins, je veux bien reconnaître qu'il y a eu quelque chose qui m'a fait par conséquent du bien. L'oubli de l'artiste est en fait un oubli de l'art actuel chez nous. Malgré à la fois très compliqué et très simple, avec des mots qui sont trop

## CHAPITRE PREMIER

---

# VUE GLOBALE

---

### PRÉSENTATION GLOBALE

On peut dire de certains artistes qu'ils ont du chien, qu'ils s'acharnent, tandis que d'autres passent leur vie à avoir la chienne. Bien sûr, cette affirmation s'appuie sur un jeu de mots facile ; mais il est encore plus facile de la vérifier. De plus en plus d'artistes se contentent de plier l'échine, de suivre la méthode recommandée ; ils tentent donc de ne pas déplaire à cette grosse nourrice qu'on appelle **le système**. Parfois, il arrive qu'un de ces petits chiens morde mais c'est devenu si rare qu'on fait silence alors, systématiquement, de partout. Ainsi, le seul résultat, c'est qu'il passe pour un chien galeux ou au mieux pour un chiot d'habitant qui n'a pas appris les bonnes manières. Il lui restera, à s'écraser sous le lit, la queue entre les jambes. Les gros toutous, eux, ne mordent jamais. Parfois, ils grondent un peu, mais seulement quand ils sont sûrs d'être seuls ou entre gros toutous qui se connaissent assez pour se mordiller la queue, entre eux, amicalement.

On peut trouver à ce parallèle entre vie d'artiste et vie de chien quelque fondement. En effet, si l'artiste se tait, on l'oubliera vite dans son coin, et l'oubli est presque toujours fatal pour un artiste. Ou encore, s'il parle sans se montrer docile aux décideurs du système, on le calera vite dans une sorte de noir silence. Il patagera désormais dans une brume opaque qui aura le même effet sur sa renommée ou sur sa simple reconnaissance. Dans tous les cas, il devra conclure, je le répète, que **son chien est mort**.

Quant à moi, la seule médaille que j'ai jamais voulue de ma vie, c'est celle que j'ai trouvée à mon cou, à ma naissance : celle de mes origines et de mon identité. Au revers, je veux tenter maintenant d'y inscrire ce que j'ai fini par apprendre du fonctionnement du système de l'art actuel chez nous. Message à la fois très compliqué et très simple, avec des mots qui sont trop

souvent compréhensibles uniquement par ceux qui connaissent ce langage un peu codé, un code pour initié, comme un nouveau latin. Je tenterai quand même de me faire comprendre par un public le plus large possible. Autrement je me contredirais.

Voici donc des notes, des trouvailles, des observations. Voici des sourires et des grimaces; des coups de langue et des coups de dents. Vraiment plein de questions, de doutes, d'évidences à propos de l'univers très clos, très autosuffisant de l'art visuel au Québec. On parle d'ici et de maintenant: *hinc et nunc*. Oui, vous venez de comprendre, à l'instant, que vous aurez parfois affaire à un chien qui parle latin. Vous avez sûrement deviné qu'il grisonne et que sa première niche avait la forme d'une École des Beaux-Arts. Comme une sorte de chien qui grogne assez souvent, mais qui n'a jamais eu de collier numéroté.

#### POSITION ET INTENTION

Bon nombre d'artistes vous diront que le système de l'art est maintenant bien rodé, que tout baigne dans l'huile et donc qu'il ne faut surtout pas bousculer une si belle construction. Tout au plus, ces même personnes seront-elles d'accord pour réclamer en chœur que les autorités injectent encore et encore plus de ressources dans le système. Remarquons en passant que ces artistes satisfaits ne se salissent jamais la bouche en prononçant le mot *argent*. Ces artistes font naturellement partie des plus subventionnés de l'heure ou de la décennie et ils ne sont pas très chauds à l'idée de remettre en question cette réussite bureaucratique. « On aurait bien tort, clameront-ils, de risquer d'enrayer le fonctionnement d'une institution qui distingue avec tant de clairvoyance les plus méritants. » Surtout qu'ils en font eux-mêmes partie, de ce *club du mérite*. « Vous n'avez rien compris, s'exclamait la présidente du Regroupement des Artistes en Arts Visuels (RAAV), à l'assemblée annuelle de 2001. Ce ne sont pas des chouchous mais des premiers de classe, les meilleurs, les plus méritants! » Entre nous, pensez-vous vraiment qu'elle en fasse partie?

Bon nombre d'artistes vous diront que le système de l'art n'a jamais bien fonctionné. En tout cas, jamais au bénéfice de la majorité des artistes et, de façon flagrante, jamais au bénéfice d'orientations diversifiées. Ceux-ci vous diront que cette orga-

nisation a toujours tenu un discours de principes généreux et ouverts mais que, dans les faits, toute son action n'a été fondée que sur une seule forme de pensée, une sorte d'intégrisme non déclaré. On devine aisément que ceux qui pensent en ces termes sont des marginaux à leur façon ou des exclus. D'ailleurs, on les considère habituellement, de façon assez sommaire et méprisante, comme des *refusés* qui, à cause de ce refus, seraient devenus des artistes amers et revanchards. Pourtant, il s'agit le plus souvent d'artistes qui se sont simplement tenus à l'écart par éloignement géographique, par une sorte d'isolement accidentel ou encore par ignorance. Je parle ici de cette ignorance toute naturelle chez ceux qui travaillent à leur affaire sans trop chercher à savoir ce qui se trame continuellement dans les officines, entre des fonctionnaires dûment mandatés et des représentants des artistes souvent un peu autodésignés. Soyons bien clairs et nets sur ce sujet : il faut vraiment le vouloir à tout prix et s'y acharner avec une patience infinie pour rester au courant de l'activité de cette machine d'État. Il faut s'y attaquer dès le début de sa carrière, en suivre avec beaucoup de minutie les nombreux développements de programmes ; savoir s'y retrouver rapidement dans les changements de titre et les changements de chapeau des officiers de ce vaisseau multiforme qui navigue dans une sorte de brouillard discret. Soulignons que cet état de fait est bien toléré par les habitués du palais. Ce brouillard, entretenu avec soin, est accepté comme un moyen de se mettre à l'abri des méchantes langues et de promouvoir la création sans compromis, sans avoir à en rendre compte à personne.

Mais qu'en est-il vraiment ? Est-ce vraiment tout blanc ? Tout noir ? Y a-t-il anguilles ?...

Et comment évaluer ce vaisseau qui se croit devenu un superbe paquebot ? Le *hic* avec ce titan, c'est qu'il ne risque pas vraiment de couler : c'est de l'argent public. Mais on peut se demander s'il sait encore un peu où il va ou, même, s'il veut aller quelque part.

#### IMAGE ET PLAN DE TRAVAIL

L'opinion qu'un artiste entretient au sujet du système actuel semble donc surtout déterminée par son choix de se nourrir, de façon plus ou moins permanente, à même la vache à lait de l'État

ou, au contraire, de se débrouiller tout seul en se promenant dans le bois. De toute manière, à l'évidence, ni l'un ni l'autre ne réussira à engraisser de façon très durable. Dès le départ ou à plus ou moins long terme, chacun doit se résoudre à s'alimenter à d'autres sources, plus fiables mais toujours situées un peu ou complètement hors de son champ d'action de premier choix. Il faudra donc, pour la quasi totalité, une autre activité dite alimentaire ou un partenaire de vie accommodant et stable, ou encore un coussin patrimonial bien bourré. L'alternative sera, pour la plupart, la cessation graduelle puis définitive de toute activité créatrice; ce qui n'est pas la fin du monde mais, à coup sûr, un appauvrissement du monde.

Soyons clair. À première vue, le système semble fonctionner rondement. Une ou deux fois par année, les jurys sont nommés, les pairs se réunissent, les artistes sont sélectionnés et les sous de l'État sont distribués. Mais ce système n'a qu'une seule caractéristique essentielle: sa *répétitivité*. À chaque saison, les artistes demandent et la machine distribue avec une équité de machine: un peu partout, un peu pour tout le monde, un peu tout court! Cependant, ce système n'arrive pas à produire ce qu'il est censé produire, c'est-à-dire, à terme, une sorte d'enrichissement collectif. Ce résultat devrait découler de l'autonomie graduelle de l'artiste, de plus en plus soutenu par une clientèle. En réalité, le système ronronne comme un moteur en marche; ce qu'on ne dit pas c'est que c'est un moteur sur un banc d'essai et surtout « d'essai permanent »: il **tourne**! On réclame même une plus grosse cylindrée chaque nouvelle année et on finit toujours par l'obtenir: un plus gros moteur qui baigne dans l'huile. Le gros moteur tourne mais le véhicule n'a pas bougé d'un poil depuis trente ou quarante ans. Je parle ici de ce qu'on appelle la **finalité** du système. En réalité, on n'a pas réussi à créer, dans le public, un besoin de l'art. Parlons encore plus simplement. Les gens d'ici, malgré l'augmentation considérable du niveau général d'éducation, n'ont pas plus envie de ce que les artistes actuels produisent et leur offrent. Ça paraît à tout le moins assez symptomatique d'un problème. Pas plus de marché aujourd'hui qu'à l'époque de la naissance des conseils des arts. L'offre théorique est pourtant facilement multipliée par dix en raison du plus grand nombre d'artistes qui « débouchent » à chaque année. Malgré cette offre plus grande, on ne trouve pas plus de preneurs sérieux; pas plus d'amateurs qui auraient assez d'appétit pour en consommer

régulièrement. Est-ce parce qu'ils n'ont pas vraiment d'appétit ou parce que cette cuisine-là ne leur dit rien qui vaille, ne leur donne même pas l'envie d'essayer?

Pour se faire une idée claire de la validité de ce système de soutien à la création, il faudra en connaître les tenants et les aboutissants, c'est-à-dire les coûts et les résultats, sur un moyen terme. Nous tenterons ici d'y voir clair en nous basant sur l'analyse d'une vingtaine d'années. On disposerait ainsi d'un bon thermomètre pour la plupart des cas. Pour certains aspects, nous étirerons beaucoup plus le terrain d'analyse mais nous nous en tiendrons presque toujours à cet « ici et maintenant ». Occasionnellement, nous jeterons aussi un œil chez nos voisins immédiats.

Avant d'aligner des chiffres « pour comprendre », soulignons tout de suite que c'est une pratique très mal vue par les « officiels » de l'art qui craignent toujours que ces données ne « tombent entre les mains de gens mal intentionnés ou carrément hostiles ». Un exemple: « Le groupe-conseil (...) ne peut ainsi satisfaire le lecteur matois pour qui le chiffrage des choses est l'aune qui permet de mesurer le sérieux d'une analyse et des recommandations qui en découlent<sup>1</sup>. »

Voici donc une espèce de plan de travail de ce j'appellerai **l'appareil visible**.

Nous commencerons par faire un peu de lumière sur les centres d'artistes, leurs coûts et leur rendement. Nous irons ensuite du côté des centres d'exposition, puis du côté des musées dans leur créneau de participation à la diffusion de l'art actuel.

Nous ajouterons à notre visite du temple un coup d'œil aux coûts et rendements des « à-côtés », nommés échanges, événements, résidences et autres programmes secondaires. On pourrait aussi, pour bien évaluer le prix réel, y ajouter quelques chiffres reliés aux coûts de formation des artistes de maintenant, qui sont presque tous bacheliers. C'est tout récent comme situation et ça mérite sûrement que nous tentions d'y voir clair, même si nous ne l'incluons pas dans les coûts du système.

Bien sûr, il faudra ajouter à notre examen le champ, maintenant bien défriché, du « 1 % » et son degré d'appréciation par la clientèle. Sans oublier non plus la Banque d'œuvres du Canada qui se proclame le plus important marché d'art au pays.

---

1. Rapport du « groupe-conseil en arts visuels » du CALQ, 1995, p. 2.

Et surtout, n'ayez crainte, nous n'oublierons pas le cœur même du système, le splendide royaume des bourses individuelles, non plus que les nouvelles « cerises sur le *sundæ* », les médailles-bourses et les bourses dites de carrière.

L'éventail semble-t-il assez largement ouvert?

N'oublions pas que tous ces canaux sont interconnectés pour former une magnifique plomberie. Le système ne débouche jamais ailleurs que sur lui-même; il a été conçu et bâti pour cette fin-là et pour aucune autre. Beau système, non? Avez-vous dit vicieux? Eh oui! Comme le cercle dont doit faire partie tout artiste qui se déclare professionnel et veut se maintenir à la hauteur de sa situation.

## CHAPITRE II

---

# L'APPAREIL VISIBLE

---

### CENTRES AUTOGÉRÉS OU GIRONS ?

**F**aire un peu de lumière sur les centres d'artistes est plus facile à dire qu'à faire, car c'est le domaine par excellence de l'embrouille : trop de données disparates, des variables et des régimes spéciaux, des exceptions pour mille motifs louables, des sommes ponctuelles et compensatoires, et j'en passe ! Bref, sous une organisation apparemment bien égalitaire et bien rodée, l'arbitraire et le passe-droit règnent souvent en maîtres, bien à l'abri dans la discrétion d'un soi-disant « devoir de réserve » un peu trop commodément invoqué.

En fait, que sont donc ces centres d'artistes ? Pourquoi sont-ils apparus ici plutôt que là ? Comment surtout se sont-ils multipliés à ce point ? Les artistes impliqués se définissent comme des « collectifs de praticiens qui autogèrent des interventions de recherche et d'expérimentation dans et par l'art dont ils mesurent, parfois *a priori*, le plus souvent *a posteriori*, l'inscription et la portée sociale... Cette autogestion sans intention de profit économique par les travailleurs de l'art eux-mêmes est déjà une action sociale<sup>1</sup>. »

En voulez-vous vraiment davantage ? Il faut bien se poser la question puisqu'il faut convenir qu'ils sont devenus de véritables institutions. Certains centres des plus anciens ont déjà duré aussi longtemps que les vénérables Écoles des Beaux-Arts, disparues dans la tourmente au début des années 1970. Bon nombre d'autres auront bientôt le même âge que nos départements d'arts visuels de l'UQÀM, de Concordia ou de Laval.

Pourtant, ces centres de recherche/diffusion/production se déclarent souvent menacés d'étouffement ou carrément de disparition. Or, d'évidence, avec l'âge ils ont bien appris les règles du jeu. Ils affichent tous et sans relâche une « philosophie de

---

1. Comité de travail sur les centres d'artistes, *Bilan de l'intervention gouvernementale à l'égard des centres d'artistes visuels*, 1994, p. 9.

la rupture ». Pourtant, à chaque saison qui passe, ils se taisent, remplissent consciencieusement les formulaires du ministère et encaissent la subvention. « Faut bien vivre, disent-ils ! Y'a pas de marché ! »

Pour en comprendre un peu plus l'esprit, il suffit de remonter au début des années 1960, à la naissance des premiers ateliers collectifs de gravure ; d'aller observer, dans la foulée, la naissance des conseils des arts et du ministère de la Culture, l'agitation des galeries de type vaguement coopératif de la Masse ou Synoptique ou d'ateliers de groupe comme Graff, Arachel, sans oublier, entre autres, les galeries de type associatif comme celle de la Société des Artistes Professionnels du Québec (SAPQ). Le véritable signal de départ viendra cependant du Conseil des Arts (Ottawa) avec sa politique très claire de 1972, qui renoncera définitivement à l'établissement d'un marché réel. Depuis ce jour, on accepte officiellement de soutenir les artistes et les regroupements, et les nouvelles formes d'arts visuels nées de la théâtralité et des nouveaux médias. Tout doit être soutenu. Tout doit être subventionné de manière égale et sans égard à la réception que réserve un public qui n'a pas encore compris. Les pairs savent, eux, de quoi il est question ! Tout repose désormais sur leur jugement éclairé et leur choix « désintéressé » ! On parle ici de centres comme Véhicule Art et autres semblables qui ont confirmé le rôle dominant de la « dématérialisation de l'objet d'art » et le glissement définitif vers la domination du théâtre-événement, de la danse-performance, de la photo-vidéo ; ou alors du « rien » comme objet, comme concept global. Cette période charnière a transformé les arts plastiques en arts visuels, changement de nature considéré comme naturel et sans conséquences significatives. Toutes ces nouvelles formes ont été acceptées par l'ensemble des instances de soutien à l'art. Malheureusement, ce fut une acceptation du bout des lèvres « afin d'avoir l'air éclairé ». Les mêmes « lumières » commandent aujourd'hui des monuments d'une médiocrité à faire honte au plus inculte des citoyens : par exemple les statues récentes de René Lévesque ou de Jean Drapeau !

Depuis, rien n'a plus vraiment bougé. Tout le système s'est installé en sept ou huit ans, puis tout a figé là, sur place. On pourrait dire sans rire que tout a glacé là, car le public, lui, n'a pas suivi cette course vers le *vide en tant que discours*, le *rien considéré comme valeur*. Les centres d'artistes continuent à se définir comme « non mercantiles ». Ils se sont installés à l'écart d'un

commercialisme jugé avilissant et se glorifient de conserver leur pureté intacte.

« AMEN ET DE PROFUNDIS »

On pourrait se contenter de réagir ainsi, mais nous tenterons quand même de voir clair et de déchiffrer les codes de ce petit monde bien clos ou, du moins, d'en comprendre un peu le fonctionnement.

En réalité, c'est par la synergie de deux intérêts bien différents qu'on a abouti à cette dominance incongrue de formes d'art auxquelles on a accolé, en exclusive, le nom « d'art contemporain. » On y a atteint, depuis trente ans, une arrogance et un mépris des autres qui défient l'entendement de l'homme ordinaire. On pourrait comprendre facilement ce ton un peu prétentieux s'il s'agissait de tout jeunes artistes qui cherchent à s'affirmer et à grimper sur le perchoir du haut pour ne pas être oubliés dans le coin, mais, à vue d'œil, la volaille a pris de l'âge ! En effet, bien des membres des centres d'artistes y sont à demeure, depuis vingt, trente ans et même plus. Il est même courant que des artistes qui ont déjà exposé dans les grands musées d'État reviennent dans les centres par une porte ou une autre. Il est pourtant inévitable que l'art actuel, étant devenu aux yeux de presque tous un étalage de « presque rien et presque n'importe quoi », voie son audience diminuer et disparaître. Ça se vérifiera surtout au niveau du marché réel. Les artistes constateront, la mort dans l'âme, qu'il n'y a effectivement pas de marché, se consoleront mutuellement et se réfugieront dans les bras des « professionnels de l'art », en quémandant le soutien de l'État.

Ils les obtiendront d'ailleurs ces subsides, plus souvent des pitances d'ailleurs, à peine des moyens de survie. Mais si ces démarches ont si bien fonctionné à ce jour, c'est qu'elles concordaient avec un besoin des hommes politiques de se donner une apparence de gouvernants éclairés. En effet, les gens de pouvoir n'ont quasiment jamais le temps ni même le goût d'acquérir et de développer une culture réelle. C'est qu'il faut investir beaucoup de temps et de gros morceaux de sa vie dans le monde de l'art comme dans celui de la politique. À ce jeu de la culture, la compétence des hommes politiques laisse très, très souvent à désirer. Ils n'ont pas eu le temps.

Le désastre est donc prévisible. Inévitable, en fait, car il y a toujours à la cour, tout près du trône, de ces esthètes qui savent si bien faire rouler les phrases et faire résonner les mots pour leur donner un air de « je sais tout », un baume, un beau costume qui viendra faire oublier l'ignorance du pouvoir public. La résignation des artistes à se construire un public à leur mesure et à leurs besoins, alliée à l'appétit de bien paraître des gens de pouvoir, a mené à cette situation de cul-de-sac de l'art actuel, à ce vase clos. Vase clos installé derrière les paravents des centres d'artistes, à l'abri des méchants.

Je parle ici de cet art qui survit année après année, dans nos si nombreux centres d'artistes, sans clientèle et sans débouché autre que celui du cercle des intimes, forcément un peu vicié. Je devrais dire « sans autres débouchés » au pluriel. En effet, la situation est un peu partout la même, dans tous les pays où a été établi le même rapport entre l'art et son public. Ça ne peut débloquer que si on y trouve une classe de gens très riches et à la recherche d'un statut de mécène.

Si on veut pousser l'explication un peu plus loin encore, qu'on daigne se souvenir qu'il commençait déjà, il y a trente ou quarante ans, à y avoir un surplus d'artistes de toutes catégories : peintres, poètes, musiciens, sculpteurs et toutes sortes d'autres créateurs. Tous ces gens avaient tendance à ruer dans les brancards pour se faire voir, se faire entendre, en rouspétant plus fort que le voisin. Ça tournait facilement en Opération Déclat ou en happenings où le sang de poulet coulait sur scène, égorgés qu'ils étaient par des artistes à poil. Période donc d'une sorte de rêve coopératif chimérique de fraternité universelle et de création pure, sans contrainte. C'était bien ce que le *Refus* avait proclamé : « l'art sans contrainte. » Mais beaucoup n'avaient pas tout à fait compris que cet accomplissement ne peut durer que dans un univers parallèle à la vie réelle, en marge du monde réel.

L'art des centres d'artistes est sans contrainte. Et sans public.

Il a suffi d'inciter graduellement ces petits « tannants » à se regrouper pour réduire les coûts et de les laisser jouer entre eux, dans de vieux locaux postindustriels abandonnés. Il a suffi de les empêcher de crier trop fort en leur emplissant la bouche de gros bonbons, de gros sous, lentement, un à un. Puis de répéter l'opération chaque année pour obtenir la paix et une victoire facile. La recette a fonctionné. Dorénavant tout le monde est content. On

a ainsi des artistes qui deviendront forcément de calibre international puisqu'ils peuvent faire la même production que tout le monde. Ils peuvent même faire des échanges *internationaux*: « Tu exposes tes choses à la maison de la culture de Bourg-en-Bresse et, en échange, eux, ils pourront accrocher leurs œuvres au centre d'artistes de Joliette, de Carleton-sur-mer ou de Granby. » Grosses avancées culturelles !

Et tout le beau milieu fait semblant d'y croire. Chacun rajoute ça à son curriculum pour la prochaine demande de bourse. Alors, surtout pas de questions ! C'est la Paix des Artistes, obtenue par la méthode maintenant universellement reconnue de la « subversion subventionnée ». Formule désormais classique, pour ne pas dire usée jusqu'à la corde mais, ô combien réelle ! et partout fondée, incrustée dans la réalité des artistes actuels.

Bien beau, tous ces mots, mais encore...

On y investit combien ? Ça rapporte quoi aux artistes et au public ?

Tentons maintenant de démontrer un peu.

Il y a au Québec un soixantaine de centres d'artistes.

On parle encore parfois de centres autogérés, d'ateliers collectifs, de coopératives...

Il s'agit toujours de groupes d'artistes actifs, mais on y trouve aussi presque autant de critiques d'art qui se font la main, d'historiens de l'art, d'universitaires analystes de toutes sortes de choses, de membres sympathisants, de bénévoles...

Allons-y de quelques tableaux simples et qui donnent une mesure de ce monde.

Ces cinq tableaux chiffrés s'appliquent aux centres d'artistes. On y voit une évidente et surprenante stabilité. Le système s'est mis en place graduellement dans les années 1960-1970, puis a pris son envergure actuelle autour de 1980. Depuis ce temps, la machine est installée en permanence, avec une remarquable capacité de régénération ou, pour le moins, un effet d'autorégulation très efficace (voir le tableau 1).

Tableau 1 • Nombre de centres d'artistes de 1989 à 1999

89-90	90-91	91-92	92-93	93-94	94-95	95-96	96-97	97-98	98-99
61	62	64	61	65	54	57	57	59	61

Tableau 2 • Nombre de centres d'artistes fondés par année

1960-1970	1971-1975	1976-1980	1981-1985	1986-1993	(1960-1993)
3	9	11	33	21	(80)

Tableau 3 • Revenus des centres d'artistes de 1989 à 1998 (en millions de dollars)

	89-90	90-91	91-92	92-93	93-94	94-95	95-96	96-97	97-98
Total	6,9	6,8	7,2	8,4	8,4	6,8	7,9	7,5	10,2
Aide publique	4,7	4,9	5,3	6,6	6,0	5,0	6,0	5,7	6,7
% du total	69 %	73 %	75 %	79 %	72 %	74 %	76 %	76 %	66 %
Moyenne en \$ par centre	106 000	110 000	112 200	138 000	129 200	125 900	138 600	131 600	172 900

Tableau 4 • Dépenses des centres d'artistes de 1989 à 1998 (en millions de dollars)

	89-90	90-91	91-92	92-93	93-94	94-95	95-96	96-97	97-98
Total	5,7	6,4	7,1	8,4	----	6,8	8,1	7,4	9,9
Salaires loyer...	3,9	4,6	5,2	5,7	----	5,0	5,7	5,4	6,4
% du total	70 %	72 %	74 %	69 %	----	73 %	70 %	73 %	65 %
Cachets**	241 500	262 700	381 800	603 800	----	----	----	----	----
Activités	1,6	1,5	1,5	2,1	----	1,8	2,4	2,0	3,5

\* (Non disponible)

\*\* En milliers de dollars

Tableau 5 • Nombre d'activités des centres, de visiteurs pour l'année, de visiteurs par activité.

	89-90	90-91	91-92	92-93	93-94	94-95	95-96	96-97	97-98
Activités	----	----	----	----	----	----	584	775	734
Visiteur	----	----	----	----	----	----	304 000	213 300	245 000
Vis./ Act.	----	----	----	----	----	----	520	274	334

Il suffira, en effet, que le pouvoir y trouve son intérêt, de près ou de loin, pour voir gonfler la machine, de manière un peu réflexe. On verra grossir, soit les montants alloués, soit le nombre de programmes. Ces tours de passe-passe se sont répétés déjà plusieurs fois depuis quelques années. En invoquant « l'oubli des besoins des régions », la nécessité de « stimuler l'innovation par les arts médiatiques », l'urgence « d'ouvrir des portes à la relève » et mille autres bons motifs, on déplace parfois bêtement de colonnes les montants nécessaires ou alors on gonfle carrément le budget concerné, sans trop justifier ni le geste ni la somme. Inutile d'ajouter que le même pouvoir les dégonflera tout aussi naturellement, selon ses besoins à court terme; il pourra même

remettre en place d'anciennes colonnes « pour éviter les recoupe-  
ments », dira-t-il.

Un coup d'œil supplémentaire aux nombres d'individus membres des centres d'artistes nous éclairera encore un peu plus sur leur fonctionnement réel. Pour avoir des chiffres un peu complets et cohérents, il a fallu utiliser ceux de l'année 1992-1993, mais que personne ne s'inquiète pour si peu : ce monde est maintenant d'une stabilité de béton. Pourquoi les données de base auraient-elles bougé ? Cela eût été un éclair bien troublant dans un ciel devenu aujourd'hui si rassurant !

Tableau 6 • Nombre de membres inscrits dans les centres d'artistes en 1992-1993

	Nombre de membres	Nombre de centres	Nombre moyen de membres par centre	Nombre de membres actifs (artistes)	Nombre de membres actifs/centre	Nombre de soutiens ou d'auxiliaires (total)
Total des centres <sup>2</sup>	4169	61	68	1581	24	2587
Région de Montréal	1180	19	62	659	34	530
Région de Québec	1189	8	148	340	42	849
Autres régions	1800	30	60	582	19	1218

Soulignons en passant la singularité de la région de Québec dont les représentants ont la réputation de défendre avec acharnement ce système « qui va maintenant très bien et [auquel] il ne faut rien (...) changer » (dixit la présidente du RAAV en 2000).

### CENTRES D'EXPOSITION OU EXTENSIONS ?

Outre les soixante centres d'artistes, l'État fournit également des « subventions de fonctionnement et de projet » à des centres d'exposition. On en compte actuellement un peu plus d'un vingtaine, auxquels il faudrait ajouter la douzaine de maisons de la culture de Montréal et trois ou quatre centres occasionnels. Ces centres d'exposition sont généralement rattachés à des institutions d'enseignement supérieur, des municipalités, ou sont intégrés à des musées d'art privés, des centres culturels ou des musées à vocation plus générale.

On y expose généralement des œuvres de même nature, provenant assez souvent des mêmes artistes ou d'artistes de la

2. Les données des trois régions sont basées sur 57 des 61 centres. En effet, 57 des 61 centres ont répondu à l'enquête qui est à la base du Bilan d'intervention des centres d'artistes de 1994, d'où ces chiffres sont tirés. Il en découle donc un petit décalage avec les données inscrites à la ligne total des centres.

région travaillant selon la même « philosophie ». On y verra donc des travaux sélectionnés par des jurys de pairs de même orientation et, parfois, on effectuera des échanges interrégionaux, à condition, bien sûr, d'obtenir la subvention « de circulation ».

Quelques chiffres nous donneront une idée un peu plus claire.

**Tableau 7 • Nombre de centres d'exposition soutenus par l'État (3 niveaux)**

	94-95	95-96	96-97	97-98	98-99	99-00	00-01
Centres	20	21	21	22	22	22	22

**Tableau 8 • Revenus des centres d'exposition (en millions de dollars)**

	94-95	95-96	96-97	97-98	98-99	99-00	00-01
Revenus totaux	5,0	5,9	6,3	6,7	7,6	6,6	7,4
Aide publique	4,3	4,9	5,0	5,0	5,7	5,2	5,8
% aide publique	86 %	83 %	79 %	75 %	74 %	78 %	78 %

Pour ce qui est de l'appréciation du nombre d'activités de ces centres d'exposition, la seule mesure vraiment comptabilisée est celle de 1994-1995 ; elle est de 170 activités pour les vingt centres d'exposition officiellement reconnus et soutenus par le ministère. L'Observatoire de la Culture et des Communications utilise aussi, constamment, une moyenne de 8,1 activités par centre par année, ce qui soutient le total de ± 170 pour l'ensemble des centres d'exposition. Enfin, l'examen des bilans de quelques centres confirme cette hypothèse de 170 activités pour 20 ou 22 centres d'exposition. Nous la retenons donc pour fins de calculs des coûts de ces activités.

**Tableau 9 • Nombre d'activités et fréquentation des centres d'exposition**

	94-95	95-96	96-97	97-98	98-99	99-00	00-01
Nombre activités	170	(170)	(170)	(170)	(170)	(170)	(170)
Total visiteurs	325 000	354 000	410 000	342 000	433 000	410 000	424 000
Visiteurs/exposition	1 900	2 000	2 400	2 000	2 500	2 400	2 500

**Tableau 10 • Coûts des centres d'exposition par activités et par visiteurs**

	94-95	95-96	96-97	97-98	98-99	99-00	00-01
Coût/an moyen par centre	225 000	233 000	238 000	227 000	259 000	236 000	264 000
Coût moyen par exposition	25 300	28 800	29 400	29 400	33 500	30 600	34 100
Coût moyen par visiteur	13,30	14,40	12,20	14,70	12,40	12,75	13,60

Concluons simplement ce coup d'œil rapide aux centres d'exposition en constatant qu'on y trouve généralement les mêmes productions et les mêmes artistes que dans les centres d'artistes de chaque région concernée. Si le nombre de visiteurs semble plus grand que dans les centres d'artistes, c'est surtout qu'il inclut beaucoup de visiteurs « scolaires », c'est-à-dire des visiteurs « de force ». On retrouve ici les mêmes réactions du public, qui assume les frais de l'un comme de l'autre. Il faudra alors faire face le plus souvent à une sorte d'indifférence muette ou encore à une résignation enfouie dans des politesses vagues. Il arrive même parfois que les artistes se butent à un refus ferme et définitif, souvent perçu comme du mépris. Les représentants des artistes, comme les porte-parole du RAAV, ont souvent interprété de façon aveugle et un peu infantile ce refus comme étant de l'hostilité. Dommage ! Il faudra un jour se questionner un peu plus sérieusement.

Nous achèverons notre tournée des grands diffuseurs par un examen encore plus sommaire des activités des trois grands musées en art actuel.

### LA PART CACHÉE... DES MUSÉES

Le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) et le Musée du Québec (MdQ) ne représentent que trois des quarante musées agréés officiellement et soutenus financièrement par le ministère de la Culture et des Communications du Québec.

Ce sont néanmoins des joueurs majeurs, un peu dans la diffusion, beaucoup dans la reconnaissance locale et parfois dans la reconnaissance nationale. Majeur veut dire « plus grand que » et, si on regarde les budgets et les taux de fréquentation, on conviendra que le terme s'applique bel et bien à ces trois institutions.

N'oublions pas cependant que la taille des villes où ils se trouvent ne justifie nullement de les classer dans la catégorie des institutions internationales de prestige. On n'a pas affaire ici aux grands sanctuaires de New York, Paris, Londres et autres riches métropoles d'Europe ou même de Californie.

Notons quand même que les montants consentis au Québec sont, encore une fois, largement supérieurs à ceux du reste du

Canada et même de la riche Ontario. Un peu surprenant, non? Est-ce vraiment ici une question d'identité culturelle nationale, dans un milieu qui se voit et se veut désespérément *international* et *ouvert sur le monde*? (Soulignons en passant que ces termes veulent bien souvent dire *aussi bon et aussi valable que ce qui se fait ailleurs dans le monde et singulièrement dans les grandes capitales*. Nous ferons une courte analyse de ce complexe dans la seconde partie de ce travail.)

Si on se limite aux seuls montants destinés directement à l'art contemporain, on peut affirmer, avec certaines réserves, qu'il s'agit de sommes sinon somptueuses, du moins généreuses. On parlera bien sûr, ici, des budgets directement alloués à l'art actuel par les trois musées précités. La première réserve concerne le fondement de cet appui à des formes d'art qui n'intéressent que bien peu de gens et, donc, bien peu de contribuables. Est-ce assez? Est-ce trop? Sur quoi se fonde-t-on pour établir et surtout mesurer ce besoin qu'aurait la population d'un art de pointe (ou pointu)? On se base, en réalité, sur les demandes exprimées par le milieu de l'art, qu'on fera évaluer ensuite par des gens de ce même milieu de l'art! La seconde réserve se rapporte à la difficulté d'analyser l'usage des montants en cause: art contemporain ou art traditionnel? Où classer une exposition sur Tintin, Snoopy ou des automobiles? Et Hitchcock alors? On s'entend généralement dans les sphères ministérielles pour accepter l'évaluation par le MBAM de ses propres activités: 25 % de ses budgets iraient à l'art contemporain. Prenons donc cette base de calcul qui en vaut sûrement bien d'autres aussi hasardeuses. Bien sûr, il faudra tenir compte, en surplus, que le Musée d'art contemporain alloue 100 % de son budget à l'art contemporain et non 25 %.

Voici donc quelques tableaux complémentaires des sommes consacrées par les trois musées d'État à l'art actuel. Précisons que l'on exclut de cette appellation le Musée de la civilisation, bien qu'il ait touché occasionnellement à l'art d'aujourd'hui: par exemple en montant une exposition sur le mouvement dit *Déclic*. D'autre part, nous appelons le Musée des beaux-arts de Montréal *musée d'État*, malgré son statut officiel et historique de musée privé puisque ce statut particulier est considéré depuis 1995-1996 par le ministère comme équivalent aux musées d'État, pour fins de subventions.

## L'APPAREIL VISIBLE

Tableau 11 • Montants de soutien public accordés aux trois musées d'art d'État  
(en millions de dollars).

	94-95	95-96	96-97	97-98	98-99
MACM	8,4	9,2	8,2	10,7	10,7
MBAM	est. 24,8	31,0	23,5	22,6	22,3
MdQ	16,2	17,1	14,8	16,8	19,1
Total des 3 musées	49,4	57,3	46,5	50,1	52,1

Tableau 12 • Recettes autonomes des trois musées (combinées)

	94-95	95-96	96-97	97-98	98-99
Total des 3 musées	14,2	18,4	15,2	15,5	17,7

Tableau 13 • Totaux des montants de soutien + les recettes des trois musées combinées et montants spécifiquement consacrés à l'art contemporain (soit 25 % des totaux des tableaux 11 et 12).

	94-95	95-96	96-97	97-98	98-99
Totaux 11+12	63,6	75,7	61,7	65,6	69,8
x 25 % =	16,0	18,9	15,4	16,4	17,5

Après un premier coup d'œil à ces tableaux, on constate un appui public et du public visiteur de 16,8 millions de dollars attribués à l'art contemporain par l'entremise des trois grands musées. Il va de soi que le MAC ne se consacrant qu'à l'art contemporain, on devra, pour plus d'exactitude, ajouter à ce résultat de 16,8 millions l'équivalent de 75 % de la totalité de son budget propre (I + II combinés) : soit 9,1 millions (I = 6,8 millions et II = 2,3 millions).

Pour « faire une histoire courte », on atteint par le canal des musées d'État un soutien à l'art contemporain d'au moins **25,9 millions par année** depuis au moins cinq ans.

### RESSOURCES DIVERSES ET « DIVAGANTES »

Finissons-en avec l'examen du financement des institutions de ce **système**, toujours aussi stérile, de l'art contemporain **ici et maintenant**.

Achevons la visite du palais par un coup d'œil supplémentaire aux autres petites sources d'alimentation. Pour parler plus net : fouillons dans les tiroirs ! Un peu désabusés, comme tous ceux qui en ont déjà vu bien d'autres, ouvrons un premier tiroir : celui

des « événements nationaux et internationaux » en arts visuels. On y trouve une cassette de **620 000 \$** pour l'année 2000-2001. Certains diront que « ça ne veut rien dire, que c'est très ponctuel et trop variable d'une année à l'autre ». On en conviendra avec le simple bon sens, mais est-ce que ça ne veut pas dire également que certaines années puissent être plus grasses, plus juteuses encore?

Comment en avoir une idée claire sans chercher davantage, sans fouiller dans d'autres tiroirs? Surtout comment en savoir davantage sans avoir l'air de chercher des puces ou sans paraître mesquin aux yeux des défenseurs officiels de notre si belle machine? C'est « mission impossible »! Donc, on continue! Fouillons et fouinons dans les derniers petits tiroirs du bas et, par exemple, jetons un coup d'œil sur les associations professionnelles dont le financement est quasi totalement assumé par l'État. Facture: **470 000 \$** pour assurer le fonctionnement des associations professionnelles en arts visuels, pour financer la défense des intérêts des artistes. Mais contre qui? Contre les méchants!

Vraiment fini? Non. Tiens, un autre là! Une belle petite boîte pleine de bons mots et de belles lettres. Comme c'est bien écrit! Comme ça sonne bien! Dans le fond de ce dernier (?) tiroir... **700 000 \$**! C'est pour les périodiques en arts culturels (1998-1999). De quoi se tailler un beau parachute en soie.

Il resterait peut-être des petites choses qui traînent. Combien coûtent les « échanges », combien pour les résidences, les studios? Il semble y avoir maintenant tout un réseau de ces « amabilités » internationales: en Finlande, en Catalogne ou au Mexique, à Rome, à Nice, à Avignon, à Bâle ou à Amsterdam, sans parler de Paris ou de New York ou de Montréal...

Mais, là, j'arrête! **Juré!** Le goût de poursuivre s'éteint. **Assez...** pour le moment!

Petit post-scriptum pour dire que je n'ai même pas osé parler du coût de formation des peintres, des sculpteurs, des graveurs et autre artistes en arts visuels de toutes catégories. Ça « chiffre » quand même, puisqu'ils sont presque tous détenteurs d'un baccalauréat. Certains affirment être autodidactes mais ce qu'ils cachent, pour la plupart d'entre eux, c'est qu'ils ont un bac en philo ou une maîtrise en anthropologie, en lettres ou autre « socio-quelque chose ». Si on sait qu'il en coûte près de 83 000 \$ en coût direct pour la formation d'un artiste en arts visuels, si on évalue qu'il en sort à peu près quatre cents par année: on aboutit à plus de **33 millions** par année. **Oublions ça!** Je n'ai rien dit. Ça relève de l'esprit pervers et d'une bonne dose de masochisme. Oublions cette partie-là. Tentons ici de faire un résumé simple et surtout chiffré de cette première partie consacrée aux organismes de soutien de l'art contemporain. On comprendra vite que ce qu'on avait honni sous le nom du Système des Beaux-Arts est simplement devenu le Beau Système de l'Art.

Les dernières analyses nous apprennent ce qu'il en coûte d'argent pour chacune des composantes :

Les 60 centres d'artistes	7 000 000 \$ / année
Les 22 centres d'exposition	6 000 000 \$ / année
Les 3 grands musées d'art	26 000 000 \$ /année (pour l'art contemporain)
Les événements nationaux et internationaux	620 000 \$ / année
Les associations d'artistes en arts visuels	470 000 \$ / année
Les périodiques culturels en arts visuels	700 000 \$ / année
Grand total par année pour les organismes <sup>3+4</sup>	35 000 000 \$

- Signalons l'existence d'un montant quasi équivalent de 33 000 000 \$ par année attribué à la formation des artistes en arts visuels, en raison de l'accession au baccalauréat de la très grande majorité des artistes actuels.
- Ce qui n'est pas apparent à première vue mais qui est pourtant vital, c'est qu'il n'est jamais question dans ce monde de l'esprit de parler de sous dans le sens d'un marché. On ne parle jamais chez ces gens-là de « ventes », de « clients », de « marchandises », sauf s'il s'agit d'achats par l'État, de commandes de l'État ou de grandes machineries collectives (financées par l'État) avec plein de commissaires patentés et beaucoup de paroles tout autour sous forme de beaux catalogues sur papier glacé (280 pages + 100 photos). On consentira, il est vrai, à déboursier de 300 à 400 000 \$ par année pour soutenir la mise en marché, mais c'est souvent indirectement et surtout très discrètement, pour ne pas dire un peu secrètement. En fait, c'est surtout tout à fait insignifiant et scandaleusement insuffisant.

## HALTE ET SOULAGEMENT

HALTE

Bien sûr qu'on doit mettre de côté le coût de formation de tous ces artistes « visuels » ; comme on oublie le coût des musiciens qui ne font jamais de musique en public, de ces danseurs qui deviendraient régisseurs ou chorégraphes, de ces écrivains qui

---

**INTERCALAIRE**  
QUI A L'AIR D'UNE AIRE DE REPOS

---

lors ces acteurs... comme certains dans tout le... directeur... d'autres fonctions et ne peut donc pas être considérée comme une poste totale.

Mais en arts visuels, il s'est produit depuis quelques décennies, chez nous comme dans bien d'autres régions (Europe et d'Amérique), un phénomène particulier — non pas tant par son orientation que par son ampleur. Il s'agit de l'isolement du monde de l'art visuel dans un univers clos, un monde séparé du commun des mortels, une dérive de l'art vers un milieu retiré de la vie courante à l'instar de la science de type universitaire. On n'y parle que de recherche et de travaux de pointe, à l'abri de la bassesse commune, au-dessus de la vie banale, loin de la populace. On retrouve aussi ce phénomène dans les autres formes d'art, mais à une échelle plus réduite. Le danseur dit « moderne », le musicien dit « expérimental » et le musicien dit « électro-acoustique » n'empêchent pas les autres formes de danse, de théâtre ni de musique de s'épanouir. L'un de la

Si je repense ici de la formation des artistes, c'est que tout le mécanisme de la carrière des artistes est malade, est totalement orienté vers l'inclusion de l'artiste dans ce monde clos, à l'écart de la vie réelle.

Si certaines recherches scientifiques peuvent et doivent même dans certains cas, vivre et se développer à l'écart de la vie courante, on ne saurait justifier un tel isolement dans le cas de l'art qui doit, par son essence même de médium, atteindre un intermédiaire.

L'art est parole.

L'art est un chant, un échange. Il ne saurait se passer de donneurs, de récepteurs, de clients sans délai, sans dégoûter

## HALTE ET SOULAGEMENT

### HALTE...

Bien sûr qu'on doit mettre de côté le coût de formation de tous ces artistes « visuels » ; comme on occulte le coût des musiciens qui ne feront jamais de musique en public, de ces danseurs qui deviendront régisseurs ou moniteurs, de ces écrivains qui seront journalistes-pigistes ou fonctionnaires municipaux et de tous ces acteurs bien formés qui bourdonnent comme serveurs dans tous les restaurants de la planète. Cette formation, directement inutilisée, sera la plupart du temps indirectement utile dans d'autres fonctions et ne peut donc pas être considérée comme une perte totale.

Mais en arts visuels, il s'est produit depuis quelques décennies, chez nous comme dans bien d'autres régions d'Europe et d'Amérique, un phénomène particulier — non pas tant par son orientation que par son ampleur. Il s'agit de l'enfermement du monde de l'art visuel dans un univers clos, un monde séparé du commun des mortels, une dérive de l'art vers un milieu retiré de la vie courante, à l'imitation de la science de type universitaire. On n'y parle que de recherche et de travaux de pointe, à l'abri de la bassesse commune, *au-dessus* de la vie banale, loin de la populace. On retrouve aussi ce phénomène dans les autres formes d'art, mais à une échelle plus réduite. La danse dite actuelle, le théâtre dit expérimental et la musique dite électro-acoustique n'empêchent pas les autres formes de danse, de théâtre ni de musique de s'épanouir. Loin de là.

Si je reparle ici de la formation des artistes, c'est que tout le mécanisme de la carrière des artistes est maintenant totalement orienté vers l'inclusion de l'artiste dans ce monde clos, à l'écart de la vie réelle.

Si certaines recherches scientifiques peuvent et doivent même, dans certains cas, vivre et se développer à l'écart de la vie courante, on ne saurait justifier un tel fonctionnement dans le cas de l'art qui doit, par son essence même de médium, atteindre un interlocuteur.

L'art est **parole**.

L'art est un chant, un échange. Il ne saurait se passer de témoins, de récepteurs, de clients sans déchoir, sans dégénérer

et tourner en rond dans un vacuum absolument stérile; ce qu'il est fortement menacé de devenir si ce n'est pas déjà sa réalité et même toute sa réalité.

L'art n'est pas la science!

**L'art n'est pas de la recherche!**

### ... ET SOULAGEMENT

L'art est un échange. Il doit être produit par quelqu'un qu'on appelle un artiste et reçu par quelqu'un d'autre qui en a besoin, qui l'attendait sans le savoir et le reçoit avec émotion. Cette émotion qui cherche à se définir comme une sorte de plaisir proche du soulagement et de l'allégement qu'on nomme aussi, souvent, de la joie. La joie du cœur, de l'esprit: ce sentiment qui fait parfois surprise, qui trouble et pourtant laisse dans une sorte de paix, une sorte d'épanouissement comme si la vie intérieure se mettait à grandir, à enfler, à flotter en quelque manière au-dessus de la vie courante.

Est-ce qu'un sentiment de cette nature peut survenir à la vue de «crottes en bronze», même subventionnées par l'État et sélectionnées par des pairs de ce «créateur»?

Pourtant tout le système actuel tend à fonctionner à l'intérieur d'un monde si clos et si enfermé que de tels «créations» sont devenues monnaie courante et même familière, quoi que nous désignons par ce terme de «crottes en bronze». Qu'on ne se trompe pas, ici, sur le fondement de la réaction souvent négative des amateurs. Ce que l'on craint le plus, actuellement, chez la plupart d'entre eux, ça n'est pas le dégoût ou le ridicule mais simplement **l'ennui le plus plat**. Cet ennui si souvent vécu dans des centaines d'expositions, qui n'existent que par la grâce de subventions accordées par des jurys de pairs et non par le mérite propre des œuvres ou la renommée réelle de l'artiste.

Le problème semble donc trouver son origine dans cette machinerie des subventions, contrôlée par des fonctionnaires souvent très proches des requérants et, tout autant, par les artistes eux-mêmes, grâce aux règles de formation des jurys de sélection. Parfois on y trouve, comme un peu égarés dans un labyrinthe pour initiés, un ou deux représentants symboliques du «client»; par exemple, dans le mécanisme de sélection des

artistes du programme dit du « 1 % ». Soyons sans crainte ; rien ne sera différent pour si peu. Le contrôle de ce programme particulier, comme de tous les autres, est presque parfaitement étanche et à l'épreuve des dérapages. Les sélections jugées d'un niveau trop « populaire » sont rarissimes dans ce secteur de « haute création » et les contrôleurs de ce système sont très fiers de ce corset d'acier.

Tâchons donc de voir comment cette cuisine fonctionne.

Il n'est pas de voir comme l'historique, le développement et le fonctionnement des centres d'artistes, des centres d'exposition et des trois grands musées d'État, mais il ne faudrait pas oublier d'ajouter qu'à côté d'une première ligne de glorieux combattants, il se retrouvent dans nos quelques musées de taille moyenne comme celui de Joliette, ainsi que dans un très récent réseau de galeries d'art comme celui de l'AMC (les anciens des galeries d'art contemporain).

Comme leurs collègues des centres et des grands musées, les gens qui travaillent dans ces lieux ont, eux aussi, une forte tendance à l'auto-proclamation « de pointe ». Expliquons tout de suite que « être de pointe » signifie à peu près ceci : « Si tu ne comprends pas ce qu'on te montre, mon petit, c'est pas grave, tu comprendras plus tard, si tu le peux. » Tous les gens qu'on retrouve dans ces organismes sont, dans ce sens, de la même église. Ils partagent une même conception de l'art, une même manière d'être comme un acte de foi, un acte essentiel, malgré un fait penchant pour un vocabulaire qui se veut scientifique. Ce milieu procède sans relâche et sans l'ombre d'un doute l'absence d'incertitude de la rupture. Toute œuvre d'art dignes de ce nom doit être regardée sous une forme ou une autre de rupture de la relation à quelque chose, à quelqu'un ou à une pratique, etc.

Sur la répétition, nous répétons, avec une conviction de béton. C'est une attitude tout à fait explicable puisqu'ils se retrouvent eux-mêmes à double tour dans ce monde toujours plus ou moins depuis maintenant près de quarante ans. Ils considèrent leur univers comme naturellement stabilisé. Ils n'ont pas besoin de l'extérieur et, tant qu'ils ont le État nourricier pour leur garder un souffle de vie, ils se retrouveront heureux dans leur belle autarcie, fu-elle définitive.

## CHAPITRE III

---

# LES FOURNITURES DE BASE

---

### BOURSES ET BOURSIERS

**B**ien beau d'avoir compris l'historique, le déploiement et le financement des centres d'artistes, des centres d'exposition et des trois grands musées d'État, mais il ne faudrait pas oublier d'ajouter qu'il existe aussi une seconde ligne de glorieux combattants. Ils se retrouvent dans nos quelques musées de taille moyenne comme celui de Joliette, ainsi que dans un très chétif réseau de galeries d'art comme celui de l'AGAC (Association des galeries d'art contemporain).

Comme leurs confrères des centres et des grands musées, les gens qui travaillent dans ces lieux ont, eux aussi, une forte tendance à s'autoproclamer « de pointe ». Expliquons tout de suite que « être de pointe » signifie à peu près ceci : « Si tu ne comprends pas ce qu'on te montre, mon petit, c'est pas grave, tu comprendras plus tard, si tu le peux. » Tous les gens qu'on retrouve dans ces organismes sont, dans ce sens, de la même église. Ils partagent une même conception de l'art, une même tendance élitiste comme un acte de foi jugé essentiel, malgré un fort penchant pour un vocabulaire qui se veut anarchisant. Ce milieu proclame sans relâche et sans l'ombre d'un doute l'absolu nécessité de la rupture. Toute œuvre d'art digne de ce nom doit être basée sur une forme ou une autre de rupture de la relation à quelque chose, à quelqu'un ou à une pratique, etc.

« Sus à la répétition ! » nous répètent-ils, avec une conviction de béton. C'est une attitude tout à fait explicable puisqu'ils se retrouvent enfermés à double tour dans ce monde tourné vers lui-même depuis maintenant près de quarante ans. Ils considèrent leur univers comme naturellement autosuffisant. Ils n'ont nul besoin de l'extérieur et, tant qu'ils auront l'État nourricier pour leur garder un souffle de vie, ils se trouveront heureux de leur belle autarcie, fut-elle anémiante.

Ils autogèrent! Ils s'autogèrent et en sont très fiers, très contents de survivre. Ils se déclarent très heureux de leur indépendance, tout en réclamant chaque année leur biberon, pour ne pas mourir de faim car ils ont renoncé à faire face à la dure réalité de la vie extérieure. Toute remise en question sera automatiquement perçue comme hostile.

Mais qui sont-ils donc? Combien sont-ils en fait? Y a-t-il un lien entre ces institutions bientôt vénérables et leur défenseurs comme le Regroupement des Artistes en Arts Visuels (RAAV)? Font-ils partie de la queue leu leu des boursiers à répétition ou de la liste des artistes « marquants » dont la Banque d'œuvres du Conseil des Arts du Canada ou le Programme d'achat du Québec acquièrent les œuvres en cascade ou en lot? Les retrouve-t-on aussi dans la liste des artistes présélectionnés « à perpète » par les jurys du programme dit du « 1 % »? Ou alors sur la liste des invités de ces « résidences » qui se multiplient comme des lapinots depuis quelques années?

Qui sont ces artistes, ces gestionnaires, ces bénéficiaires de tous ces programmes voués à l'art actuel, qui ont tout de même coûté plus d'un **demi-milliard** en dix ans et dont les gens, les citoyens ordinaires ignorent à peu près tout. Je dis « citoyens » parce qu'il faut convenir que c'est eux qui paient la quasi totalité de cette facture. Je dis « ordinaires » en sachant que ce terme désigne, aujourd'hui, des gens largement scolarisés et dont on pourrait croire, raisonnablement, qu'ils sont capables d'apprécier ce que font les artistes actuels. Faut-il donc toujours les accabler pour leur présumée incapacité ou faut-il examiner peut-être l'incapacité des artistes subventionnés à les rejoindre dans ce qu'ils sont, dans leur vie, dans leur réalité?

Dans l'exercice un peu périlleux qui commence ici, rappelons qu'il ne s'agit pas de pointer du doigt tel ou tel artiste en particulier. Il s'agit de comprendre la nature d'un système et non de chercher des puces à Pierre, Jean, Jacques. Soyons très clair là-dessus.

Nous avons pu examiner auparavant, sans en nommer une seule, le fonctionnement des institutions actuelles d'art contemporain: les centres d'artistes, les centres d'exposition et les musées d'art dits d'État. Si on emploie ici le terme d'institutions, c'est qu'elles le sont devenues. En effet, à défaut d'être indispensables à qui que ce soit, elles nous semblent de plus en plus d'apparence immuable, comme implantées dans le décor:

certaines disent « incrustées » dans le système. Qu'il suffise de citer en exemple le brouhaha, provoqué dans le « beau milieu » par le déménagement imposé par un vilain propriétaire, au centre d'artistes Clark. Les artistes ont dû demander de nouveaux subsides pour se réinstaller ailleurs : ils les ont d'ailleurs obtenus. Leur existence doit être assurée par l'État et cette situation ne doit pas changer : on parle ici de permanence ou, mieux, d'un état de fait. Ils « sont » et entendent demeurer ce qu'ils sont.

Le même esprit règne dans la désignation des artistes. Ils ont obtenu des bourses parce que le système de pointage leur permettait d'en obtenir de nouvelles, le motif premier étant qu'ils en ont déjà obtenu beaucoup d'autres antérieurement. Ils sont devenus, graduellement, des sortes de monuments vivants ; ils sont reconnus. Par qui le sont-ils ? Réponse : par leurs pairs... qu'ils reconnaîtront à leur tour, dans les prochains jurys. On en reparlera plus longuement plus loin. Ils ne s'agit pas d'un complot ourdi en cachette par des abuseurs. On a fonctionnarisé le système, et ça fonctionne comme dans tout autre organisme de sélection qu'on a mécanisé pour éviter la chicane et l'apparence de conflits d'intérêt ou d'ingérence induite. Peut-être pourrait-on parler de privilégiés ? De profiteurs ? Les mots glissent si vite ; allons-y avec prudence. Et avec l'assurance des innocents.

La question demeure : « Qui sont-ils ? » Voici donc une première réponse simple. Une réponse qu'on qualifiera de quantitative : nos 100 meilleurs à ce jeu de la bourse et de la vie d'artiste sont les suivants.

Nous ajoutons à la liste de ces champions de l'accumulation, quelques autres compilations qui éclairent le trophée par des angles différents : outre le total des montants en dollars courants de 1999, nous aurons le rendement moyen annuel, la durée de cette longue quête ainsi que la date du début de la course et le nombre total de bourses de toutes tailles dont nous avons pu retrouver la trace par simple consultation des rapports annuels. Ajoutons également une nuance : le nombre de bourses est quasiment toujours sous-estimé puisqu'il nous a manqué quelques années de données des conseils des arts et que certaines sources de subventions pour artistes n'existent plus ou sont devenues « non disponibles » ou, alors, hors d'atteinte pour un citoyen ordinaire.

Tableau 15 • Les 100 meilleurs au jeu de la bourse

Les 100 meilleurs sur ±800 artistes multi-subsventionnés	Total en \$ de 99 (minimum relevé)	Rendement annuel moyen	Durée de ce rende- ment moyen	Année de la 1 <sup>re</sup> bourse	Nombre de bourses (minimum)
1-Jocelyne Allouche	481 000	19 200/an	25 années	1975	27
2-Henry Saxe	470 000	14 700/an	32 années	1968	19
3-Gilles Mihalcean	400 000	14 000/an	29 années	1971	14
4-Michael Joliffe	386 000	17 500/an	22 années	1978	23
5-René Derouin	350 000	9 700/an	37 années	1963	29
6-Louise Robert	336 000	14 600/an	23 années	1977	18
7-Mark Prent	335 000	11 600/an	29 années	1971	15
8-Claude Tousignant	331 000	9 700/an	34 années	1966	14
9-Pierre Dorion	310 000	22 100/an	14 années	1986	18
10-Armand Vaillancourt	291 000	7 300/an	40 années	1960	14
11-Françoise Sullivan	286 000	9 500/an	30 années	1970	20
12-Serge Lemoyne	284 000	8 900/an	32 années	1968	23
13-Geneviève Cadieux	283 000	16 600/an	17 années	1983	17
14-Jana Sterbak	270 000	12 900/an	21 années	1979	13
15-Micheline Beauchemin	264 000	6 600/an	40 années	1960	8
16-Dominique Blain	256 000	16 000/an	16 années	1984	19
17-Betty Goodwin	242 000	8 000/an	30 années	1970	11
18-Jacques Hurtubise	242 000	7 300/an	33 années	1967	18
19-Barbara Steinman	238 000	12 000/an	20 années	1980	10
20-Jean-Serge Champagne	236 000	9 100/an	26 années	1974	16
21-Raymond Gervais	233 000	11 100/an	21 années	1979	9
22-Guido Molinari	227 000	6 200/an	37 années	1963	13
23-Louis Comtois	221 000	8 840/an	25 années	1975	16
24-André Fournelle	219 000	7 100/an	31 années	1969	17
25-Denis Juneau	214 000	5 600/an	38 années	1962	13
26-Luc Béland	214 000	8 200/an	26 années	1974	13
27-Jean-François Cantin	205 000	10 200/an	20 années	1980	20
28-Francine Larivée	202 000	7 500/an	27 années	1973	14
29-Pierre-Léon Tétrault	198 000	8 000/an	25 années	1975	26
30-Rober Racine	185 000	9 300/an	20 années	1976	11
31-Jean McEwen	183 000	4 600/an	40 années	1960	5
32-Irene Whittome	182 000	6 700/an	27 années	1974	10
33-Martha Townsend	181 000	10 600/an	17 années	1983	13
34-Alain Paiement	178 000	11 900/an	15 années	1985	17
35-Holly King	177 000	8 900/an	20 années	1980	15
36-Marcelle Ferron	176 000	4 500/an	40 années	1960	10
37-Yves Gaucher	173 000	4 000/an	38 années	1962	11
38-Marcel Barbeau	171 000	4 600/an	37 années	1963	16
39-Roberto Pellegrinuzzi	171 000	14 300/an	12 années	1988	15
40-Michel Goulet	170 000	6 800/an	25 années	1975	16

LES FOURNITURES DE BASE

Les 100 meilleurs sur ±800 artistes multi-subventionnés	Total en \$ de 99 (minimum relevé)	Rendement annuel moyen	Durée de ce rende- ment moyen	Année de la 1 <sup>re</sup> bourse	Nombre de bourses (minimum)
41-Pierre Granche	169 000	6 760/an	25 années	1975	9
42-Bill Vazan	168 000	5 500/an	31 années	1969	12
43-Fernand Leduc	167 000	4 200/an	40 années	1960	7
44-Sorel Cohen	164 000	6 600/an	25 années	1975	14
45-Christian Kiopini	162 000	7 100/an	23 années	1977	10
46-Serge Tousignant	160 000	5 500/an	30 années	1969	16
47-Peter Gnass	159 000	4 600/an	35 années	1965	17
48-Serge Murphy	151 000	12 600/an	12 années	1988	8
49-Jean-Marie Delavalle	147 000	5 500/an	27 années	1973	15
50-Guy Monpetit	147 000	4 900/an	30 années	1970	12
51-Charles Gagnon	145 000	3 700/an	38 années	1962	9
52-Denis Rousseau	142 000	10 200/an	14 années	1986	12
53-Pierre Blanchette	141 000	5 800/an	24 années	1976	15
54-Thomas Corriveau	137 000	9 100/an	15 années	1985	10
55-Andrew Duktewych	134 000	4 500/an	30 années	1970	10
56-Kittie Bruneau	130 000	3 900/an	34 années	1966	16
57-Guy Blackburn	128 000	14 000/an	9 années	1991	8
58-Claude Simard	127 000	7 500/an	17 années	1983	11
59-David Moore	125 000	4 600/an	27 années	1973	13
60-Pierre Bourgault	123 000	4 900/an	25 années	1975	11
61-Marie-France Brière	122 000	10 200/an	12 années	1988	10
62-Guy Pellerin	120 000	5 000/an	24 années	1976	13
63-Gilles Boisvert	118 000	3 600/an	33 années	1967	11
64-Linda Covit	106 000	5 300/an	20 années	1980	13
65-(Yvon) Cozic	105 000	3 500/an	30 années	1970	12
66-Suzan Lake	103 000	4 100/an	25 années	1975	7
67-Suzelle Levasseur	101 500	4 600/an	22 années	1978	12
68-Paul Béliveau	101 000	5 100/an	20 années	1980	13
69-Michel Leclair	100 000	4 000/an	25 années	1975	9
70-Raymonde April	100 000	5 000/an	20 années	1980	7
71-Pierre Boogaerts	94 000	4 300/an	22 années	1978	9
72-Robert Saucier	91 000	5 400/an	17 années	1983	12
73-Pierre Ayot	90 000	3 600/an	25 années	1975	7
74-Danièle April	90 000	4 500/an	20 années	1980	6
75-Lucie Robert	87 000	8 700/an	10 années	1990	7
76-Robert Roussil	85 000	2 500/an	35 années	1965	6
77-Richard Purdy	83 000	6 400/an	13 années	1987	8
78-Louis-Pierre Bougie	82 000	3 400/an	24 années	1976	8
79-François Morelli	82 000	4 100/an	20 années	1980	10
80-Claude Mongrain	77 000	3 900/an	20 années	1980	8
81-Lucio de Heush	77 000	3 100/an	25 années	1975	9

Les 100 meilleurs sur ±800 artistes multi-subventionnés	Total en \$ de 99 (minimum relevé)	Rendement annuel moyen	Durée de ce rende- ment moyen	Année de la 1 <sup>re</sup> bourse	Nombre de bourses (minimum)
82-Catherine Widgery	74 500	7 450/an	10 années	1990	5
83-Jocelyn Gasse	72 000	3 100/an	23 années	1977	16
84-Jacques Palumbo	67 000	2 700/an	25 années	1975	6
85-Edmund Alleyne	66 500	2 200/an	30 années	1970	5
86-Rose-Marie Goulet	66 000	4 700/an	14 années	1986	8
87-Serge Cournoyer	60 000	2 000/an	30 années	1970	5
88-Mario Mérola	60 000	1 600/an	38 années	1962	7
89-Marc Garneau	58 000	4 800/an	12 années	1988	6
90-Melvin Charney	57 000	1 400/an	40 années	1960	8
91-Ivanhoé Fortier	57 000	1 600/an	35 années	1965	5
92-Arianne Thézé	49 500	4 950/an	10 années	1990	7
93-Robert Wolfe	43 000	.....	40 années	1960	7
94.....Ben tanné.....	42 500	...bof...	.....	....	6
.....Amen!					

### LA BOURSE ET LA VIE D'ARTISTE

On a prétendu dans le milieu, et surtout chez les porte-parole des artistes, que de parler de façon aussi crue dénotait une étroitesse d'esprit déplorable. Au pire, ils parleront d'un sentiment d'envie normal chez un recalé, au mieux ils y verront un manque de profondeur de champs. Certains ont relancé qu'il était tout à fait normal que ces artistes aient reçu si souvent le soutien de l'État puisqu'ils sont des premiers de classe, des champions, les plus connus de nos artistes et les plus exposés dans nos centres et nos musées.

Personne n'a semblé saisir que le problème était justement là, *tout entier!* En effet, si ces artistes sont si célèbres, si premiers de classe, pourquoi ont-ils donc tant besoin du soutien de l'État? Et dans une telle quantité? Et sur une si longue période de temps: le temps d'une vie entière? Ces lignes sont écrites presque deux ans après l'établissement de la liste des 100 meilleurs et près de 30 % d'entre eux ont encore obtenu de nouvelles bourses de soutien (une et même plusieurs fois).

Il n'y a que deux explications possibles de ce constat.

La première explication serait la suivante. Ces artistes, champions de la recherche et de la création, sont sûrement des créateurs remarquables et ils produisent assurément des œuvres de

génie ou tout au moins d'une qualité exceptionnelle, puisqu'ils obtiennent de façon répétée le soutien de l'État et sur une longue période de leur vie. On sera amené, de façon normale, à croire qu'ils se sont formé une clientèle de collectionneurs et d'amateurs de tous les milieux, sinon sur une base internationale, au moins régionalement et localement. On pourra même penser qu'ils obtiennent bon nombre de commandes privées et des contrats d'exclusivité substantiels de galeries bien en place dans le marché. Ne serait-ce pas là un aboutissement légitime et une visibilité bien normale? C'est ce que dira le sens commun et ce que croit l'opinion publique. Rappelons ici que c'est la *répétition* longue qui est en question et non l'obtention ponctuelle d'une somme d'argent pour réaliser ou compléter un projet d'envergure. En effet, si un artiste a reçu dix, quinze ou vingt bourses en quinze, vingt ou quarante ans de carrière, on sera porté à croire qu'il a atteint une certaine autonomie dans sa pratique comme dans toute autre forme d'activité humaine.

Cette première explication est nulle! Cette simple et saine réalité socio-économique ne s'applique pas dans cet univers autogéré et autosuffisant.

Ajoutons, pour faire bonne mesure, un détail non négligeable. Bon nombre de ces méritants supérieurs sont en même temps des enseignants universitaires, soit à plein temps, soit à titre de chargé de cours, souvent sur de longues périodes. On ne parle donc pas ici d'assistance de première nécessité, du moins en principe, mais de soutien à la création, à la recherche et autres définitions de l'activité d'un artiste.

Reprenons cette première explication en d'autres mots. Avec des artistes d'un tel calibre, tout devrait se passer très bien dans le monde de l'art. Il n'en est rien. Tout le monde s'entend là-dessus. Il n'y a pas de marché d'œuvres d'art chez nous, ni à Montréal ni au Québec dans son ensemble. On a plein de centres d'artistes, plein d'expositions, plein de musées, plein d'événements publics, plein d'échanges et de résidences, etc. On a surtout plein de bons artistes bien formés, bien entraînés et bien au courant de la vie artistique de toute la planète. Mais on n'a pas de clients! On n'investit que des sommes de misère dans la mise en marché: un maigre 400 000 \$ pour l'ensemble du Québec. Ça ressemble à peu près à 1,5 % de ce qui est dépensé par les pouvoirs publics en art contemporain, toutes catégories confondues. Plantons le dernier clou avec la constatation que les artistes en art actuel en sont

venus à penser qu'il est normal de ne pas produire pour vendre à quelqu'un qu'on appelle un client. Parlez-en devant eux : ils vous regarderont avec pitié et vous aurez l'impression de les entendre dire « Beurk ! »

La deuxième explication de cette accumulation de bourses par les mêmes artistes si bien cotés par leurs pairs ne laisse que peu de choix et ne fait pas de doute. La compréhension de ce mécanisme qui fonctionne à vide ne peut venir que du constat de l'existence d'un *système* graduellement mis en place, maintenant bien rodé et surtout bien contrôlé par l'État. Il serait plus juste de dire « par certains groupes d'artistes devenus de véritables experts en efficacité administrative et par des fonctionnaires culturels ». On les nomme discrètement des agents, des chargés de projets, des commissaires de toutes catégories ou des consultants de toutes sortes. Ils étaient généralement, à l'origine, des amis des artistes, puis des soutiens, des présentateurs, puis des critiques, des assistants de responsables de maisons de la culture. Ils finissent souvent par être, enfin, responsables de la formation des jurys de sélection, et là se trouve un vrai pouvoir ; là, vraiment, les artistes mangent dans votre main. Ils proviennent généralement des facultés d'histoire de l'art, de lettres ou d'arts de toutes formes, souvent aussi de sociologie, de philosophie, d'anthropologie, de muséologie et sont presque toujours bardés de maîtrises et de doctorats. Ils se trouvent fréquemment assez bien définis par la formule américaine « bohèmes et bourgeois » ; ils ne sont pas des artistes, mais c'est tout comme.

La vie réelle n'a que bien peu à voir avec cette magnifique machinerie qui tourne très bien, mais en rond. Pour entrer dans ce monde bien clos, il faut avoir les clés et gravir les échelons graduellement, l'un après l'autre et en respectant les règles non écrites de ce milieu très chatouilleux. Il faut savoir quoi dire ou ne pas dire, devant qui le dire ou non, et de quelle manière et en quel temps, etc. Jadis, en des temps obscurs, cela s'appelait une carrière d'académicien. Maintenant on ne prononce même plus ce mot désuet et un peu maudit. Pourtant, la seule carrière qui s'offre à un artiste débutant en arts visuels passe par ce goulot étroit de la sélection par les pairs, par une sélection répétée avec constance, par une sorte d'incrustation dans cette machinerie. Il deviendra, par un système de pointage, incontournable : il lui suffira de demander quatre fois pour l'obtenir une fois. La recette n'est pas infaillible, mais on apprend vite ou alors on abandonne

ce petit jeu. S'il a l'innocence de ne pas demander de soutien très tôt, il n'obtiendra aucune reconnaissance officielle du pourvoyeur, et le cercle magique de cet appareil d'État bien huilé lui sera à jamais fermé. Ajoutons même qu'il faut commencer avant la fin de ses études, si possible. Il faut se faire voir tout jeunot, autrement le rattrapage sera bien incertain. La seule alternative sera alors souvent de se lancer dans la peinture dite traditionnelle de magasins de meubles et autres boutiques pour touristes en mal d'exotisme.

La vie d'artiste consiste donc à se coller à l'appareil ou à se fondre dans le paysage à l'huile des boutiquiers qui vendent des paysages aux dentistes de province. Comme il y a le Bien et le Mal, les gens « biens » et les « autres ».

Afin d'être bien clair, tâchons maintenant de cerner le profil d'un artiste actuel en arts visuels, tel que le système tente de le définir aujourd'hui.

### PROFIL D'UN ARTISTE EXEMPLAIRE

Artiste: personne exerçant l'art de peindre, de dessiner, de sculpter, de graver ou, de plus en plus souvent, de photographier, filmer, « vidéer », installer, performer, ou encore exerçant à peu près n'importe quoi qu'il proclamera créateur ou qui sera reconnu comme créateur par les pairs du Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ), du Conseil des Arts du Canada (CAC) ou par la clairvoyance de quelque gros nom de New York, Paris, Cologne ou Milan.

Pour être exemplaire, l'artiste devra obligatoirement répondre aux critères suivants :

1. Il devra détenir au moins un baccalauréat, de préférence une maîtrise ou un doctorat. Ces papiers devraient normalement être obtenus en arts, mais n'importe quel autre champ d'études sera considéré comme une solide formation. Dans ce dernier cas, on qualifiera alors cet artiste d'autodidacte et la clé d'accès au système officiel sera aussi bien reconnue, surtout s'il a la finesse de s'inscrire dans un centre d'artistes (30 à 50\$).
2. Il devra avoir, de préférence, une charge d'enseignement de niveau supérieur, soit à l'université, soit, au moins, au cégep, de préférence à temps plein ou au moins comme chargé de cours. Cet avantage s'applique surtout à ceux qui sont dans

les arts visuels non médiatiques, et c'est un atout très puissant.

3. Il devra exposer dans des centre d'artistes pour se faire voir, ne pas se faire oublier de ses camarades d'études, rencontrer ceux qui vont ensuite parler en son nom sur la place publique: critiques, historiens de l'art, commissaires de tous poils et autres chargés de projets. En effet, tous ces porte-voix sont inscrits comme membres de soutien des centre d'artistes à leurs débuts de carrière dans le milieu des arts: c'est, pour eux aussi, la porte d'entrée dans ce monde clos.
4. Il devra demander et obtenir des bourses pour « réaliser des œuvres en vue de... », pour « poursuivre sa recherche de... » ou pour « réaliser une série de... ». Ces termes sont les plus souvent utilisés par les artistes pour décrire l'objet de leur demande de bourse; tout le reste demeure d'ailleurs généralement un peu nébuleux et enrobé dans un vocabulaire un peu pédant.
5. Il devra obtenir une exposition dans un centre d'exposition reconnu, ou une galerie d'art contemporain « de pointe » ou dans une maison de la culture. Prévoir ici un délai de plus de dix-huit mois d'attente. En effet, il faudra que le comité de sélection se penche sur son modeste dossier à sa prochaine réunion qui aura lieu dans les prochains mois. Il faudra que l'institution demande une subvention spécifique pour cet événement dans son calendrier de l'an prochain qui est déjà bien chargé. Il faudra attendre qu'un conservateur ou un commissaire soit trouvé pour se charger de l'exposition, et demander à son tour une subvention pour créer et imprimer le catalogue requis.
6. Il devra trouver le moyen d'en faire parler dans *Le Devoir* ou dans le *Voir*, ou dans une revue d'art d'ici ou d'ailleurs, par un critique qui soit le plus connu, et le plus louangeur possible.
7. Il devra ensuite, en s'aidant de cette référence écrite par l'aimable critique, redemander une autre bourse pour exposer l'œuvre à l'étranger. Cela s'obtient généralement par le biais du centre d'artistes auquel il est attaché, qui lui arrangera un échange à la première occasion. Ça ressemble à ceci: Émiliano expose chez nous et nous exposeront chez Émiliano. La nouvelle demande de bourse(s) devra comprendre, évidemment, ce qu'il faut pour transporter l'œuvre là-bas, ainsi que

l'artiste lui-même pour accompagner sa création et l'expliquer aux étrangers.

8. Il devra enfin tâcher d'être « dans le livre » d'histoire de l'art le plus jeune possible.

Ajoutons ici que les simples ventes, de quelque niveau qu'elles soient, ne comptent vraiment que bien peu dans la reconnaissance de l'artiste. Il peut même arriver une sorte de contre-reconnaissance, due à ce « commercialisme ».

Complétons cette analyse par un petit tableau qui sera un coup d'œil sur l'effet financier réel de ces bourses chez nos « 100 champions coureurs de fonds. » Il est indispensable de ne pas oublier qu'il s'agit des moyennes des sommes obtenues, des durées ainsi que du nombre de bourses pour chacun.

**Tableau 16 • Effets globaux des bourses chez les 100 meilleurs**

Moyenne du nombre de bourses obtenues par les 100 artistes mentionnés au tableau 15.	12,5 bourses (écart de 5 à 29 bourses)
Durée moyenne du soutien par ces bourses	25 ans (écart de 9 à 40 ans)
Coût total de toutes les bourses du tableau 15	15 785 000 \$ (en \$ de 1999)
Coût total moyen par année pour l'ensemble des 100	630 400 \$
Moyenne des bourses accumulées par chaque artiste	169 000 \$
Coût total moyen par artiste / par année	6789 \$ (rendement à long terme)

Une fois notre artiste bien décidé à suivre ce canal et une fois intégré dans cet appareil, notre future gloire nationale devra donc s'attendre à recevoir un revenu de bourses équivalant à 6 800 \$ par année, pendant les 25 années de sa glorieuse carrière. La distribution en sera, bien sûr, inégale et un peu imprévisible mais les résultats seront semblables à ceux des « 100 meilleurs », dont nous avons précédemment établi le tableau. Ce montant de 6 800 \$ est en effet le rendement moyen des 100 « meilleurs » sur la durée moyenne de 25 ans pour l'ensemble du groupe.

Peut-être fera-t-il encore mieux que ces artistes « de premier plan ». Soulignons cependant qu'il s'agit ici des 100 artistes les plus aguerris à ce jeu et les plus efficaces des carriéristes qu'il soit possible de trouver dans le monde des arts visuels durant les derniers 40 ans. Il est donc plutôt probable (à un résultat calculable de 80 %) qu'il fera plutôt un peu moins bien. Autrement dit, même en y mettant beaucoup de temps et d'énergie, ce jeu n'en vaut pas financièrement la chandelle ! L'expression est à prendre à la lettre, car tout le monde sait qu'il en coûtera bien au-delà

de 6 800 \$ par année pour maintenir une production à peu près convenable, quelque soit le médium choisi par l'artiste. Il devra donc normalement compter sur une clientèle assez régulière et assez fidèle ou, le plus souvent, sur une bonne « job » de soutien en parallèle ou, plus rarement, sur un solide patrimoine familial.

À ce jeu, on voit clairement qu'il lui faudra une clientèle ou un appui de plus grande envergure que celui de l'État et de son appareil pour arriver à un véritable épanouissement professionnel. On pourrait toujours, comme cela a été fait récemment, réclamer à hauts cris et obtenir encore plus de fonds publics. Mais si on utilise ces nouveaux fonds de la même manière qu'actuellement, en augmentant simplement les montants des bourses et le nombre de ces bourses, le résultat sera le même, en plus *gros*. Un désert culturel plus grand qui se donne des airs d'oasis. Comme un plus grand mirage !

Soulignons en passant que le tableau des « 100 premiers de classe » nous permet de comprendre que chacun d'eux a pu obtenir, sur une durée moyenne de 25 ans, plus de douze bourses (médiane) : c'est-à-dire obtenir plus ou moins régulièrement une bourse de 12 000 à 14 000 \$ par deux ans. Répétons : pendant 25 ans, sans arriver pour aucun ou presque à se bâtir une clientèle suffisamment solide pour ne pas avoir à *redemander* de l'aide. Ce qui ne devrait se justifier que pour les débutants et pour les cas vraiment spéciaux ; beaucoup de gens simples le croient. Des gens simples peuvent-ils avoir raison ?

Bien sûr, certains artistes trouveront d'autres sources à ce petit jeu de collecte de fonds publics. Indiquons que le seul petit jeu des bourses individuelles a quand même coûté plus de 16 millions de dollars pour l'ensemble de nos 100 champions « coureurs de fonds » ou, si vous préférez, plus de 170 000 \$ pour chacun d'eux. Certains clameront que « ça n'est pas la fin du monde », que ça n'est pas beaucoup de sous sur 25 ans et plus ! D'autres répliqueront à leur tour qu'un tel montant peut aussi représenter le prix total d'une maison avec l'atelier fourni. À chacun de préciser le fond de sa pensée.

Voyons maintenant les autres sources de fonds publics c'est-à-dire les programmes gouvernementaux d'achats d'œuvres et le programme de commandes d'œuvres (1 %).

## CHAPITRE IV

### UN AUTRE BON FOURNISSEUR

*La Banque d'œuvres du Canada est devenue le plus important intervenant du marché de l'art du pays.*

Citation tirée du site Internet de la Banque dans son rapport 2000-2001<sup>1</sup>.

#### LA BANQUE : UN SEUL CLIENT ET 1 800 VENDEURS...

Il y a toujours eu des achats du pouvoir public, que se soit par le prince ou par la cité ou par l'Église. En tous temps et en tous lieux, on a collectionné les objets précieux, les objets magiques, les objets sacrés, pour les montrer à tous et surtout à ceux qui ne les avaient pas. Dans un premier temps on collectionne pour le pur plaisir de voir en permanence ce qui nous parle de façon si touchante ou si troublante. Puis, il devient très clair que ce processus donne une sorte d'aura, comme un pouvoir sur l'esprit des autres. Il s'agit, de façon non écrite mais très clairement ressentie par tous, d'un instrument d'élévation sociale. Par ce comportement, la société reconnaît chez certains de ses membres ou se reconnaît à elle-même une « intelligence supérieure ». Il serait intéressant de raffiner l'analyse de ce comportement; tel n'est pas notre dessein.

Nous voulons simplement souligner que l'achat d'œuvres d'art à des fins de collection a toujours existé, que ce comportement a toujours été pour le plus grand plaisir et pour la « plus grande gloire » du collectionneur. Force est de constater également que la possession de l'argent permet de se payer, de façon instantanée, une réputation d'intelligence supérieure, d'esprit éclairé. Tous les « grands » de ce monde ont été tentés par ce raccourci vers la gloire. Tous les États y ont également eu recours, ne serait-ce que par souci de ne pas paraître moindre que les autres États. Ne parlons pas des clergés; le détour serait trop long.

1. *Historique de la Banque d'œuvres du Canada*, p. 2, en date du 7/11/2002.

Cependant, depuis quelques décennies, de nombreux États d'Europe et d'Amérique ont mis en place un système d'achats publics d'œuvres d'art qui s'apparente à une forme de mécénat. Ce mot est de plus en plus accepté dans son sens un peu restrictif « d'assistance à l'artiste » et on laisse tomber l'autre valeur contenue dans ce concept ancien, c'est-à-dire de « contribution à la renommée du mécène ». Seul le mécénat « corporatif » a gardé cette préoccupation de « sa propre gloire » par l'art.

Ainsi trouvons-nous dans les principes mêmes de la fondation de la Banque d'œuvres du Conseil des Arts du Canada cette idée du soutien à certaines catégories d'artistes qui produisent des œuvres qui ne trouvent pas suffisamment preneurs. Précisons que ce soutien n'est pas vraiment accessible à toutes les catégories d'artistes en arts visuels. Le filtrage par certains types d'artistes ou certains types de professionnels qui se proclament de haut niveau ou « de pointe » est si serré et si bien validé par le milieu qu'il s'est fait avec le temps une autosélection chez l'ensemble des artistes. Une grande partie des artistes ne présentent jamais leurs œuvres aux comités d'acquisition, se sachant exclus d'office.

L'État se substitue, *de facto*, à la demande réelle ou naturelle, déclarée inexistante ou, plus souvent, trop faible pour assurer la subsistance du « créateur ». Constatons tout de suite qu'on laisse déjà entendre que le public est incapable d'accéder à une appréciation suffisante de l'art actuel. On ne met jamais en cause, dans ce monde plutôt narcissique, la possibilité que l'artiste se questionne sur d'autres « manières » d'atteindre les gens, et de se bâtir un public qui lui soit attaché et fidèle. Ajoutons, de plus, que cette aide publique devait, dans son intention première, permettre d'installer graduellement un milieu qui se soutiendrait éventuellement par sa propre vitalité. Cette intention d'une saine viabilité est vite tombée dans l'oubli.

Voici les termes mêmes du rapport annuel du CAC de 1972, année de la mise en place de la Banque d'œuvres et de l'officialisation du système des bourses: « (...) le projet de banques d'œuvres, conçu pour aider les artistes à vivre de leur art, a pris forme au cours de l'année et devrait être mis en œuvre... (en octobre 1971). »

Toute la philosophie de base du CAC transparaît très clairement dans un autre paragraphe du même Rapport annuel de 1972: « (...) la plupart de ces [350] bourses servent à "acheter du

temps”, c’est-à-dire à permettre au bénéficiaire (*sic*) de se consacrer entièrement à des activités de création, sans avoir à s’inquiéter de son gagne-pain. Il s’agit d’une sorte de compensation partielle, la plupart des artistes **ne pouvant tirer qu’un revenu dérisoire** de l’exercice de leur art... »

Soulignons en passant le ton navrant de la formule « ne pouvant tirer qu’un revenu dérisoire de l’exercice de leur art ». On ne semble pas envisager d’autres solutions à ce constat que de transformer l’artiste en bénéficiaire, comme à l’hôpital ou à l’assistance sociale.

Il serait maintenant utile de voir **l’activité concrète** de cette Banque d’œuvres à travers le temps, c’est-à-dire de 1972 à sa presque fin en 1995. Nous cesserons l’examen en cette année 1995, même s’il y a eu une certaine reprise de ses activités depuis cet arrêt presque fatal.

Nous compléterons ensuite par un **survol des principaux « bénéficiaires »** des activités de la Banque pendant ces trente et quelques années de fonctionnement. Nous nous en tiendrons cependant, pour cette seconde partie, aux artistes du Québec seulement et en faisant le choix des plus connus, pour ne pas encombrer les tableaux et, du même coup, pour en simplifier la compréhension.

Globalement on peut résumer l’activité de la Banque d’œuvres du CAC en présentant ces quelques raccourcis :

la Banque a acquis près de	18 000 œuvres
au coût de près de	15 000 000 \$
sur une période de	23 années
auprès de plus ou moins	1 800 artistes,
soit un coût moyen par œuvre de	833 \$,
soit un rendement annuel sur 23 ans de	3 500 \$/an
si l’artiste vend chaque année sur 23 ans	4 œuvres.

À chacun de se faire son idée sur l’efficacité de ce système, dont se vante le Conseil des Arts du Canada. Soulignons que le système en question a failli s’étouffer tout seul et exploser, car il en était rendu à coûter plus de 1 000 000 \$ par année à gérer, avant même d’effectuer le moindre achat. D’où son arrêt temporaire en 1995 ! Peut-on se questionner sur la pertinence de son redémarrage, en 2000 ? Voyons ce qui s’est passé avant !

Tableau 17 • Données sur la Banque d'œuvres du Canada (CAC) de 1972 à 1995

Année	Budget d'achat \$ courant	Nombre d'achats Canada	Prix moyen/achat	\$ moyen par artiste sélectionné	Nombre d'artistes Canada	Nombre d'artistes Québec
1973	1 000 000	----*	----	----	266	57
1974	±600 000	----	----	1730\$	346	60
1975	±600 000	----	----	2740\$	217	90
1976	±600 000	----	----	2090\$	287	51
1977	±600 000	----	----	2190\$	274	49
1978	±600 000	----	----	2030\$	296	39
1979	600 000	718	835\$	2500\$	241	41
1980	597 000	564	1060\$	2400\$	250	56
1981	545 000	407	1340\$	2700\$	200	55
1982	545 000	675	800\$	2450\$	222	73
1983	589 000	713	825\$	2700\$	218	75
1984	663 000	474	1400\$	2230\$	297	47
1985	665 000	519	1280\$	3030\$	219	41
1986	745 000	601	1240\$	3090\$	241	40
1987	870 000	745	1170\$	2330\$	373	74
1988	852 000	590	1440\$	3580\$	238	75
1989	848 000	463	1830\$	3550\$	239	62
1990	880 000	609	1440\$	2675\$	329	90
1991	894 000	613	1460\$	2135\$	419	97
1992	911 000	632	1440\$	2500\$	365	83
1993	789 000	1104	715\$	1100\$	715	119
1994	762 000	374	2040\$	2650\$	288	85
1995	660 000	306	2160\$	3125\$	211	37
(1996)	(49 000)	(49)	(1000)	(1160)	(42)	(5)
Total des 24 ans	14 384 000	587/an	1248\$	2421\$	283 / an	62/an

\* Non disponible

Le tableau 17 semble assez clair dans ses principaux aspects, et ses rendements moyens disent de façon assez crue la faiblesse d'un tel système. Beaucoup trouveront le montant global consacré à l'achat d'œuvres plutôt modeste et s'étonneront que l'on puisse y voir un gaspillage ou une sorte de scandale (curieux cependant d'entendre le prix maximum dont parle Guido Molinari dans son entrevue avec Monique Gougeon un peu plus loin ; vous verrez... en page 66 !). En réalité, il ne s'agit ni de l'un ni de l'autre. Il n'y a pas, ici, de gaspillage de fonds publics dans l'utilisation des montants en cause, ni de scandale dans la source ou dans la gestion de ces fonds publics.

Ce que l'on veut mettre en lumière par ce travail, c'est **la réalité** de ce projet d'allure noble et compatissant de la Banque d'œuvres. N'oublions pas que ce système de soutien aux artistes en arts visuels devait, à moyen terme, s'alimenter et s'autosuffire par la « location d'objets décoratifs » destinés aux bureaux des ministères, agences, ambassades et autres lieux de juridiction fédérale, y compris les aéroports, gares maritimes, consulats, etc. Tout ce monde devait, par la loi, se pourvoir de « décorations » de bureaux en puisant dans la réserve de la Banque d'œuvres. Malheureusement, dès la mi-parcours, vers la fin des années 1980, le désastre financier s'est pointé le nez, les coûts de gestion de ce gros appareil se dirigeant visiblement vers un dépassement constant des coûts d'acquisition, année après année. On dut se rendre également à l'évidence qu'une des causes principales était le peu d'empressement dans les ministères pour se « meubler » en utilisant cette réserve d'œuvres d'art contemporain mise à leur disposition contre versement de loyers. Pour dire les choses clairement, il est arrivé souvent que les responsables de bureaux ne soient pas tellement intéressés à budgéter quoi que ce soit pour se meubler « avec des affaires de même ».

Pour faire court, on peut au moins dire que l'affaire était financièrement mal fondée et d'une santé déficiente: par exemple, les coûts de gestion et d'entreposage en étaient rendus à dépasser 1 000 000 \$ pour un budget d'achat de 600 000 \$. D'un côté, les artistes, à quelques exceptions près, ne touchaient que de maigres revenus de ce système; d'autre part, les utilisateurs visés se faisaient trop souvent tirer la patte pour se prévaloir de ce service, de ces « objets de mobilier » qu'ils ne comprenaient même pas, bien souvent. Bref, sauf pour quelques artistes bien installés dans le système, il est vite apparu que la mise en place et surtout la prolongation de ce programme était devenu en 1995 un parfait cul-de-sac. Il n'existait que deux solutions possibles. La première était de transformer fondamentalement le fonctionnement et les ambitions de cette machinerie, de se débarrasser des œuvres jamais demandées, en les fourguant dans les réserves de tous les musées trouvables et introuvables du pays, et en ne fonctionnant qu'avec les revenus réellement obtenus par les locations d'œuvres. Ce qui ferait passer le budget d'achat de  $\pm 600\ 000\ \$$  à  $\pm 50\ 000\ \$$ : une division par douze! Ce fut pourtant la solution retenue par la Banque d'œuvres pour pouvoir reprendre timidement ses activités. L'autre solution théoriquement applicable,

mais pratiquement suicidaire dans ce pays, aurait été la cessation de ses activités et **la mise en vente des œuvres sur la place publique.**

D'autres pays ont tâté, eux aussi, de ce système et l'ont largué, devant le même constat de mal-fonctionnement. Le plus connu est le cas des Pays-Bas. Chez ces gens-là, la solution, dure mais réaliste, de la mise en vente de la collection publique était acceptable parce qu'il existe réellement un marché d'œuvres d'art. L'effondrement des artistes « réellement cotés » n'était pas appréhendé comme une catastrophe absolue, contrairement à la situation d'ici, au Canada.

En effet, comment nous départir de 18 000 œuvres sans que notre pauvre petit marché, déjà anémique, ne s'effondre dans la honte et dans l'humiliation de la quasi-totalité des artistes participants? Certains trouveront dans ces propos une vision défaitiste de notre marché de l'art. Rappelons-nous les termes du Rapport annuel du CAC de 1972, justifiant la mise sur pied de cette machinerie d'aide aux pauvres artistes « ne pouvant tirer qu'un revenu dérisoire », etc. Essayez d'imaginer l'effet dévastateur du retour de milliers d'œuvres, soldées ou mises aux enchères et se faisant ravalier à 10 % ou 20 % de leur valeur présumée « officielle ».

Dans notre beau et jeune pays, en effet, il est notoire que nous fonctionnons par une sorte de mimétisme commercial. Nous faisons le plus souvent semblant de faire fonctionner un marché public d'œuvres d'art, comme dans les endroits de ce monde où les maisons d'enchères finissent par installer des cotes à certaines catégories d'artistes, d'œuvres ou d'objets anciens. Ce système de cotation ne peut prendre racine de manière fiable que s'il s'y trouve une classe de gens riches et même très riches, et en nombre suffisant, pour créer une demande concurrentielle; le jeu consistant à se montrer plus riche que l'autre. On parle alors d'une **surenchère de la demande.**

Chez nous, la réalité c'est une **surenchère de l'offre.** Donc les prix authentiques sont généralement modestes; la plupart du temps très bas! Sauf s'ils sont artificiellement déterminés par des jurys de pairs pour des achats publics. C'est là que notre beau système trouve sa faille pour ne pas dire sa faillite ou, du moins, sa condamnation à moyen terme. Comme on se piège soi-même!

On ne peut éviter le constat suivant: la Banque d'œuvres s'est lancé, pour « bien faire », dans un programme d'acquisitions;

acquisitions dont elle ne sait plus quoi faire aujourd'hui. Elle ne peut même pas s'en débarrasser de façon innocente et naturelle en les vendant au plus offrant. On aurait dû pourtant être prévenu. On a vu le même genre de cul-de-sac, peu de temps auparavant (en 1992), avec le sort réservé à la collection Lavalin, lors de la faillite de ce gros joueur de type « Québec Inc. ». Dans ce cas, les 1 324 œuvres, accumulées de 1977 à 1990, durent finalement être reçues de force par le Musée d'Art Contemporain, de Montréal, sous la pression gouvernementale, afin de ne pas mettre à terre le fragile système de prix établis graduellement au fil des ans. Mettre ces œuvres aux enchères, c'eût été faire éclater ce petit jeu de « cotes » factices et faire sombrer les artistes dans la gêne, dans tous les sens du mot. Pour des années et des années, en plus.

La Banque d'œuvres ne peut évidemment pas faire faillite : c'est une société gouvernementale. Elle tente donc de se resituer en se conformant davantage aux goûts et aux attentes réelles de ses utilisateurs plutôt qu'à celui de ses fournisseurs, artistes, pairs et experts. Un peu tard cependant, et on sent déjà, en 2002, un retour de la tentation très clair dans les nouveaux achats publics, encore sélectionnés par les fameux pairs.

Les artistes, de leur côté, auront-ils compris le message ? Sont-ils seulement au courant de ce qui vient de se passer depuis ces derniers dix ans ? On peut en douter très fortement, à voir tous les représentants des artistes vociférer *ad nauseam* : « On veut des sous, encore des sous, toujours des sous ! Encore des sous, toujours des sous ! »

### MAIS LE VRAI CLIENT ICI, C'EST LE VENDEUR...

Afin de mieux comprendre le tableau 17, qui aligne des données générales de la Banque d'œuvres et qui pourrait paraître, de ce fait, un peu trop anonyme, voici un autre petit tableau (n° 18, page suivante) que certains trouveront menaçant et d'autres plutôt instructif. Ça n'est pourtant qu'un ajout d'éclairage permettant d'examiner la distribution des achats qui, on doit en convenir, paraîtra comporter une certaine part de favoritisme. On emploie le terme de favoritisme, qui renvoie aux « favoris », donc à ceux des artistes qui sont souvent, et surtout régulièrement, choisis par les comités d'acquisition. On aurait pu également les appeler les « préférés », dans ce sens qu'ils sont élus

Tableau 18 • Palmarès québécois de la Banque d'œuvres, 1973-1995

Nom de l'artiste	Nombre d'achats relevés	Années des achats relevés de 1973 à 1995	Durée de la 1 <sup>re</sup> à la dernière
Pierre Ayot	8	73-74-75-77-78-81-82-87	14 ans
Raymonde April	10	80-82-83-87-88-90-92-93-94-95	15 ans
Luc Béland	8	75-77-78-80-82-84-85-87	12 ans
Paul Béliveau	11	80-83-84-85-86-87-89-91-92-93-95	15 ans
Kittie Bruneau	9	73-78-80-81-82-83-86-87-89	16 ans
Sorel Cohen	10	79-81-84-85-88-90-91-93-94-96	17 ans
Yvon Cozic	7	73-75-78-79-80-83-85	12 ans
René Derouin	9	73-76-77-84-85-86-89-90-91	18 ans
Marcelle Ferron	5	73-74-75-76-89	16 ans
Charles Gagnon	6	73-74-75-76-77-82	9 ans
Yves Gaucher	11	73-74-75-76-77-78-79-81-92-93-95	23 ans
Betty Goodwin	7	73-74-75-76-77-91-92	21 ans
Jacques Hurtubise	10	73-74-75-76-77-78-79-80-82-84	11 ans
Denis Juneau	13	73-74-75-76-77-79-80-82-84-88-89-91-92	19 ans
Michel Leclair	9	73-75-78-80-81-82-83-87-91	18 ans
Serge Lemoyne	7	76-78-79-81-82-83-86	10 ans
Jean McEwen	6	73-74-76-77-80-82	9 ans
Guido Molinari	7	73-76-77-78-79-81-94	21 ans
Jacques Palumbo	8	73-74-75-76-77-78-93-94	21 ans
Roland Poulin	11	76-77-79-80-83-85-86-88-90-92-94	18 ans
Louise Robert	6	80-82-87-89-90-93	13 ans
Denis Rousseau	8	78-82-83-89-90-91-92-93	15 ans
Henry Saxe	10	73-74-77-80-81-84-85-87-88-90	17 ans
Françoise Sullivan	6	75-79-82-87-91-93	18 ans
Claude Tousignant	8	73-74-75-76-77-78-80-84	11 ans
Serge Tousignant	8	75-76-77-78-80-82-84-89	14 ans
P.-Léon Tétrault	6	74-76-80-82-83-87	13 ans
Bill Vazan	9	73-74-75-76-77-80-82-87-88	15 ans
Irene Whittome	10	73-74-75-78-79-82-83-88-90-91	18 ans
Robert Wolfe	7	75-78-81-82-83-92-94	19 ans

plus souvent que d'autres artistes moins connus, moins présents auprès de l'appareil, moins bien entourés, etc.

On ne parle pas dans cette analyse de corruption ou de vénalité, c'est hors de question, hors de propos et surtout ce n'est pas notre intention ! Il s'agit, plus prosaïquement, d'observer ces gens qui font carrière avec plus d'acharnement que la moyenne, afin d'obtenir une reconnaissance officielle qui tient lieu en notre pays de valeur absolue. C'est la seule valeur qui ait quelque poids aux yeux de ces artistes et des autorités culturelles publiques. C'est

celle qui vient avec le nombre de concours gagnés, avec le poids cumulatif des médailles et récompenses de toutes origines.

...Comme dans l'ancien **académisme**, dont on s'est si fort moqué dans ce milieu qui chante pourtant sans relâche la « rupture », la subversion, la déconstruction, etc. Drôle de constat, encore ici !

Le tableau 18 nous fournit le palmarès des artistes du Québec s'étant mérité le plus d'achats par la Banque d'œuvres, depuis sa mise en place en 1972 jusqu'à sa quasi-extinction en 1995. On y trouve une trentaine de noms d'artistes en arts visuels, tous bien connus et bien installés dans le milieu de l'art actuel depuis 30, 40, ou même 50 ans.

Nous avons tenté de le rendre simple et limpide. Pourtant on y sent encore comme une discrétion un peu bureaucratique, une sorte de langue de bois que nous n'avons pas pu vaincre complètement. Il aurait fallu, en effet, pour y parvenir, se lancer dans une recherche encore plus longue et fouillée, plus maniaque, à laquelle nous avons renoncé. À la suite du tableau 18, nous tenterons de donner une perspective, une extension à la compréhension de ces chiffres un peu trop arides.

(Il faudra, avec un peu de lucidité et de bonne foi, comprendre ici que les « grands » nombres d'achats de certains artistes correspondent parfois à des tirages de séries de gravures ou de photos, par exemple. Mais, avec la même lucidité, on y trouvera aussi des « 25 peintures de bons formats en 7 achats » qui laissent deviner qu'il s'agit alors probablement d'un « lot » de plusieurs œuvres. Ces lots représentent, bien sûr, un revenu supérieur à la moyenne générale de 978 \$ ou même supérieur aux moyennes de certaines années dont les montants se situent autour de 2 000 \$. Nous insistons sur l'expression « supérieur » pour certains de ces artistes **supérieurement insérés** dans ce système. Au lecteur d'extrapoler selon sa connaissance préalable du marché et son intérêt pour notre petite histoire de l'art domestique.)

En présentant le tableau 18, nous avons souligné la confusion possible sur le sens réel du mot achat qu'on aura tendance à confondre avec « achat d'une œuvre ». Dans la pratique, on doit impérativement comprendre qu'il peut s'agir de plusieurs « objets » (peintures, gravures, etc.).

À titre d'illustrations, voici quelques exemples tirés d'un ensemble de données recueillies et publiées en 1986 par l'Institut

québécois de recherches sur la culture (IQRC)<sup>2</sup>. Ces données portent seulement sur les 10 premières années de fonctionnement de la Banque d'œuvres, en indiquant le nombre d'œuvres (objets uniques) accumulées pour certains artistes du Québec. Nous n'avons utilisé, de notre côté, que les chiffres qui donnaient un éclairage supplémentaire à notre tableau 18. En combinant les deux tableaux, on comprendra beaucoup mieux la différence que ce petit changement de mot peut représenter chez certains artistes élus.

Tableau 19 • Nombre d'achats et/ou nombre d'œuvres

Noms des artistes*	Nombres d'achats selon le tableau 18 (Banque) de 1972 à 1995	Nombres d'œuvres* de 1972 à 1982	Nombres d'achats (n) et années des achats* pour la période de 1972 à 1982
Pierre Ayot	8	29	(7) de 1973 à 1982
Luc Béland	8	11	(5) de 1975 à 1982
Kittie Bruneau	9	8	(5) de 1973 à 1982
Yvon Cozic	7	5	(5) de 1973 à 1980
René Derouin	9	16	(3) de 1973 à 1977
Charles Gagnon	6	19	(6) de 1973 à 1982
Yves Gaucher	11	13	(8) de 1973 à 1981
Jacques Hurtubise	10	76	(9) de 1973 à 1982
Denis Juneau	13	21	(8) de 1973 à 1982
Michel Leclair	9	28	(8) de 1973 à 1982
Serge Lemoyne	7	7	(5) de 1976 à 1982
Jean McEwen	6	24	(6) de 1973 à 1982
Guido Molinari	7	46	(6) de 1973 à 1982
Jacques Palumbo	8	16	(6) de 1973 à 1978
Roland Poulin	11	5	(4) de 1976 à 1980
Claude Tousignant	8	25	(7) de 1973 à 1980
Serge Tousignant	8	17	(6) de 1975 à 1982
Pierre-Léon Tétrault	6	35	(4) de 1974 à 1982
Robert Wolfe	7	15	(4) de 1975 à 1982

\* Ces données sont tirées de l'ouvrage *Les Générations d'artistes*, op. cit.

Achevons notre examen de l'état des lieux, en ce qui concerne les achats publics d'œuvres, par quelques questionnements. Il s'agit, en fait, d'extrapolations que l'on sera porté à faire d'instinct mais qui pourrait aussi nous mener à des erreurs d'évaluation.

2. Marcel Fournier, *Les Générations d'Artistes*, IQRC, 1986, p.114.

On remarquera, par exemple, dans le tableau 19 une différence de nombre très nette entre ce qu'on nomme des **achats** au Conseil des Arts du Canada et ce que l'IQRC relève comme quantités d'**œuvres** pour une même période. Prenons deux exemples d'artistes bien connus. Les 3 achats de René Derouin pour les années 1973-1977 sont comptés pour 16 œuvres; comme on retrouvera 9 achats pour la période 1972 à 1995 (c'est-à-dire 3 fois plus), doit-on conclure qu'on retrouve 48 œuvres de cet artiste dans la Banque d'œuvres (soit  $16 \times 3 = 48$ )? Impossible de répondre mais on sera induit à le croire. Notre second exemple concerne Jacques Hurtubise, lui aussi encore très présent dans notre monde culturel. On voit bien, toujours dans le même tableau 19, qu'il a obtenu des achats pour presque chaque année de cette période de 1973 à 1982 (soit 9 fois sur 10), puis ensuite un seul achat pour l'année 1984 et puis rien, « fini », pour la période restante d'une bonne dizaine d'années. A-t-il perdu la bienveillance de la Banque? A-t-il atteint un tel niveau de prix que la pauvre Banque ne peut plus se payer ne serait-ce que quelques œuvres sur papier? Ses prix sont-ils gonflés au-delà du raisonnable? Est-ce bêtement l'âge de l'artiste? Ce n'est pourtant pas encore un âge vénérable, puisque c'est aussi celui de l'auteur de ces lignes, né en la glorieuse année 1939! Cet excellent artiste a toujours été choyé par toutes les collections publiques du pays et autant par nos trop rares collectionneurs privés. Quel sens doit-on donner à la disparition totale de la liste des « préférés » d'un artiste dont la quasi-omniprésence y était devenu routinière? On retrouve, en effet, à son nom un total de 76 œuvres (pour une dizaine d'achats répertoriés de 1972 à 1982). Précisons, en passant que, dans son cas, on connaît bien le détail de ses achats: on peut retrouver qu'il s'agit de 46 gravures et 30 peintures, c'est un cas exceptionnel de réponse claire. Cas exceptionnel aussi de « réussite de vente »: digne du Club des Champions!

On pourrait interroger aussi bien d'autres aspects, à la vue de ces tableaux relatifs aux achats. Contentons-nous de compléter ce chapitre en soulignant que la Banque d'œuvres du Canada nous a servi, dans ce travail, plus que d'autres « banques publiques » parce que ses renseignements étaient plus accessibles que, par exemple, ceux du Québec. Car il faut bien se rappeler qu'il existe un système assez semblable d'achat d'œuvres d'artistes du Québec géré par le ministère des Affaires culturelles (ou de la Culture et des Communications, comme il vous plaira!) du Québec.

Il y a plusieurs façons d'expliquer cette différence. Les deux principales causes se rapportent à une sorte de « culture » locale du secret et à un mode de fonctionnement du ministère nommé MCC. On trouve, en effet, dans ce monde feutré, une non-accessibilité traditionnelle qui se drape dans une apparence de vertu ; on parle très souvent de la nature « confidentielle » des documents, de la protection de la vie privée, etc. En réalité, il s'agit au moins aussi souvent d'une simple impossibilité technique de retrouver les documents en cause, car il règne en ce royaume un fouillis... « artistique » ! Le plus ironique c'est qu'on ne peut même pas blâmer les fonctionnaires de ce ministère plus que ceux des autres ministères. La source de cet état de choses se trouve dans le changement perpétuel de noms, de programmes, de politiques ou de modes d'application desdits programmes. Il devient donc très fréquent de se faire répondre que « les archives de cette période sont introuvables ». À moins de faire partie d'un groupe de recherche subventionné de type doctoral ou post-doc, équipé de collaborateurs nombreux et bien encadrés par une sommité, c'est une tâche insurmontable et qui ne peut rester que parcellaire. Les résultats seront donc forcément un peu incomplets, mais donneront cependant assez de renseignements pour avoir une idée claire du système d'achats d'œuvres du Québec.

On arrive quand même, pour le Québec, à compiler des données souvent détaillées, à partir de 1964 jusqu'en 1974 en consultant les rapports annuels du ministère des Affaires culturelles. Ensuite, les chiffres se perdent dans toutes sortes de dédales ; on mêle les différentes sources (commandes de travaux publics, dons, achats par les musées d'État). Les données détaillées se raréfient et la connaissance réelle de la situation s'opacifie. Par exemple, on dira que pour telle année le Musée d'Art Contemporain a fait l'acquisition de 40 peintures et de 15 sculptures. Point ! Pire encore s'il s'agit du Musée du Québec qui collectionne aussi des œuvres des époques anciennes : 32 peintures et 12 sculptures, point !

On constate vite cependant que les artistes, pour la plupart, sont les mêmes qu'à Ottawa. Certains y semblent pourtant « inscrits en permanence » alors que d'autres y deviennent plus rares, ou sont même carrément absents. La cause de cette sorte de « présélection » tient visiblement à la langue d'origine : les francophones sont très dominants à Québec et les anglophones presque totalement absents des collections, tandis que

les anglophones et leur « alliés » (par exemple, les familiers de l'université Concordia) sont clairement aux premières loges de la Banque d'œuvres du CAC.

Petit supplément: un coup d'œil sur le tableau 20.

**Tableau 20 • Coup d'œil sur la répartition des achats par la Banque d'œuvres du Canada entre le Canada et le Québec à travers les années 1973 à 1995, en nombre et en %**

Année	Nombre d'artistes Canada	Nombre d'artistes Québec	= %	Nombre d'artistes francophones québécois sélectionnés	% d'artistes franco- québécois vs canadiens
1973	266	57	21 %	49	18 %
1974	346	60	17 %	33	9 %
1975	217	90	41 %	58	27 %
1976	287	51	17 %	32	11 %
1977	274	49	17 %	24	8 %
1978	296	39	13 %	29	10 %
1979	241	41	17 %	24	10 %
1980	250	56	22 %	37	15 %
1981	200	55	27 %	43	21 %
1982	222	73	33 %	54	24 %
1983	218	75	34 %	38	17 %
1984	297	47	16 %	23	7 %
1985	219	41	18 %	27	12 %
1986	241	40	16 %	25	10 %
1987	373	74	20 %	51	13 %
1988	238	75	31 %	42	17 %
1989	239	62	26 %	42	17 %
1990	329	90	27 %	54	16 %
1991	419	97	23 %	48	11 %
1992	365	83	23 %	73	20 %
1993	715	119	16 %	51	7 %
1994	288	85	29 %	52	18 %
1995	211	37	17 %	25	12 %
Total des 23 années	283/an	62/an	22.2 %	40/an	14 %

Le rapprochement de certaines données globales de la Banque d'œuvres d'Ottawa donne une bonne mesure du phénomène de différenciation des artistes « francos » et « anglos ». On y voit assez vite la faiblesse relative des premiers comparé à la présence totale des Canadiens. On voit en effet que la proportion totale des Québécois semble assez respectée quand on compare à l'ensemble des Canadiens, mais on s'aperçoit vite également d'une distorsion sous-jacente. Il suffit de regarder l'autre colonne

pour comprendre que les artistes franco-qubécois ont rarement leur juste part.

Cet aspect parapolitique étant un peu hors de notre propos, nous ne faisons que l'indiquer au passage, avec un sourire un peu jaune, quand même, car cette situation frustrante fait aussi partie de la réalité des artistes dont nous traitons dans ce travail. Peu de gens osent en parler, surtout chez les artistes eux-mêmes. On peut probablement y voir à la fois une crainte de passer pour un borné, non ouvert sur le monde, et de se voir ainsi encore plus refoulé par le système de ces Banques d'œuvres.

Pourtant, chacun sait bien que cette machinerie, sauf en de rares exceptions, n'a que peu de retombées matérielles à long terme, et n'a surtout qu'une faible influence en profondeur sur l'épanouissement de l'art actuel. Si certains ont cru y trouver la « bonne fortune », la très forte majorité des artistes ont vite compris qu'il s'agissait surtout d'un autre de ces tampons de « reconnaissance », qui permet de renouveler sa demande, l'année suivante.

### L'ART DE VENDRE À LA BANQUE D'ŒUVRES D'ART

Transcription d'un article de Monique Gougeon paru dans la revue de la Société des Artistes Professionnels du Québec, *Propos d'Art*, en 1977 :

*Cette banque fut établie en 1972 pour un mandat de cinq ans. Elle dispose d'un budget de 1 000 000 \$ par année pour l'achat d'œuvres contemporaines<sup>3</sup>.*

*Le but de cette banque était « d'encourager les artistes canadiens en achetant leurs œuvres et en louant ces œuvres aux ministères et aux organismes du gouvernement fédéral au Canada et à l'étranger afin que les Canadiens aient l'occasion de les admirer ».*

*Madame Pauline Charette, assistante-directrice de la Banque, nous dit que tous les artistes reconnus ou débutants peuvent devenir bénéficiaires de la Banque en autant qu'ils en font la demande.*

3. Ce fut ainsi pour la première année seulement; par la suite, la somme sera toujours plus ou moins de 600 000 \$ par année (note de l'auteur).

*Un comité formé à 90 % d'artistes mais aussi de conservateurs ou de collectionneurs, et constamment renouvelé, se réunit toutes les cinq semaines pour étudier les demandes et faire ses recommandations.*

*Toutes les œuvres doivent être vues avant d'être achetées. Le comité peut alors recommander qu'un prochain jury aille visiter l'atelier d'un artiste pour faire un choix de son œuvre sans nécessairement en acheter. Il peut aussi faire venir les œuvres à Ottawa et c'est un autre comité qui décide de l'achat.*

*Lorsqu'un jury s'entend pour acheter une œuvre, l'artiste en fixe le prix. Chaque œuvre achetée peut ensuite être louée pour une période de temps donnée par un ministère ou tout autre organisme fédéral à un prix équivalant à 12 % du prix d'achat.*

*Madame Charette nous dit qu'un artiste à qui on refuse un achat a la possibilité de représenter une demande tous les mois car, dit-elle, les choix des jurys sont très objectifs et, comme ils changent constamment, il se peut qu'un autre jury apprécie davantage son travail.*

*Il n'y a pas de publicité faite autour de la Banque, car selon notre interlocutrice « les artistes savent qu'on existe et c'est à eux d'entrer en contact avec nous car on ne peut les connaître ».*

*Plusieurs artistes portent des plaintes à l'endroit de cette Banque. Pour certains, on devrait confier la tâche d'acheter à des amateurs plutôt qu'à des praticiens. Ils croient aussi que les artistes attachés à une galerie ont plus de chances de bénéficier d'achats de la Banque parce qu'en somme les galeries n'achètent que ce qui leur semble le meilleur.*

*Un artiste nous confiait que son atelier avait été visité, à deux reprises par deux juges qui lui étaient manifestement hostiles et qu'ainsi aucune de ses œuvres ne fut achetée. Pour lui, les jurys de la Banque et du Conseil sont les mêmes et, par conséquent, ce sont toujours les mêmes qui sont choyés, bien que la Banque donne des « bonbons » sous forme d'achat à des artistes un peu trop contestataires.*

*Un autre dira: « C'est un peu comme si tout se passait en vase clos. » Par contre, on en trouve qui se montrent très satisfaits de cet organisme.*

*Il y a beaucoup de controverses au sujet de la Banque d'œuvres d'art. C'est à se demander quelquefois si ceux qui sont insatisfaits le sont parce que leurs œuvres n'ont pas été achetées et si ceux qui sont satisfaits le sont parce qu'ils ont été choisis.*

*Comme beaucoup d'artistes et de regroupements demandent que soit faite une enquête sur la Banque, il faudrait qu'elle soit menée avant la fin de son deuxième mandat en 1982, si on veut satisfaire les appétits de chacun.*

*On peut remettre le système des jurys en question, on peut demander que change le fonctionnement de la Banque, on peut aussi demander à ce que les budgets soient étudiés publiquement, il n'en reste pas moins que dans l'entrepôt de la rue Saint-Laurent à Ottawa se trouve une collection comprenant plus de 7 000 œuvres de plus de 900 artistes et que peu de ministères profitent de cette collection<sup>4</sup>.*

Nous ajoutons ici un extrait de l'entrevue de Guido Molinari parue dans la même revue et traitant du même sujet (entrevue également menée par Monique Gougeon). Il s'agit du point de vue d'un artiste lucide mais très intégré dans cet appareil, à tous les niveaux.

*Question: « Trouvez-vous que la Banque a sa raison d'être? »*

*Réponse: « Oui, elle l'a. Mais il faut dire une chose; l'achat d'œuvres d'art est une spéculation. Les gens vont spéculer sur les artistes qui sont morts et sur ceux qui ont une réputation internationale. C'est un fait que peu de gens achètent des artistes canadiens. Alors si le gouvernement veut encourager les gens à être des artistes, il doit aussi acheter leurs œuvres. »*

*Question: « Que pensez-vous du fonctionnement de cet organisme? »*

*Réponse: « Je ne suis pas d'accord sur la limitation d'achat. Je trouve que d'acheter une œuvre 23 000\$<sup>5</sup> c'est trop. Selon moi, cette limite ne devrait pas dépasser 10 000\$. Ceci permettrait d'acheter plus d'œuvres d'un plus grand nombre d'artistes.*

*J'ai aussi défendu la notion de salaire-achat. Il s'agit de garantir un achat annuel de 10 000\$ à certains artistes pour une période de temps donné. Cela permettrait à l'artiste de se consacrer entièrement à son art sans avoir à enseigner pour subvenir à ses besoins. Cela aurait pour effet de faire de la place pour d'autres professeurs et de laisser la chance à d'autres artistes d'obtenir*

4. Monique Gougeon, « L'art de vendre à la Banque d'œuvres », *Propos d'art*, vol. III, n° 2, 22 octobre 1977, p. 11-12.

5. Pour transposer ces montants en \$ de 2000-2001, il faudra multiplier par 2½. Le chiffre de 23 000\$ deviendra ainsi près de 58 000\$ (pour le prix d'achat maximal par la Banque d'œuvres). Le chiffre de 10 000\$ deviendra ainsi près de 25 000\$ (pour le salaire-achat d'un an).

---

## UN AUTRE BON FOURNISSEUR

---

*des bourses du Conseil des Arts puisque ceux qui bénéficieraient du salaire-achat n'auraient pas droit aux bourses.*

*J'espère qu'un jour cette proposition sera acceptée<sup>6</sup>. »*

---

### 40 % DES 1 % POUR 4 % DES ARTISTES INSCRITS

Cette nouvelle source d'aides publiques ne permet pas aux artistes d'accéder à une bien grande santé financière. Une évidence ! Reste peut-être alors à se retourner pour examiner l'autre source de clientèle publique, l'autre programme de commande de l'État : le programme d'intégration d'œuvres d'art à l'architecture, beaucoup plus souvent appelé le « 1 % ».

Ce beau et généreux projet devant à l'origine atteindre un double but : fournir un débouché supplémentaire aux artistes et amener le public ordinaire à se familiariser, par un contact fréquent et prolongé, avec l'art actuel, parfois difficile d'accès.

On n'examinera pas ici les inévitables difficultés de la mise en route de ce programme, ni son application un peu chaotique, ni sa réception souvent féroce et résignée par les heureux bénéficiaires de ses œuvres. Les artistes qui ont été choisis par les comités de sélection de ce programme clamèrent haut et fort que « tout va très bien ». D'autres, et on devrait peut-être dire tous les autres, chuchotaient qu'il y a des tas de choses qui accrochent. Mais, comme d'habitude, personne n'ose lancer la pierre par crainte que tout s'effondre si trop d'artistes inscrits protestent. Le silence est la règle de base dans ce monde de l'art et il est renforcé par mille habitudes. Il est, ici encore, fondé sur une profonde résignation devant un favoritisme considéré comme inhérent à ce système et, de ce fait, indéterminable et « naturel ». Silence pourri aussi par une sorte de complicité avant le fait, l'artiste n'aient espérant que son propre noir finira bien par arriver. Silence rendu obligatoire, de plus, par souci de ne pas blesser des amis artistes et enfin, très souvent, par une crainte bien fondée d'être vu comme un traître à la cause de l'art ou comme un envieux, devenu subitement un peu honte et hostile à cette noble

---

6. Monique Gougeon, *op. cit.*, p. 9.

## CHAPITRE V

---

### 100% PUR SANG

---

#### 40 % DES 1 % POUR 4 % DES ARTISTES INSCRITS

Cette première source d'achats publics ne permet pas aux artistes d'accéder à une bien grande santé financière. Une évidence ! Reste peut-être alors à se retourner pour examiner l'autre source de clientèle publique, l'autre programme de commande de l'État : le programme d'intégration d'œuvres d'art à l'architecture, beaucoup plus souvent appelé le « 1 % ».

Ce beau et généreux projet devait, à l'origine, atteindre un double but : fournir un débouché supplémentaire aux artistes et amener le public ordinaire à se familiariser, par un contact fréquent et prolongé, avec l'art actuel, parfois difficile d'accès.

On n'examinera pas ici les inévitables difficultés de la mise en route de ce programme, ni son application un peu chaotique, ni sa réception souvent forcée et résignée par les heureux bénéficiaires de ces œuvres. Les artistes qui ont été choyés par les comités de sélection de ce programme clameront haut et fort que « tout va très bien ». D'autres, et on devrait peut-être dire tous les autres, chuchotent qu'il y a des tas de choses qui accrochent. Mais, comme d'habitude, personne n'ose lancer la pierre par crainte que tout s'effondre si trop d'artistes inscrits protestent. Le **silence** est une règle de base dans ce monde de l'art et il est renforcé par mille habitudes. Il est, ici encore, fondé sur une profonde résignation devant un favoritisme considéré comme inhérent à ce système et, de ce fait, indéracinable et « naturel ». Silence nourri aussi par une sorte de complicité avant le fait, l'artiste muet espérant que son propre tour finira bien par arriver. Silence rendu obligatoire, de plus, par souci de ne pas blesser des amis artistes et enfin, très souvent, par une crainte bien fondée d'être vu comme un traître à la cause de l'art ou comme un envieux, devenu automatiquement borné et hostile à cette noble cause de l'art actuel.

Nous ne serons pas muet.

Nous n'aurons d'yeux que pour notre **état des lieux** et nous n'irons « zieuter » que du côté des retombées de ce système auprès des artistes, puisque tel est notre propos. Notre vraie question ne sera pas : « De quoi s'agit-il ? » Nous tenterons plutôt d'établir des nombres et des tendances bien implantées qui pourraient nous aider à saisir un peu mieux l'état de santé de ce programme. Donc, nous demandons : « De qui s'agit-il, de façon répétée ? De combien s'agit-il, par accumulation ? Depuis combien d'années ? » Et ainsi de suite.

Puis nous tenterons d'augmenter l'éclairage par des questions d'apparence parfois simpliste ou effrontée, selon l'opinion de départ de chacun, mais des questions qui appellent pourtant des réponses devenues urgentes.

Pour renforcer cette idée d'une urgence à se pencher sur le programme du 1 % et faire voir la permanence de sa problématique, nous nous permettons de reproduire en partie une lettre que nous avons fait parvenir au journal *Le Devoir* (jamais publiée, bien sûr !) il y a maintenant deux ans. Cette lettre faisait suite à une série de deux articles un peu polémiques qui avaient paru dans les mois précédents et qui portaient sur un apparent favoritisme dans l'attribution des bourses aux artistes.

*(Lettre au Devoir)*

*Voyant ce troublant portrait de groupe des boursiers, certains se sont déclarés bien contents... de voir enfin leur rang dans le bulletin de la classe; d'autres en furent dépités. Pourtant, il ne s'agissait pas du tout d'un bulletin, mais essentiellement d'un état des lieux pour savoir enfin de quoi on parle, ici et maintenant.*

*D'autres artistes ont blêmi, mortellement inquiets, quasi paniqués à l'idée de « ce que les gens vont dire » ou insultés « parce qu'on ne parle pas de ça, voyons ! » Ceux-là ont crié « Chou » !... comme un grand cri du cœur. Pourtant ça n'était qu'une image très partielle de l'état de santé actuel du monde de l'art d'ici, qu'une seule partie, vraiment.*

*Car il y a l'autre mamelle de la nourrice étatique. Elle allaite aussi par ses achats et ses commandes. Oublions pour l'heure les achats; jetons plutôt un œil sur les commandes qu'elle distribue à bon nombre de ses petits mais surtout à ceux qu'elle sélectionne par affinités, à ceux qu'elle affectionne, quoi. Et c'est là*

*qu'arrive, non pas le père mais les pairs. Excusez-la: c'était irrésistible.*

*En réalité, les commandes de l'État sont, aujourd'hui, celles qu'on a baptisé du joli nom de 1 %.*

*C'est en effet sous ce titre « d'art public » ou « d'intégration des arts à l'architecture » que se trouve un réservoir d'environ quatre millions de dollars par année pour une centaine de projets. Quatre millions en commandes donc à distribuer chaque année. Le système fonctionne par une sélection des artistes inscrits au fichier. Tout passe par un comité ad hoc, lui-même présélectionné par des agents du ministère des Affaires culturelles; on y additionne des artistes, des historiens, des commissaires et des représentants de groupes concernés pour chaque région. Pour chaque projet, quelques personnes de ce comité choisissent et invitent un, deux ou trois artistes à présenter une maquette, en font l'évaluation et accordent le contrat.*

*Près de 800 artistes se tiennent sur le bord de la piscine et attendent le signal et l'autorisation personnelle de plonger. Mais... en réalité, depuis le début du programme en 1981, de 40 à 50 % des projets sont proposés à moins de 4 % des artistes inscrits. On parle donc ici d'une trentaine de « choyés », car cette trentaine a reçu dix fois plus de faire-part que la moyenne des cents premiers (surtout ne comparons pas à la totalité des inscrits... Pitié!). En clair, ça signifie que ces artistes « choyés » ont été invités à présenter une maquette 20, 30 ou 40 fois et plus... par une sélection du comité! Vraiment?*

*Doit-on y voir du favoritisme ou se résoudre à conclure qu'il s'agit de la crème des créateurs ou alors comme une sorte de récompense des « premiers de classe » encore une fois? Le sens commun croit pouvoir trancher cette question en comparant la qualité des œuvres de ceux qui sont invités très souvent (par exemple, de trente à quarante fois) avec la qualité des œuvres de ceux qui sont invités plus rarement (par exemple, de trois à 10 ou 12 fois). L'examen nous amènerait vite à conclure que la qualité est égale puisqu'on retrouverait dans la catégorie des « peu appelés » des artistes comme Goodwin (2 fois) ou Charney (3 fois) ou Ayot (3 fois) ou David Moore (3 fois) ou Sullivan (6 fois) ou Louise Robert (7 fois) ou Vaillancourt (7 fois) ou Hurtubise (1 fois) ou Béland (8 fois) ou Beauchemin (5 fois)... On pourrait difficilement trouver ces gens-là « négligeables » puisqu'on vient de les classer comme artistes majeurs, afin de justifier de leur accorder des bourses à répétition sur de très longues périodes. Ajoutons ici que ces artistes seront peut-être vus comme « vieux » mais le*

*sont-ils depuis vingt ans et croit-on vraiment que les super-sélectionnés sont des jeunots ?*

*Peut-on trouver une autre explication ? On devrait jeter un coup d'œil sérieux sur les sélectionneurs, les agents et autres fonctionnaires et gestionnaires de cet appareil, qui peuvent « canaliser », guider les gestes de présélection indissociables d'une telle machine à trier ? On pourrait aussi réévaluer la pertinence du rôle de ces très chers pairs qui tendent souvent à se voir comme des pairs du royaume, au-dessus du commun, donc, sentiment qui rejette tout ce qui lui est « extérieur » et bloque l'apport d'air nouveau.*

*En fait, en examinant le système des bourses et le système des commandes du 1 %, on doit se demander s'il existe une vie pour les artistes qui ne soit pas une survie « branchée à 100 % sur le respirateur de l'État ». Peut-on affirmer sans déchoir aux yeux des artistes, et surtout de ses porte-parole, que le destinataire de l'œuvre devrait maintenant s'identifier et s'affirmer dans ce qu'il aime voir et ce qu'il veut avoir ?*

*Quand on parle d'art public ou de 1 %, on devra bien un jour se demander de quel public il est question. Actuellement le public, c'est celui des artistes eux-mêmes se regardant mutuellement, à peu près rien d'autre ni personne d'autre.*

*Marcel Deschênes, sculpteur.*

*P.S. Les petits tableaux que j'ajoute à cette lettre ou billet appuient bien, je crois, ce qui est écrit.*

*Il n'y a pas ici de scandale d'argent ni de corruption ; les bénéfices nets sont presque toujours bien minces quand ce n'est pas inexistant de toute façon.*

*Il ne s'agit pas de détournement de fonds mais d'un détournement de fins.*

*Que les artistes en cause se taisent, se tiennent cois, on peut facilement le comprendre... mais le destinataire, le client, est-il muet, culpabilisé d'avance ou battu, écrasé sous l'Appareil ? »*

*(À la suite, ajout des tableaux 21 et 22, voir page 74 et suivantes.)*

### UNE MAISON... CLOSE SUR SES INVITÉS

Dans la lettre au *Devoir* qui précède les tableaux 21 et 22, nous insistions beaucoup sur la grande répétition des mêmes invités. On avançait que de 40 à 50 % des projets sont **proposés** à moins de 4 % des artistes inscrits ; c'était une approximation. Si on fait une mise à jour serrée à partir du tableau des plus assidus, on obtiendra 1 081 invitations pour les 53 artistes ayant obtenu au moins 10 invitations à soumettre un projet ; ce qui représente bien 40 % des 2 690 projets réalisés par 7 % des artistes inscrits à ce fichier du 1 %.

Nous avons longuement examiné les chiffres de mille façons pour leur donner un éclairage juste. Notre base de travail a consisté en une liste des « **100 artistes les plus présents** » (surtout par le nombre d'invitations). Précisons ici que le fichier du 1 % comptait dans ses premières années, disons de 1982 à 1985, quelque 750 à 800 artistes inscrits. Plus récemment on retrouve comme base de travail pour le Rapport Cardinal de 1995 (cité en annexe par Normand Thériault) le chiffre de 552 artistes inscrits au même fichier. Pour quelle raison le nombre d'artistes a-t-il fondu de 30 % en dix ans, passant de 750 à 550, alors que tous les autres indicateurs sont en progression constante ? Dans l'attente d'une réponse sérieuse, on est un peu enclin à flairer quelque chose de louche là-dessous.

Ce même rapport de 1995 confirme d'ailleurs les résultats de notre recherche, à savoir que nos « 100 premiers » ont toujours obtenu 50 % des invitations et 25 % des contrats de 1 %, quelle que soit la façon de mesurer les données des rapports annuels du MAC. Pour être clair, disons qu'ils ont reçu 1 334 invitations pour les 2 690 réalisations effectives et ont obtenu 656 de ces 2 690 réalisations en une vingtaine d'années.

Ces résultats peuvent paraître, à première vue, assez rassurants puisqu'il nous laissent voir que les 3/4 des contrats de réalisations ont été accordés à « la vaste multitude des obscurs et des sans-grade », c'est-à-dire à ces nombreux artistes « régionaux » qui n'auront réalisé, chacun, que quelques projets locaux. Il sautera assez vite aux yeux, cependant, que les beaux contrats, les plus gros, les plus visibles et, donc, les plus juteux ne vont jamais à d'autres qu'à nos « premiers de classe ». On a vu, il est vrai, quelques exceptions, ce qui a mis alors, à chaque fois, le club

**Tableau 21 • Liste des artistes ayant le plus souvent participé au programme dit du 1% en ordre décroissant des montants cumulés de 1982 à 1999.**

Nom des artistes	Totaux approximatifs	Invité x fois	Accepté x fois	Période	Durée
1- Michel Goulet	727 000	37	19	1982 à 1996	15 ans
2- Pierre Bourgault	620 000	44	22	1983 à 1999	16 ans
3- Pierre Granche	610 000	31	12	1982 à 1997	16 ans
4- Andrew Duktewych	567 000	27	15	1984 à 1999	16 ans
5- Jean-Pierre Morin	490 000	25	16	1988 à 1999	12 ans
6- Paul Béliveau	484 000	28	15	1984 à 1999	15 ans
7- Rose-Marie Goulet	462 000	36	13	1983 à 1994	12 ans
8- Richard Purdy	422 000	24	10	1989 à 1998	10 ans
9- Sylvie Cloutier	367 000	26	17	1989 à 1999	11 ans
10- Pierre Leblanc	366 000	34	18	1984 à 1999	16 ans
11- Michel Saulnier	362 000	33	16	1989 à 1998	10 ans
12- Claude Bettinger	357 000	10	6	1982 à 1995	14 ans
13- Yvon Cozic	356 000	38	18	1987 à 1999	13 ans
14- Francine Larivée	340 000	24	9	1993 à 1999	7 ans
15- Lisette Lemieux	348 000	29	16	1982 à 1999	18 ans
16- Roberto Pellegrinuzzi	326 000	31	18	1989 à 1999	11 ans
17- Gilbert Poissant	339 000	15	10	1992 à 1999	8 ans
18- Normand Forget	318 000	31	16	1992 à 1999	8 ans
19- Danièle April	315 000	30	16	1988 à 1999	11 ans
20- Gilles Girard	310 000	31	17	1983 à 1999	17 ans
21- Maurice Savoie	290 000	19	13	1982 à 1999	18 ans
22- René Derouin	280 000	21	14	1982 à 1999	18 ans
23- Catherine Widgery	283 000	26	10	1987 à 1999	13 ans
24- Dominique Valade	270 000	22	8	1990 à 1999	10 ans
25- Robert Saucier	263 000	20	7	1990 à 1999	10 ans
26- Linda Covit	251 000	27	8	1982 à 1999	18 ans
27- Yves Louis-Seize	251 000	25	11	1987 à 1999	13 ans
28- Georges Dyens	249 000	10	5	1987 à 1993	7 ans
29- Gilles Boisvert	226 000	15	6	1982 à 1998	16 ans
30- Jacek Jarnukiewych	224 000	26	8	1990 à 1999	10 ans
31- Lauréat Marois	222 000	21	11	1983 à 1999	17 ans
32- Marcelle Ferron	216 000	13	6	1982 à 1999	18 ans
33- Françoise Sullivan	213 000	6	2	1987 à 1995	9 ans
34- Jean-François Cantin	190 000	8	4	1992 à 1998	7 ans
35- Charles Daudelin	182 000	13	4	1983 à 1996	14 ans
36- Indira Nair	180 000	15	10	1982 à 1999	18 ans
37- Denis Matte	178 000	11	7	1982 à 1996	15 ans
38- Marie-Christine Landry	169 000	15	11	1989 à 1999	11 ans
39- Reno Salvail	167 000	16	5	1982 à 1999	18 ans
40- Marie-France Brière	165 000	10	5	1987 à 1999	13 ans
41- Loly Darcel	164 000	10	6	1993 à 1999	7 ans

100% PUR SANG

Nom des artistes	Totaux approximatifs	Invité x fois	Accepté x fois	Période	Durée
42- Bruno Santerre	163 000	19	11	1989 à 1999	11 ans
43- Kittie Bruneau	157 000	17	9	1982 à 1999	18 ans
44- Lucienne Cornet	154 000	9	5	1984 à 1998	15 ans
45- Melvin Charney	150 000	3	2	1987 à 1996	10 ans
46- Pierre Ayot	148 000	3	3	1989 à 1991	3 ans
47- Jocelyne Alloucherie	140 000	12	3	1993 à 1999	6 ans
48- Joëlle Morosoli	140 000	13	5	1983 à 1996	14 ans
49- Doucet-Saïto	133 000	13	8	1982 à 1999	18 ans
50- Claude Mongrain	131 000	13	2	1990 à 1997	8 ans
51- Katie Vibert	130 000	14	10	1987 à 1998	12 ans
52- Louise Viger	120 000	11	4	1993 à 1997	5 ans
53- Claudine Cotton	118 000	8	5	1994 à 1997	4 ans
54- Louis Archambault	106 000	4	3	1984 à 1991	7 ans
55- David Moore	106 000	3	1	1990	1 an
56- Thomas Corriveau	103 000	15	6	1988 à 1999	12 ans
57- Michel Lagacé	102 000	18	11	1984 à 1999	16 ans
***à partir d'ici il n'y a plus vraiment de « rang » valide au bulletin de l'académie					
58- Christian Kiopini	94 000	8	2	1987 à 1996	10 ans
59- Serge Lemoyne	94 000	7	4	1990 à 1995	6 ans
60- Micheline Beauchemin	88 000	5	2	1983 à 1994	12 ans
61- André Fournelle	81 000	18	4	1983 à 1996	14 ans
62- Dominique Laquerre	81 000	9	4	1989 à 1995	7 ans
63- Robert Wolfe	71 000	3	3	1989 à 1998	10 ans
64- Pierre-Léon Tétrault	68 000	9	4	1987 à 1999	13 ans
65- Gilles Mihalcean	60 000	8	2	1987 à 1999	13 ans
66- Louise Robert	58 000	7	4	1987 à 1994	8 ans
67- Ginette Déziel	58 000	7	6	1989 à 1996	8 ans
68- Peter Gnass	53 000	8	2	1983 à 1990	8 ans
69- Peter Krausz	46 000	9	3	1990 à 1996	7 ans
70- Luc Béland	42 000	8	3	1994 à 1999	5 ans
71- Armand Vaillancourt	26 000	7	1	1984 à 1994	11 ans
72-.....des centaines d'autres, connus ou non.....					

**Tableau 22 • Programme du 1 % : liste des invités les plus assidus, et nombre réel de contrats obtenus étalés sur un nombre d'années ajusté à chacun**

Noms	Sélectionné x fois	Obtenu x fois	Sur une période de...
1- Pierre Bourgault	44	22	16 ans
2- Yvon Cozic	38	18	13 ans
3- Michel Goulet	37	19	15 ans
4- Rose-Marie Goulet	36	13	12 ans
5- Pierre Leblanc	34	18	16 ans
6- Michel Saulnier	33	16	10 ans
7- Normand Forget	31	16	8 ans
8- Roberto Pellegrinuzzi	31	18	11 ans
9- Gilles Girard	31	17	17 ans
10- Pierre Granche	31	12	17 ans
11- Danièle April	30	16	11 ans
12- Lisette Lemieux	29	16	18 ans
13- Paul Béliveau	28	15	15 ans
14- Andrew Duktewych	27	15	16 ans
15- Linda Covit	27	8	18 ans
16- Sylvie Cloutier	26	17	11 ans
17- Jacek Jarnuszkewych	26	8	10 ans
18- Catherine Widgery	26	10	13 ans
19- Jean-Pierre Morin	25	16	12 ans
20- Yves Louis-Seize	25	11	13 ans
21- Francine Larivée	24	9	7 ans
22- Richard Purdy	24	10	13 ans
23- Dominique Valade	22	8	10 ans
24- René Derouin	21	11	17 ans
25- Lauréat Marois	21	11	17 ans
26- Robert Saucier	20	7	10 ans
27- Bruno Santerre	19	11	11 ans
28- Maurice Savoie	19	13	18 ans
29- Michel Lagacé	18	11	16 ans
30- André Fournelle	18	4	14 ans
31- Kittie Bruneau	17	9	17 ans
32- Reno Salvail	16	5	18 ans
33- Marie-Christine Landry	15	11	11 ans
34- Gilbert Poissant	15	10	8 ans
35- Indira Nair	15	10	18 ans
36- Thomas Corriveau	15	6	12 ans
37- Gilles Boisvert	15	6	16 ans
38- Katie Vibert	14	10	12 ans
39- Marcelle Ferron	13	6	18 ans
40- Joëlle Morosoli	13	5	14 ans
41- Doucet-Saïto	13	8	18 ans

Noms	Sélectionné x fois	Obtenu x fois	Sur une période de...
42- Charles Daudelin	13	4	14 ans
43- Claude Mongrain	13	2	8 ans
44- Gatién Moisan	12	5	7 ans
45- Jocelyne Allouche	12	3	6 ans
46- Louise Viger	11	4	5 ans
47- Denis Matte	11	7	15 ans
48- Loly Darcel	10	6	7 ans
49- Claude Bettinger	10	6	14 ans
50- Marie-France Brière	10	5	13 ans
51- Georges Dyens	10	5	7 ans
52- Jocelyn Gasse	10	1	8 ans
53- Marcel Jean	10	2	14 ans
54- Lucienne Cornet	9	5	15 ans
55- Dominique Laquerre	9	4	7 ans
56- Pierre-Léon Tétrault	9	4	13 ans
57- Bill Vazan	9	3	14 ans
58- Peter Krausz	9	3	7 ans
59- Luc Béland	8	3	5 ans

sélect en état de choc, se demandant ce qui avait bien pu arriver de «forcément» non avouable!

Puisque cette grande répétition des mêmes «invités» n'est visiblement pas suscitée, hélas, par un engouement du public pour certains artistes ou certaines formes de réalisations, il faut bien trouver d'autres explications. Tous ceux qui ont approché ce programme vous diront, avec un sourire plein de sous-entendus, que la machine administrative arrive en permanence à «pousser» les «100 premiers». On comprendra vite que les fonctionnaires responsables de cet appareil y sont toujours en contrôle de la situation, surtout quelques-uns qui y sont devenus comme des potentats. On pense bien sûr à des super-permanents comme messieurs Maurice Achard ou Ghislain Papillon et quelques autres plus en retrait, à l'abri derrière la besogne des classements de dossiers. Répétons encore une fois qu'il ne s'agit en aucune façon d'accuser les gens de ce système de malversation. On parlera encore ici plutôt d'influence excessive sur l'orientation d'un processus et sur la prise de décision concernant l'art et les artistes, ces décisions qui ne devraient pas relever des fonctionnaires mais des usagers. Mais la peur de l'erreur est visiblement trop grande. Alors, au lieu de chercher une vraie solution, on décide à la place du pauvre bénéficiaire, ignare et incompétent. Au lieu de le guider, on le dirige, on le mène par la main, par le nez!

«... C'est aussi un terrain sur lequel les usagers, qui font toutefois partie des consultations sur le choix final, peuvent se sentir, disons, envahis sur leur propre territoire...»

Cette citation de Bernard Lamarche<sup>10</sup> rend compte, comme en marchant sur des œufs, de cette réticence des «clients», forcés de choisir parmi une sorte de présélection et qui sentent bien, du même coup qu'ils devront vivre avec «ça», pendant des années. Il soulignera ensuite le peu de soins et d'entretien que ces mêmes propriétaires donnent généralement à ces œuvres, comme une conséquence inévitable de ces choix un peu «forcés». Il rappelle, dans la même veine «ce directeur d'établissement qui a refusé mordicus de participer au programme».

La collaboration des architectes à ce programme d'intégration ne semble pas toujours aller de soi non plus; leur participation au choix est souvent quasi symbolique comme s'ils ne voulaient froisser personne et comme s'ils ne voulaient surtout pas partager la moindre responsabilité d'une insatisfaction éventuelle des usagers. Ils préfèrent d'ailleurs généralement s'en tenir à un programme d'intégration de pièces extérieures ou d'œuvres amovibles, ou encore à un budget réparti en six petits projets peu encombrants. La dernière astuce architecturale, c'est ici un point de vue personnel de l'auteur, consistant en une intégration d'œuvres «lumineuses», il suffira, un jour (ou une nuit) de fermer l'interrupteur pour que «la chose» disparaisse, comme nous le rappelle si bien le sort réservé à la murale lumineuse de Jean-Paul Mousseau par Hydro-Québec!

Malgré les longues énumérations de noms que l'on retrouve dans les tableaux 21 et 22, bien des lecteurs, moins familiers avec tous ces artistes et la signification concrète de ces chiffres tant de fois répétés, se sentiront incapables de se faire une idée juste de l'état de santé de ce programme. Nous tenterons de clarifier un peu plus la situation en ajoutant un autre tableau (23) qui présente une trentaine d'artistes et le nombre d'invitations reçues pour chacune des 13 années, de 1987 à 1999 inclusivement. Rappelons encore qu'une invitation est la présélection d'un artiste l'invitant à présenter une maquette en regard d'un projet particulier. Il est le seul candidat dans 53 % des cas et doit concourir avec deux ou trois autres artistes, dans 47 % des cas. Les invitations individuelles aboutissent généralement à un contrat de réalisation mais

10. *Le Devoir*, 5 décembre 2002.

Tableau 23 • Nombre d'invitations par année

	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
Danièle April	-	3	3	3	1	1	-	2	3	1	8	4	1
Paul Béliveau	2	2	jury <sup>1</sup>	1	2	3	2	cp <sup>2</sup>	cp	6	3	2	3
Pierre Bourgault	2	3	6	4	3	2	4	4	2	3	3	3	1
Sylvie Cloutier	-	-	1	1	8	4	2	2	1	4	1	-	2
Linda Covit	2	2	-	1	1	5	2	1	2	2	2	1	3
Y. +M. Cozic	1	2	2	4	3	5	5	7	cp	cp	3	3	2
Charles Daudelin	1	1	-	5	1	-	1	1	1	1	-	-	-
René Derouin	2	1	1	2	4	2	-	1	1	1	-	1	2
And. Duktewych	-	6	3	6	3	5	1	1	1	3	2	4	1
Georges Dyens	1	3	1	-	-	3	2	-	-	-	-	-	-
Marcelle Ferron	2	3	1	-	1	1	1	-	-	1	1	-	1
Normand Forget	-	-	-	-	-	1	3	2	1	3	7	8	6
André Fournelle	2	2	3	-	1	2	jury	2	1	3	-	-	-
Gilles Girard	-	2	4	6	4	2	2	3	3	2	-	-	1
Michel Goulet	5	2	4	4	3	2	1	3	8	1	1	-	-
Rose-Marie Goulet	1	1	2	2	2	4	5	3	3	4	2	4	2
Pierre Granche	1	3	2	2	2	2	cp	cp	4	4	6	2	-
J. Jarnukiewych	-	-	-	2	-	3	3	4	1	4	5	3	1
Francine Larivée	-	-	cp	cp	-	-	1	2	6	6	4	2	3
Domin. Laquerre	--	-	1	3	-	1	-	3	1	-	jury	jury	cp
Pierre Leblanc	2	3	4	1	7	4	1	4	-	-	2	1	3
Lisette Lemieux	4	3	3	-	1	4	3	2	1	-	-	2	1
Serge Lemoyne	-	-	-	1	-	-	-	1	5	-	-	-	--
Yves Louis-Seize	1	1	2	2	1	jury	1	5	2	2	3	3	2
Jean-Pierre Morin	-	1	4	3	1	1	4	3	cp	1	2	3	3
Rob. Pellegrinuzzi	-	-	1	4	5	4	2	4	2	2	3	1	3
Richard Purdy	-	-	1	-	2	5	2	5	3	2	3	1	-
Reno Salvail	-	-	-	4	3	1	1	1	1	1	cp	cp	1
Bruno Santerre	-	-	1	3	4	1	2	-	-	1	4	2	1
Michel Saulnier	-	-	5	5	6	2	-	1	7	1	3	3	-
Robert Saucier	-	-	-	1	2	-	7	3	-	3	-	3	3
Arm. Vaillancourt	3	1	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-
Dominique Valade	-	-	-	1	-	5	3	2	3	2	3	2	1
Cather. Widgery	1	-	-	3	3	3	3	4	1	4	-	1	2

1. Le mot **jury** désigne la fonction de membre d'un jury régional.

2. Les lettres **cp** désignent le comité permanent, c'est-à-dire les gens nommés directement par le ministère pour l'année.

ne représentent que 20 % des budgets du programme tandis que les invitations «à concours» représentent 80 % des budgets.

Nous croyons que chacun pourra faire une lecture personnelle et éclairante de la situation, selon son expérience propre et selon ses états d'âme ou ses préjugés...

Nous ajouterons certaines observations de nature générale à la suite de ce tableau 23.

Ce dernier tableau, un peu sec, présente de belles lignes, bien remplies de données représentant les «invitations» reçues par une trentaine d'artistes parmi les plus intégrés à ce système du 1 %. Ce qui pose problème, ici, c'est justement cette trop belle cohérence de parcours, cette présence trop constante, surtout quand les années sans invitation sont des années où l'artiste est invité, comme par hasard, sur des comités permanents ou des jurys régionaux.... On ressent comme une gêne devant certains parcours trop parfaits pour être limpides.

Beaucoup de noms et beaucoup de chiffres qui amènent beaucoup de questions. Formulons les plus simples et les plus dérangelantes ! Le dessus du panier, quoi !

- Un artiste qui a été invité 44 fois à présenter un projet du 1 % et qui a été accepté 22 fois à les réaliser dans autant d'institutions peut-il être encore inconnu du public ? Combien faudrait-il de contrats pour atteindre une renommée qui dépasse le milieu spécialisé ?
- Est-il normal que des artistes soient sélectionnés 35, 38 ou plus de 40 fois par des comités ou des jurys de pairs sans qu'on se questionne sur la véritable raison de cette longue répétition ? Serait-ce dû à une reconnaissance du talent par les pairs ou à l'efficacité d'un réseau bien établi ?
- L'omniprésence d'une trentaine d'artistes perpétuellement sélectionnés, année après année, sans faille et sans gêne, peut-elle s'expliquer par d'autres raisons que la qualité indiscutable de leurs dossiers ?
- Les architectes ont-ils un rôle déterminant ou, du moins, de quelque importance dans le choix final ou la présélection des artistes ? Y sont-ils pour quelque chose ou sont-ils vraiment indifférents par rapport au choix de l'œuvre qui doit pourtant s'intégrer à leur construction ?
- Ce système un peu trop discret est efficace, dans le sens où il fonctionne année après année. Pourquoi ce silence des artistes

devant le peu de publicité donnée à leurs créations, eux qui ont d'habitude tellement soif de reconnaissance publique ?

Y a-t-il une explication à cette apparente « distribution par blocs » de deux ou trois ans des invitations soudainement plus généreuses ? Y a-t-il un lien avec le fonctionnement des comités permanents où les membres sont souvent nommés pour deux ans ? On parle ici de la distribution « soudaine » de 10 ou 12 invitations en deux ans. On pourrait être aussi étonné de voir la distribution de 14, 16 ou même, dans un cas, de 21 invitations en trois ans (à vous de le retrouver dans le tableau 23...).

Il est bien certain que bon nombre d'artistes seront outrés des propos tenus dans les pages précédentes ; ils seront surtout choqués de la mise sur la place publique de ces noms et de ces faits chiffrés. Certains crieront haut et fort qu'il s'agit de propos dignes d'un « perfide » individu hostile à l'art et aux artistes.

Hostile à l'art ? Certainement jamais de la vie ; nous y avons investi notre existence depuis plus de quarante ans et ne l'avons jamais regretté un seul instant !

Hostile aux artistes ? Certainement jamais non plus ; ce serait nous trahir nous-mêmes et la majorité de nos proches qui sont des artistes. Mais comme tous ces artistes que nous côtoyons, nous souffrons depuis longtemps de certaines incapacités d'agir librement et d'atteindre pour vrai ce public que nous visons, là, à côté de nous. On pourrait parler aussi de cette difficulté d'agir ouvertement et à la lumière du jour, à la vue et à la connaissance de ce public qui nous cherche lui aussi, pourtant.

En réalité, pour finir ce tour d'horizon du 1 %, nous clameurons à notre tour deux ou trois vérités qui paraîtront, enfin, un peu plus rassurantes.

Disons d'abord que tous ces chiffres, ces montants d'argent si longuement relevés et cumulés nous paraissent, à tout prendre, bien peu de choses. Après analyse et maintenant en connaissance de cause, nous pouvons affirmer tout net que ce programme est et a toujours été plutôt timide de nature, mesquin de fonctionnement et d'un rendement finalement faiblard, sans grande portée sur la gloire et la fortune de la quasi-totalité des artistes participants. Sauf pour une dizaine de ces membres permanents, abonnés à vie, il est clair que le rendement de ces projets n'a que très peu profité à la prospérité de ces « pauvres artistes ».

Une analyse même rapide des données nous laisse devant cette vérité que, par exemple, les **50 plus choyés** de ces artistes

n'auront touché en moyenne que **28 000\$ ou 29 000\$ brut** par projet. Ces 50 «premiers de classe» auront réalisé, en vingt ans, une dizaine de projets: soit un total de 250 000\$ à 300 000\$! Bien sûr que personne ne lèvera le nez là-dessus!

Mais, ayant participé nous-même à ce programme et ayant fréquenté de très près un certain nombre de ces artistes participants, y compris des «choyés», nous savons pertinemment qu'il est exceptionnel de retirer, en bénéfice net, plus du tiers de la valeur des contrats; surtout en sculpture, qui représente la majorité des contrats du 1%. On a même vu plus d'une fois des projets parmi les plus gros qui ont abouti dans le rouge! Il arrive souvent que d'importantes parties du budget se retrouvent dans les goussets des autres intervenants comme les entrepreneurs généraux, les sous-traitants inévitables tels que les fonderies, les machinistes, les maçons, etc.; sans parler des assurances, des transporteurs ni des firmes d'ingénieurs-conseils et des architectes-consultants dont il faut parfois obtenir l'autorisation supplémentaire, surtout sur les gros chantiers! Sans que l'artiste puisse demander en aucun cas d'ajustement à la hausse!

Sans compter non plus les frais réellement encourus et pas souvent remboursables qui ont précédé le projet. Ne parlons pas du temps souvent plus considérable que prévu pour créer cette «chose» qui deviendra peut-être une réalité parfois de taille géante.

Et on n'a pas parlé du comptable ni du fisc. Résultat: ces chiffres se ratatinent souvent à 10 ou 12 000\$ net sur un projet simple qui a quand même retenu l'artiste de longues semaines, quand ça n'est pas durant des mois. On a vu des projets rester bloqués plus d'un an; il suffira de constater les nombreux reports de budgets dans les rapports annuels du 1% pour s'en convaincre.

Disons, en général, que les 72 000 000\$ versés pour les 2 691 projets depuis 21 ans étaient des montants certes bienvenus dans ce milieu affamé mais que ce «mécénat public» est pour la majorité des artistes un mécénat assez chiche et qui ne change pas grand-chose au sort de l'art vivant d'ici et de maintenant.

En conclusion, il semble évident d'autre part que ce mécénat doive être conservé pour le bien des citoyens payeurs et pour le soutien des artistes créateurs d'art actuel. N'oublions pas cependant une condition essentielle à sa vitalité, à son acceptation réelle et à son renouveau: la mécanique de sélection doit être

**totale**ment changée. Nous dirions même bouleversée ! Le client, n'ayons pas peur de l'appeler par son nom, le client doit absolument obtenir une voix prépondérante. Quitte à ce que les artistes puissent s'y opposer, peut-être bloquer ce choix pour relancer le projet, en débattre et le faire évoluer ; ce qu'on imagine mal aujourd'hui. Dire une telle chose est certainement pour beaucoup un blasphème, un sacrilège et surtout le signe évident d'une grande débilité ou d'une ignorance crasse du milieu. Nous répondrons qu'il est vital de réaliser, de **voir** dès maintenant que la réalité des autres existe autant que celle des artistes. Les deux réalités, fort différentes, existent de plein droit et elles doivent se rejoindre et se fondre pour arriver à un art que tous auront envie de saisir et de défendre, parce qu'ils auront été parties prenantes à son élaboration, à sa naissance, à sa vie.

La direction de cet échange doit donc être renversée.

Le public n'est pas au service des artistes et de leurs créations. Les artistes, tout en restant libres, doivent être à l'écoute des besoins du public. De façon plus particulière, on peut affirmer que ce système dit du 1 % a, dès l'origine, été vu d'abord comme étant au service de la « création et de la diffusion de l'art » et il a été de ce fait orienté **vers** les artistes, **pour** les artistes et bien vite **par** les artistes. D'où le résultat décevant de la plus grande part de ce programme pour le public. Ajoutons qu'en plus, avec les années, le programme s'est constamment opacifié. Ainsi, dans les premières années on pouvait en feuilletant des rapports annuels sur papier bon marché obtenir toutes les données et tous les détails de l'activité du programme. Avec le temps, ces rapports sont devenus de plus en plus beaux, sur papier glacé, avec photos couleurs et texte descriptifs poétiques ou signés de critiques reconnus. Ils sont devenus plus séduisants que les revues « d'avions » et plus coûteux que les rapports de Power Corporation mais aussi plus opaques. Ils ne contiennent plus depuis 10 ans (soit depuis 1992-1993) la valeur (en \$) des contrats, ni le nombre d'artistes inscrits au programme, rarement le nombre d'artistes ou du moins le pourcentage d'artistes en « situation de contrats », ni les montants accordés pour les maquettes, etc.

Finissons-en pour vrai, ici, en disant que les artistes, en moyenne, ne gagnent pas vraiment de gros revenus de ce programme, ni beaucoup de gloire ni même la simple « affection du public ». La seule retombée utile viendra, encore une fois, de la reconnaissance académique et un peu automatique qui lui sera

attribuée par les sempiternels pairs du royaume de l'art contemporain. Comme pour le monde des bourses et comme pour le monde des achats publics !

## CHAPITRE VI

---

# L'APPAREIL INVISIBLE

---

### LES PAIRS... TOUJOURS LES MÊMES ?

**D**ans le Rapport Cardinal ou Rapport du « groupe-conseil en arts visuels », de 1995, si on cherche avec beaucoup de minutie, on pourra trouver deux petites lignes en page 8 de la première partie, traitant du principe des jurys de pairs. Des propos fort simples ; on pourrait même les qualifier de lapidaires :

*Il est important de confirmer les principes des jurys de pairs pour les bourses aux individus et des comités de pairs pour l'évaluation des organismes et des événements spéciaux et pour l'attribution de leurs subventions.*

Point. À la ligne.

Si on veut un peu de réflexion ou de remise en question, les rédacteurs de ce rapport semblent dire qu'il faudra s'adresser ailleurs. Tout de même un peu surprenant de la part d'un groupe-conseil qui donnait en prémisses, à peine trois pages auparavant, l'avertissement suivant : « Bref, nous avons pris, résolument, le parti du questionnement ! »

De toute évidence, il s'agit encore une fois du point de vue de ceux qu'on peut nommer « l'élite de la classe artistique », c'est-à-dire ceux qui utilisent en abondance ce système qu'on tente de décrire et d'analyser dans ces pages. D'ailleurs il n'y a pas lieu de s'étonner d'un tel point de vue de la part du groupe-conseil en question. En effet, il suffira de consulter la liste des artistes et surtout des groupes consultés lors de ce travail. Ils sont tous partie prenante de cette machinerie d'État ; tous membres de cette confrérie de l'art subventionné, tous intégrés à cette réelle *nomenklatura* ! Ils ont été « consultés », et personne d'autre ! Le point de vue du rapport sur les jurys de pairs ne peut donc, en aucun cas, être divergent et potentiellement nuisible à ces utilisateurs fidèles et dévoués. C'est une attitude naturelle et inhérente

à tout système technocratique. Nous avons parlé plus tôt dans ce travail d'un système circulaire. D'autres l'ont appelé une « société sans usagers » ou une « société de producteurs ». C'est le sens que donnait, avec des mots justes et pertinents à notre propos, Jacques T. Godbout il y a quelques années en écrivant :

*L'univers de l'art (théoriquement) est le type même de la société marchande et non de la société de producteurs, qui supposerait que l'évaluation et l'acquisition des œuvres soient réalisées par les artistes eux-mêmes. C'est d'ailleurs une tendance qui existe, sous la forme de l'art subventionné par l'État, et il est possible qu'on en arrive là aussi à un univers de producteurs seulement. Là aussi, car le domaine de la recherche offre déjà l'accomplissement de la société de producteurs non seulement sans usagers mais sans consommateurs distincts des producteurs et prend sa valeur par ce qu'on appelle le jugement des pairs<sup>2</sup>.*

Ce système totalement clos se conforte depuis des décennies en se disant qu'il est sûrement un bon système puisqu'il obtient l'aval des artistes les plus connus... du système. On parle ici des artistes connus par les autres artistes, par les pairs. On y clame toujours et partout, c'est-à-dire partout à l'intérieur du cercle, que les décisions sont toujours les bonnes décisions puisqu'elles sont prises par les meilleurs et pour les meilleurs. Jamais d'ailleurs des artistes « premiers de classe » n'osent lever la voix, ne serait ce que pour poser une question. Sans doute pour ne pas se faire *bobo*, mais aussi de crainte d'avoir l'air de fournir des arguments de poids aux ennemis acharnés de l'art actuel.

Encore ici, l'analyse de J. T. Godbout était juste quand il affirmait que : « .. la sélection par les meilleurs (par opposition à la sélection par la majorité ou, pire, par la masse) finit toujours par signifier, que ce soit de façon héréditaire ou non, la sélection par ceux qui gouvernent déjà. »

On croirait entendre résonner les termes mêmes de Guido Molinari, tirés d'une entrevue parue il y a vingt-cinq ans dans la revue *Propos d'Art* :

*On ne peut demander à un artiste obscur de participer à un jury!*

Dans cette même revue publiée par la Société des artistes professionnels du Québec (SAPQ), on utilisait déjà l'expression

1. Jacques T. Godbout, *La Démocratie des usagers*, Montréal, Boréal, 1987. La citation suivante du même auteur provient de la même source.

«l'éternel sujet» pour désigner le problème que posait le système du jugement des pairs et des comités de sélection. Bien sûr, cette problématique est aussi vieille que le monde des «salons» du XIX<sup>e</sup> siècle et la formule consacrée se disait alors et se dit encore en quatre mots: «C'est toujours les mêmes!» La seule réponse honnête à cette question-accusation consiste donc à aller voir qui fait quoi dans cette galère. Ce que nous tenterons maintenant.

Nous avons donc clairement l'intention de démontrer que c'était vrai **alors** (autour de 1976); que c'était vrai **ensuite** (1991-1992); puis que c'est encore vrai **actuellement** (de 1997 à 2000). Nous tenterons, du même coup, de faire valoir que ça ne peut pas être autrement, aussi longtemps qu'on n'en viendra pas à intégrer davantage et de façon décisive l'usager dans la vie même du monde de l'art actuel. Ce qui ne veut, en aucun cas, laisser entendre qu'il faudra faire disparaître la contribution professionnelle à la vie de l'art d'ici. Ce que nous souhaitons plus simplement, c'est de respecter celui qui paie, en lui accordant une forme de décision réelle et non seulement une participation de figurant. Il faudra en arriver à terme à ne plus nourrir un système auto-centré et carrément narcissique, qui vit sans tenir compte du destinataire de l'œuvre de création artistique.

Nous irons donc voir ce qui a été observé et mesuré en 1976, dans une analyse de rendement du système des **pairs qui sélectionnent et qui reçoivent**, *inter pares*.

Nous jetterons aussi un coup d'œil, dans un deuxième temps, aux digressions fort pertinentes de Jean-Claude Leblond, ex-directeur de la revue *Vie des Arts*, et à ce qu'elles lui ont coûté.

Nous compléterons enfin cette analyse par quelques tableaux de notre cru, tendant à démontrer de façon irréfutable que le problème des pairs du royaume est permanent et inhérent au choix du système d'un art qui se proclame autogéré et qui se retrouve platement prisonnier d'un statut de parasite administratif d'un appareil d'État.

### DES PAREILS AUX MÊMES... TOUJOURS !

En 1976, dans la revue de la Société des artistes professionnels du Québec, *Propos d'Art*, le secrétaire de l'association, Serge Valcourt, présentait les résultats d'une recherche sommaire sur ce qu'on appelait déjà, comme nous venons de le rappeler, «l'éternel

sujet»; il titrait par ces mots: «Les apparentes anomalies du Conseil des Arts du Canada». Soulignons qu'à cette époque la plus grande partie des subsides aux arts visuels provenait de cette source, le CAC.

Valcourt affirmait alors d'entrée de jeu, que «la première conclusion que nous pouvons tirer est que la **liste des différents jurys**, c'est-à-dire jurys et comités de sélection des bourses de travail libre, jurys pour la Banque d'œuvres, etc., et la **liste des bénéficiaires** des bourses de travail libre, des bénéficiaires des achats de la Banque, etc., présentent des similitudes qui ne peuvent que créer de la confusion et faire en sorte que l'on y soupçonne une forme de club privé.»

Et il présentait d'abord ce tout petit tableau.

Années analysées	% des membres des jurys bénéficiaires de bourses durant l'année même de leur mandat	% des membres des jurys bénéficiaires de bourses durant la période de 1973 à 1976
1973-1974	60,7 %	73,8 %
1974-1975	24,4 %	97,8 %
1975-1976	47,2 %	69,8 %

Il ajoutait: «Nous n'avons pas la candeur de tout dévoiler, mais nous croyons qu'une société qui administre des fonds collectifs a des comptes à rendre...»

Malgré l'aspect sommaire de son travail, Valcourt arrivait tout de même à faire apparaître des «étrangetés» étonnantes. En voici quelques exemples en regard de l'année 73-74, bien lointaine on en conviendra aisément, mais justement n'en rendant que mieux perceptible la permanence du système.

- Parlant des membres des jurys pour les bourses libres, qu'on appelle maintenant des bourses de type A, il découvre que «à l'exception d'un seul, **tous** les membres des jurys sont bénéficiaires soit de bourses, soit d'achats, pour **trois années consécutives**»;
- que «92,8 % de ces membres des jurys ont été jury sur un autre concours pour au moins une autre année»;
- que, du côté de la Banque d'œuvres, «72,7 % des membres de ces comités de sélection ont été récompensés par un achat ou par une bourse»;
- et que 54,5 % des jurys d'achat ont bénéficié d'achats l'année même où ils participaient à ces comités de sélection... d'achats.

Ces observations portant sur l'année 1973-1974 ne varient pratiquement pas pour les deux autres années examinées par Serge Valcourt, soit les années 1974-1975 et 1975-1976.

On trouvera, dans la même revue, et dans la même veine, une entrevue de Guido Molinari (par Monique Gougeon) dont nous avons déjà parlé. Le maître y répond avec son assurance habituelle ou sa candeur parfois désarmante, en tentant de définir le travail de ces jurys de pairs :

*De façon générale, le travail des membres d'un jury est fait selon leur propre affinité de travail. Ils défendent la forme d'art qu'eux-mêmes considèrent comme bonne ou ce qui s'en rapproche... Ils ont tendance à rejeter énormément ce qui est loin de leur conception... Dans certains cas, il n'y a pas de discussion possible; si un artiste a une réputation établie depuis un certain nombre d'années et demande une bourse de travail libre, il l'obtient presque automatiquement.*

Dans cette même entrevue, comme on l'a déjà mentionné, il ajoutait d'ailleurs : « On ne peut pas demander à un artiste **obscur** de participer à un jury ! » Nous ne donnerons pas les raisons *obscur*es qu'il avançait comme fondement d'une telle affirmation. Dans cette même SAPQ de l'époque, il aurait dû y avoir du brassage d'arguments suite à de telles affirmations, surtout parmi les membres qui justement se plaignaient constamment de cette situation de favoritisme si ouvertement proclamée. Il n'en fut rien ou presque ! Jamais il n'y eut de remise en question de ce jugement par les pairs, malgré ce coup de gueule tout de même bien documenté de Serge Valcourt et de bon nombre de membres de la SAPQ.

C'était il y a plus de vingt-cinq ans.

Certains semblent encore espérer qu'avec le temps les problèmes de cet ordre finiront par s'aplanir, que le système arrivera un jour à s'autoréglementer pour éviter le dangereux double emploi de juge et partie, ou plutôt de « sélectionneur-sélectionné ». Allons-y voir à notre tour !

Faisons donc un bond de 15 ans et examinons maintenant comment les choses se déroulent plus près de nous. Nous parlons ici d'une double proximité puisqu'on parlera maintenant de l'année 1991-1992 et que, de plus, nous nous documenterons auprès du Conseil des Arts et Lettres du Québec (CALQ), pour l'attribution des bourses. En effet, le CALQ a maintenant pris

une grande longueur d'avance dans la distribution du soutien de toute forme aux artistes.

Nous présentons dans le tableau 25 les membres des jurys de sélection du CALQ pour l'attribution des bourses de types A et B.

Nous ajoutons, de chaque côté de la colonne centrale, «l'année précédente» et «l'année suivante», pour voir si ces mêmes juges ont reçu, «avant ou après», c'est-à-dire dans un temps rapproché, des bourses de même type. Comme ça, pour voir. Il peut aussi arriver qu'ils en reçoivent l'année même de leur mandat; ce qui est un peu plus difficile à justifier, moralement.

Nous avons ajouté en «extrême gauche» et en «extrême droite» du tableau 25 quelques antécédents de bourses importantes reçues de Québec et/ou d'Ottawa: question d'éclairer davantage le paysage.

**Tableau 25 • Exemples de jurys en arts visuels de type A pour l'année 1991-1992 et les rapports avec les années précédentes et suivantes.**

Antécédents récents : bourses de Québec (MAC)	Bourse obtenue l'année précédente	Membre du jury pour l'année 91-92	Bourses obtenue l'année suivante	Antécédents récents : bourses d'Ottawa (CAC)
	1991 (6 800 \$)	Yvonne Lammerich <sup>1</sup>	1993 (20 000 \$)	
	—	David Naylor <sup>1</sup>	—	
1989 (20 000 \$)	1991 (20 000 \$)	Danièle April	—	
	1991 (7 000 \$)	Jean Lantier	—	
1989 (4 5000 \$)	1991 (20 000 \$)	Reno Salvail <sup>2</sup> 1992	1992 (10 000 \$)	
1989 (13 300 \$)	—	Paul Béliveau <sup>2</sup> 1992	1992 (20 000 \$)	1990 (14 000 \$) 1990 (4 000 \$)
	1991 (25 000 \$)	Eva Brandl	1993 (7 000 \$)	1989 (15 000 \$) 1991 (5 000 \$)
	1991 (6 500 \$)	Harlan Johnson	—	1990 (17 000 \$) 1990 (4 000 \$)
1990 <sup>4</sup> (1 400 \$)	1991 (2 200 \$)	Serge Tousignant	1993 <sup>3</sup> (3 500 \$)	1989 (4 000 \$) 1993 (4 000 \$)

<sup>1</sup> Jury deux années de suite

<sup>2</sup> Jury et boursier la même année

<sup>3</sup> Bourses des deux conseils (Québec et Ottawa) la même année

<sup>4</sup> Voyage

Ce tableau 25 confirme et éclaire par des données chiffrées incontournables ce que Jean-Claude Leblond décrivait dans une série d'articles parus dans le journal *La Presse*, en novembre 1991. Le directeur de la revue *Vie des Arts* analysait en ces pages le système de l'art actuel au Québec et posait un diagnostic très clair et très bien étayé par des observations et des constats connus de

tout le milieu. Mal lui en prit puisque le renouvellement de son contrat de directeur de la revue lui fut carrément refusé dans le mois suivant ! Il l'avait d'ailleurs très bien pressenti puisqu'il écrivait dans les premiers paragraphes de son analyse : «...en produisant ce texte, j'encours un grand risque, plusieurs même. En réfléchissant au sort de Paul-Émile Borduas au lendemain du *Refus Global*, je risque de me porter un grand préjudice...»

Dans cette série d'articles, Leblond décortique en toute connaissance de cause et très crûment toute la problématique de l'art contemporain subventionné, ses arcanes organisationnels et son réseautage par affinités. Il s'en tient néanmoins à ce qu'il connaît de près, c'est-à-dire à l'art tel que pratiqué ici et maintenant. Soulignons que la revue *Vie des Arts* existe depuis près de cinquante ans et que son implantation dans le milieu des arts est large ; on peut croire que ses responsables sont très «au courant» de la vie du milieu de l'art qui se fait et à mesure qu'il se fait.

Il s'agit ici de toute manière d'un petit, tout petit milieu de gens «qui comptent». Les autres...

Quand on parle de gens qui sont au courant, on parle des programmes et des événements ; on parle aussi de ce qui se dit et de ce qui se chuchote... et que la réalité viendra, bien souvent, confirmer dans les mois suivants. Ce qui a affaibli l'argumentation de Leblond dans cette affaire, c'est ce que Valcourt, quinze ans plus tôt, appelait déjà son refus de «la candeur de tout dévoiler». Sa sincérité et son amour de l'art le poussaient à une sorte de désespérance bien répandue chez les artistes et bon nombre d'amateurs. Il a analysé, est devenu tout rouge et a décidé de le dire aux autres : dire ce qu'il a vu, ce qu'il a compris et ce qu'il n'arrive pas encore à comprendre ou à admettre parce que c'est inadmissible.

Il en a oublié de nourrir son argumentaire de données chiffrées. Il a refusé de dire **de qui** il s'agissait et **de combien** il s'agissait et **combien de fois**... Toutes ces informations sont aujourd'hui nécessaires, comme le soutien du public à l'art et sont absolument incontournables pour maintenir ce soutien du public aux artistes qui le créent, cet art. Tout doit être su et connu en permanence, sans jamais dissimuler le fonctionnement de cette machinerie derrière des mots et des formules discrètes qui deviennent des cachettes.

Nous nous contenterons de citer ici quelques extraits de ces articles encore totalement pertinents, justement pour démontrer

la permanence du problème et la permanence du silence qui étouffe les quelques voix qui osent, à travers mille blocages, poser des questions. Ces mots ont déjà dix ans de « tiroir » et on dirait qu'on vient tout juste d'en parler... en secret!

Parlant des pairs, Leblond affirme qu'on ne doit surtout pas questionner ce système si on veut éviter de se faire coller une étiquette infâmante d'esprit « hostile à l'art »:

*Le système des pairs mis de l'avant par le Conseil des Arts du Canada est un autre bel exemple de cooptation de membres d'un même réseau. Jouissant d'une indépendance totale à l'égard de l'instance politique à qui il ne rend aucun compte et à qui il ne faut surtout pas en demander sous peine d'accusation d'atteinte à la liberté de l'art et à la validité, à l'honnêteté même des pairs, le CAC perpétue depuis plus de 20 ans un système mafique où des artistes en jurys favorisent d'autres artistes qui, leur tour venu, leur retournent l'ascenseur.*

Il ajoutera dans son texte du lendemain :

*Si tout le système des bourses aux artistes est à repenser, celui des jurys d'attribution l'est encore davantage. Les conflits d'intérêts, de règlements de comptes, de favoritisme, de cooptation et de relations dites incestueuses pullulent.*

Pour la suite, on comprendra que le Conseil des Arts et Lettres du Québec, ayant pris, en bonne partie, le relais du CAC depuis quelques années pour les artistes québécois, la conclusion sera du même type; l'analyse de J.-C. Leblond portait sur l'activité « à Ottawa » parce que ce système était jusqu'alors plus ancien et plus profondément implanté que celui « de Québec ».

Le tableau 25 présentait donc une image de la relation **jury-boursier** au CALQ pour l'année 1991-1992.

Nous présentons ensuite, comme un écho durable, le tableau 26 pour l'année 1997-1998 et du même souffle également le tableau 27 (page 94) pour l'année 1999-2000 (de façon très incomplète dans ce dernier cas).

Nous arriverons peut-être ainsi à démontrer de façon certaine l'authenticité du système de fonctionnement par cooptation et, par ces chiffres, confirmer ce que beaucoup s'entêtent à nier quand on en parle avec des mots. Il faudra conclure qu'il y a quelque mauvaise foi, si après la présentation de données qui proviennent de 1973-1976, puis de 1991-1992 et ensuite de 1997-1998, puis 1999-2000, certains continuent à nier le problème. On

Tableau 26 • Suppléments d'exemples de jurys bien « entourés » d'antécédents et de précédents...

Antécédents récents : bourses de Québec (CALQ)	Bourse obtenue l'année précédente	Membre du jury pour l'année 97-98	Bourse obtenue l'année suivante (ou les 2 suivantes)	Antécédents récents : bourses d'Ottawa (CAC)
1991 (6 800 \$) 1993 (20 000 \$)	1997 (25 000 \$)	Yvonne Lammerich <sup>1</sup>	1999 (17 400 \$) 2001 (23 200 \$)	1998 (15 000 \$)
1992 (20 000 \$) 1995 <sup>3</sup> (1 620 \$)	—	François Morelli	1999 <sup>3</sup> (600 \$) 2001 <sup>3</sup> (2 300 \$)	
	1997 (20 000 \$)	Andréa Szilazi <sup>1</sup>	1999 (17 700 \$) 2001 (18 000 \$)	1994 (4 000 \$) 1995 (13 000 \$) 1995 (4 000 \$)
	—	Barbara Todd <sup>2</sup> '98	1998 (25 000 \$) 1999 (15 000 \$)	1996 (17 000 \$)
	—	Robert Wolfe <sup>2</sup> '98	1998 (12 500 \$) 2000 <sup>3</sup> (1 500 \$)	
1990 (6 000 \$) 1993 (7 000 \$) 1995 (7 000 \$)	1997 (5 400 \$)	Suzelle Levasseur	—	
1991 (5 000 \$) 1992 (12 000 \$) 1992 (7 000 \$) 1995 (6 200 \$) 1996 (2 000 \$)	—	Denis Farley Nous pourrions ajouter une quinzaine d'autres membres de jurys divers...	2000 <sup>3</sup> (800 \$)	1994 (17 000 \$)

<sup>1</sup> Dépassement de restrictions : « Ne peut accumuler + de 50 000 \$ en 4 ans pour le type A ou + de 40 000 \$ en 4 ans pour le type B » (selon les règles de fonctionnement du Programme des Bourses aux Artistes Professionnels des Arts Visuels du CALQ 2000-2001, p. 4).

<sup>2</sup> Jury et boursier la même année.

<sup>3</sup> Voyage.

parlera dans ces conditions de gens « intéressés » ou d'organisations « impliquées » qui cherchent à noyer le poisson !

Aurions-nous ressorti nos vieux instruments ? Le sceptre et la couronne seraient mal vus, mais...

Cette bonne vieille tuque de la bonne couleur, celle qui permet, comme avec les palmes académiques, de se reconnaître entre premiers de classe !

Ce bon vieux goupillon des pairs, gros et long, qui nous asperge de si belles subventions. Et toujours entre nous ! Ça fait tellement de bien !

Mais, comment qu'il disait, saint Paul-Émile ? Oui, oui, ça ressemblait à :

*« Au diable le goupillon et la tuque,  
mille fois ils extorquèrent ce qu'ils donnèrent jadis. »*

Relisons bien lentement cette dernière ligne et oublions le jadis.

Tableau 27 • Suppléments d'exemples de jurys bien « entourés » d'antécédents et de précédents...

Antécédents récents : bourses de Québec (CALQ)	Bourse obtenue l'année précédente	Membre du jury pour l'année 98-99	Bourse obtenue l'année suivante (ou les 2 suivantes)	Antécédents récents : bourses d'Ottawa (CAC)
	1997 (21 000 \$)	Michel Goulet	—	1999 (34 000 \$)
1989 (8 400 \$) 1991 (20 000 \$) 1992 <sup>5</sup> (2 400 \$) 1996 (9 000 \$)	1997 <sup>5</sup> (2 000 \$)	Pierre Bourgault <sup>4</sup>	2001 (22 400 \$)	1996 (17 000 \$)
1991 (2 000 \$) 1991 <sup>5</sup> (1 600 \$) 1996 (25 000 \$)	1997 (9 000 \$)	Michel Campeau	—	—
1992 (13 400 \$) 1996 (20 000 \$) 1996 (5 000 \$)	1997 (14 200 \$)	Guy Blackburn <sup>1</sup>	2000 (12 000 \$) 2001 (18 480 \$)	1995 (5 000 \$) 1998 (18 000 \$)
1992 (14 800 \$) 1993 (20 000 \$) 1995 (20 000 \$)	1997 (24 900 \$)	Joseph Branco <sup>1</sup>	2001 (19 400 \$)	1994 (17 000 \$) 1996 (12 000 \$) 1998 (15 000 \$)
1996 (25 000 \$)	—	Chantal Dupont 1999 <sup>1, 2 et 3</sup>	1999 (25 000 \$) 1999 <sup>5</sup> (1 500 \$) 2001 (10 000 \$)	
	1997 (9 000 \$) 1998 (24 000 \$)	Thomas Corriveau <sup>1 et 4</sup>	2001 (25 000 \$)	1997 (5 000 \$)
1992 (20 000 \$) 1993 (20 000 \$)		Christian Kiopini <i>idem</i> 1999-2000	2000 (20 000 \$)	
1992 (10 000 \$) 1996 (4 425 \$) 1998 (22 000 \$)	1999 <sup>5</sup> (1 500 \$)	François Cantin 2000 <sup>1 et 3</sup>	2000 (23 300 \$) 2001 (4 800 \$)	1995 (17 000 \$) 1997 (12 000 \$) 1999 (15 000 \$)
1997 (6 500 \$)	1999 (17 500 \$) 1999 <sup>5</sup> (1 000 \$)	Emmanuel Gallant	2001 (18 000 \$) 2001 <sup>5</sup> (1 000 \$)	
1992 (20 000 \$) 1996 (25 000 \$) 1999 (25 000 \$)		Pierre Dorion 2000 <sup>1 et 3</sup>	2000 (25 000 \$) 2001 (10 000 \$)	1995 (17 000 \$)
		+ bien d'autres...		

<sup>1</sup> Dépassement de restrictions : « Ne peut accumuler + de 50 000 \$ en 4 ans pour le type A ou + de 40 000 \$ en 4 ans pour le type B » (selon les règles de fonctionnement du Programme des Bourses aux Artistes Professionnels des Arts Visuels du CALQ 2000-2001, p. 4).

<sup>2</sup> Jury deux ans de suite.

<sup>3</sup> Jury et boursier la même année.

<sup>4</sup> Bourses des deux conseils la même année.

<sup>5</sup> Voyage.

## UNE ORGANISATION SANS JUSTIFICATIONS

D'aucuns diront qu'on ne peut rien reprocher à ces artistes qui sont juges et bénéficiaires de façon si « rapprochée ». En fait, il est vrai qu'on ne peut, de façon directe, s'en prendre à ceux qui sont sélectionnés pour être sélectionneurs puisque ce sont les

agents de programme et leurs chefs de service qui ont la responsabilité de la bonne marche de ce système et non les artistes. Il est bien évident qu'un artiste n'a pas à se préoccuper de ces détails du fonctionnement des jurys ni de leur coordination.

Pourtant, on a jugé bon dans les deux conseils des arts qui nous concernent d'inscrire en noir sur blanc, en mots très clairs, des normes de **temps d'attente** entre les périodes où un artiste peut être jury et les périodes où il peut demander une bourse. Il faut bien se rappeler qu'un artiste soumet volontairement sa candidature pour se retrouver un jour à cette fonction, tout comme il entreprend la démarche de demander une bourse. De la même manière! Dans le même esprit! Ces deux démarches devraient le sensibiliser et le responsabiliser en regard de la situation où il se trouve, potentiellement à la fois juge et partie. Ces deux événements ne lui tombent pas dessus comme la foudre tombe du ciel. Il lui arrive alors sûrement de se demander s'il y a une sorte d'incompatibilité ou des contre-indications morales à être jury et bénéficiaire dans une période de temps si rapprochée.

La question s'est sûrement posée puisqu'on a jugé bon, assez récemment faut-il dire, d'inscrire des règles précises à ce sujet. Voici d'ailleurs des extraits des «guides de fonctionnement» de ces programmes, à l'intention des jurys de sélection par les pairs.

*Période d'attente: les pairs ne peuvent faire partie d'un comité de sélection plus d'une fois tous les 24 mois. Ceux qui ont reçu une subvention ne peuvent faire fonction d'évaluateurs pendant la durée d'utilisation de leur subvention et avant un délai de 24 mois par la suite<sup>2</sup>.*

Il semble bien qu'il devrait se passer de 30 à 36 mois entre deux «événements» (jury ou bourse).

On retrouve le même esprit du côté du CALQ, dans le guide d'information de «L'évaluation par les pairs». Les mots varient mais le fondement est le même :

*Ne peut être engagée comme membre de jury une personne présentant une demande de bourse, personnellement ou avec un collectif.*

---

2. Manuel d'évaluation par les pairs du CAC, p. 8.

Ou, à propos de deux mandats successifs en tant que jury, on trouvera ce qui suit :

*Toutefois, (parlant d'une personne appelée à faire partie d'un jury) elle ne pourra pas faire partie d'un jury l'année suivante.*

Les mailles sont moins serrées, moins clairement mesurées, mais on sent très bien l'intention d'éviter la proximité des rôles de «sélectionneur» et de «sélectionné».

Il faudrait être aveugle pour ne pas voir qu'on cherche, dans les deux instances, à éviter le conflit d'intérêt et l'apparence du conflit d'intérêt. On voit bien aussi qu'il a fallu, quoique de façon assez récente, mettre les points sur les i; qu'il a fallu édicter en toutes lettres et avec des délais précis des normes claires. De là à croire qu'avant ces récentes précisions, on ait toujours agi dans ces lieux en croyant que «ce qui n'est pas interdit par écrit est permis», il n'y a qu'un pas que nous n'hésitons pas un seul instant à franchir, avec la certitude d'être accompagné d'un nombre impressionnant d'artistes. Tant d'artistes depuis quarante ans se sont plaints de cette situation, peut-être «légale» mais certainement inéquitable et indéfendable !

Une longue fréquentation des archives des quarante dernières années nous amène à cette certitude, à cette affirmation très claire et très fondée qu'il y a eu abus du système et, sinon une connivence, du moins une très grande *familiarité* entre certains artistes et certains agents ou chargés de programme. Un simple examen des archives de 1957 à 2002, surtout des annexes qui contiennent les listes des bénéficiaires et des membres des jurys, nous fait exploser aux yeux cette évidence : oui, les mêmes noms reviennent constamment. On les retrouve dans les deux rôles : celui qui donne à manger et celui qui mange. Mais jamais celui qui paie, cependant.

Nous sommes plongé, quant à nous, dans ce travail de recherche depuis trois longues années et nous avons constamment été surpris de la permanence de ce constat. Il suffit vraiment de regarder les listes des membres des jurys les plus assidus, ceux qui reviennent régulièrement année après année. Il suffira ensuite de regarder du même œil les listes des boursiers, des bénéficiaires d'achats ou d'autres programmes de soutien. La fréquence de la répétition des mêmes noms suffit à les inscrire dans la mémoire et vous apprenez très vite à repérer les **habitués** de la maison, toujours au poste et prêts à servir le bien public.

Pour ne pas voir ce parallélisme troublant, pour ne pas dire gênant, pour l'éthique, il faut vraiment être devenu, avec le temps et l'habitude, totalement inconscient de ce qui saute aux yeux des autres. Ou alors, il faudra convenir que ceux qui «ne voient pas» sont volontairement complices d'un système de favoritisme flagrant, devenu pour eux parfaitement acceptable parce que justifié par d'autres champs professionnels comme celui de la recherche scientifique.

Enfonçons le clou encore un peu en répétant une fois encore l'affirmation d'un maître bien sûr de lui :

*On ne peut pas demander à un artiste obscur de participer à un jury!*

Tout ce système d'évaluation par les pairs est considéré par les autorités gouvernementales et culturelles comme étant le meilleur système possible. On n'en questionne jamais la pertinence ni le fondement. Cela porte à croire qu'il leur est surtout bien utile puisqu'il permet d'éviter les chicanes interminables qui naîtraient autrement de ce monde de gens capricieux et rouspéteurs. Écoutons-les clamer comme une vérité, que seuls les gens bornés peuvent mettre en doute, le fondement de ce système d'évaluation par les pairs :

*Au Canada et partout ailleurs dans le monde, l'évaluation par les pairs est largement utilisée par les organismes qui aident financièrement les arts mais ne l'est pas que par eux. C'est la méthode la plus souvent utilisée pour évaluer la qualité des réalisations créatrices et intellectuelles. Les conseils fédéraux qui subventionnent les sciences et les humanités, les revues médicales et savantes, les organismes d'accréditation professionnelle et les fondations qui octroient des prix pour contributions intellectuelles et créatrices, notamment les prix Nobel et Pulitzer, s'en remettent tous à l'évaluation par les pairs<sup>3</sup>.*

Tout le monde le fait, donc... c'est bon pour les arts !

Nous ne résisterons pas pour notre part à l'idée de contrebalancer cette «évidence fulgurante» par une observation plus critique de Jacques T. Godbout :

*Or l'univers de la recherche scientifique est le système même de la société où l'usager a été complètement absorbé par le producteur... La « communauté scientifique internationale »*

---

3. *Guide de l'évaluation par les pairs* du Conseil des Arts du Canada, p. 6.

*est un univers de producteurs dont le travail consiste à réaliser des expériences ou des enquêtes dont le produit est un résultat publié... Dans cet univers de producteurs, ce sont les autres chercheurs (les pairs) qui évaluent le produit et décident s'il peut être publié; ce sont aussi des pairs, travaillant dans le même domaine, qui le lisent. C'est donc une société entièrement refermée sur elle-même<sup>4</sup>...*

Belle référence, donc, que celle des sciences et de son soutien si objectivement évalué par les pairs et, ce qu'on oublie si souvent d'ajouter, évalué en fonction et à l'usage des pairs. Autrement dit «par les pairs» et «pour les pairs». On pourrait même affirmer «seulement pour les pairs»; sans doute que les autres ne pourraient pas comprendre, ne pourraient pas vraiment aimer pour les bonnes raisons.

Un examen, même un peu sommaire, de son développement nous amènerait à constater que toute cette machinerie de l'évaluation par les pairs a été installée et même un peu «poussée» par des gens habitués aux règles technocratiques telles que pratiquées dans un appareil fonctionnarisé. Si on se donne la peine de lire les rapports annuels des conseils des arts du début des années 1960, on découvre qu'on y nage en pleine improvisation.

On voit les programmes changer de direction à tout bout de champ comme si on testait toutes sortes de suggestions. On cherchait à «aider» les artistes et leurs représentants, à stimuler la demande d'œuvres par un public qu'on supposait possible et même probable. Puis, graduellement les artistes eux-mêmes se sont regroupés, d'abord pour des raisons techniques de production puis pour faciliter la diffusion. Lentement mais sûrement, ces regroupements de différentes philosophies se sont associés pour parler au grand argentier de l'État qui, lui, ne demandait pas mieux que de parler à des représentants aussi peu nombreux que possible. L'État se sent toujours plus à l'aise de discuter et surtout de négocier avec un seul interlocuteur, de préférence un peu à son image, et un porte-parole des artistes qu'il trouvera «présentable» et «parlable».

Au début, on a vu apparaître le Conseil des Arts du Canada en 1957 comme une suite logique du rapport Massey sur les arts au Canada en 1951; un peu, il faut le souligner, par une sorte de mimétisme du *British Council of the Arts*. Peu après, on verra surgir également, au début des années 1960 le ministère des

4. *Ibid.*, p. 127.

Affaires culturelles du Québec, imitant cette fois-ci le ministère homonyme de monsieur Malraux, à Paris.

Il a fallu bien du temps et bien du brassage de dossiers et, parfois, un peu de tordage de bras dans les associations d'artistes pour faire naître toute la panoplie de programmes et la machine bien huilée d'aujourd'hui. Tout s'est mis en place aux alentours des années 1975-1980, avec l'apparition et la consolidation des instances régionales autogérées, pratiquement totalement financées par l'État. On a surtout mis en place une représentation des artistes complètement contrôlée par une « para-fonction publique » dont la vie dépend toujours en totalité des subsides de l'État et de ses agents. Ces agents, toujours comme des fantômes, ces chargés de programmes à qui on ne peut jamais rien reprocher puisqu'ils appliquent les règles d'un système soutenu et même défendu avec acharnement par les représentants officiels des artistes. Ces agents si importants dans ce processus de l'évaluation par les pairs !

Voici un petit exemple du rôle joué par ces agents un peu « secrets » dans le fonctionnement de la sélection par les pairs. Nous reprenons ici la description de leur participation à différentes étapes, telle qu'exposée dans le manuel, avec les mots mêmes du *Guide d'évaluation* du CAC de 1999. Ils précèdent et accompagnent la sélection par les pairs. En toute objectivité ! Mais oui !

*page 7*

*Le choix des membres des comités d'évaluation constitue une des responsabilités les plus importantes qui échoient aux agents des programmes du Conseil... À chacun des concours, les agents choisissent des pairs dans la discipline ou les disciplines **qui se rapprochent le plus du programme et des candidats en question...***

*page 7*

*Pour procéder au choix des membres des comités, les agents consultent la base de données électronique. Ils peuvent ainsi constater quelles personnes ont **récemment fait partie** d'un comité ou reçu une subvention.*

*page 8*

*Ils doivent aussi (les agents) continuellement chercher à ajouter des noms de personnes qualifiés, afin **d'en arriver à une liste de plus en plus inclusive.***

**page 11**

Quand les demandes de subvention arrivent au Conseil des Arts du Canada, les agents **vérifient** si elles sont complètes. Ils **déterminent** si les candidats et les projets satisfont aux critères d'admissibilité du programme en question et n'expédient aux membres des comités que les demandes admissibles.

**page 11**

Les agents **choisissent** les membres du comité en **tenant compte des caractéristiques** voulues et des huit facteurs susmentionnés (facteurs de pondération qui se rapportent tous à l'obligation de diversité de professions, de styles, de langues, de régions, de sexes, d'âges, d'origines culturelles et de présence autochtone). Après quoi ils **soumettent la liste** à leur chef de service.

**page 12**

Les discussions (des comités) sont **présidées** par les agents de programme (ou leur chef de service). Les agents commencent par **renseigner** les membres... **Le comité a classé les demandes par ordre de priorité...** (Le document ne dit pas sur quelle base on établit cette priorité.)

**page 12**

les agents **traduisent les commentaires**.

**page 13**

les agents notent par **écrit les décisions du comité**.

Après la réunion, les agents **préparent la documentation** interne nécessaire à l'adoption des subventions.

Une fois les adoptions obtenues, les agents **préparent les lettres** et les documents annexes qui serviront à aviser les candidats...

Peut-on décemment croire que les choix de ces agents et leurs décisions seront sans conséquence sur l'orientation du système de soutien à la création que l'État a mis en place?

Ces agents de programme sont, en réalité, les personnes les mieux placées à long terme pour «orienter» le choix des **sélectionneurs et des sélectionnés**. Sans que l'on sache vraiment qui sont ces agents de programme, ils deviennent forcément des agents de présélection, c'est-à-dire des personnes qui, avec leur goût personnel, leur formation et leur expérience professionnelle, sans oublier leur cercle de relations, feront des choix en notre nom et pour notre plus grand bien futur. Des gens, donc,

qui n'ont à répondre qu'à leurs cadres supérieurs, mais dont les décisions seront déterminantes, à terme, sur le développement de l'art qui se fera... ou ne se fera pas. Sur quelle philosophie de l'art s'appuieront-ils pour favoriser telle ou telle pratique, pour mettre en dessous de la pile telle ou telle forme d'œuvres ou, au contraire, inscrire en haut de la liste de priorités telle ou telle école de pensée? Nul ne peut répondre à cette question, évidemment!

En réalité on ne pourrait pas, d'ailleurs, imposer une forme dominante d'art. Sinon, laquelle? Pour combien de temps? Au prix de combien de querelles? Pour aboutir à quel résultat?

Pourtant cette réalité est bien celle que l'on observe actuellement dans notre système d'art contemporain. Il existe une pensée dominante, très reliée au monde universitaire et académique, avec sa hiérarchie de petites et de grandes bourses qui déterminent votre statut et votre droit de continuer à grimper dans l'appareil nourricier. Doit-on en accuser les agents de programmes, les artistes eux-mêmes ou les systèmes de jugement par les pairs et tout cet édifice de «soutien de l'art»?

Il est certain que le rôle des agents de tous niveaux ne peut être transformé en profondeur parce que leur fonctionnement est trop continu, trop banal ou trop anodin dans ces multiples petites décisions qui finissent par influencer la marche du monde de la création. On doit «faire avec» ou prendre la décision de fonctionner dans un système complètement différent. On parle de l'influence déterminante de ces processus de sélection par les pairs et de l'influence exercée, antérieurement, par les agents de toute nature dans notre système, mais il faut absolument reconnaître que ce problème est en réalité, et fatalement, inhérent à tout système sans usagers extérieurs.

«C'est par la présélection des juges que le système prédétermine les palmarès<sup>5</sup>. »

---

5. Raymonde Moulin, *Le Marché et le Musée*, 1986.

## CHAPITRE VII

---

# UN BRASSAGE DE CAGE

---

### UNE VIE SANS PAREILS

**E**t si on se débarrassait de ces très chers pairs ? Que se passerait-il si on jetait ce système, si on tentait de vivre sans ces experts, sans ces guides désignés un peu trop « à l'interne » ?

Il faudrait sans doute alors faire face à une réalité que le monde de l'art a évité de voir depuis quarante ans. Il faudrait péniblement reprendre les querelles entre les tenants de différentes formes d'art. Eh oui, il peut exister différentes façons de penser ! Nous disons ici « reprendre péniblement » mais, en réalité, il nous apparaît de plus en plus évident, suite à notre examen détaillé de l'**art subversion-subvention**, que ces débats seraient bienvenus et générateurs d'une vitalité plus authentique. Certains craindront la chicane. Nous disons : « Vive le brassage d'idées et d'opinions ! Vive les étincelles et la chaleur qui jaillira enfin de la vie elle-même ! » Cette vie réelle où il faut se grouiller et se débattre pour convaincre, pour séduire, pour parvenir à une adhésion véritable entre l'artiste et son client ; cette complicité dont chaque artiste rêve et qu'il tente d'atteindre.

Nous ne sommes pas les seuls sur terre à faire face à ce problème de trop grande distance entre le monde et l'art. Citons, parmi d'autres, le cas de la France : « Le critique le plus informé ne peut prétendre se substituer aux perceptions des gens les plus profanes qui peuvent même enrichir le débat. D'ailleurs les critiques peuvent encenser un artiste sans que le public ne suive. Et le public peut avoir raison<sup>1</sup>. »

Évidemment, pour jouer ce jeu de la « vie réelle », il faudra faire face au **vulgaire**, ce diable en personne que tant d'artistes ont si peur de regarder en face. Qu'on ne s'y trompe pas : nous n'employons pas ici le terme de « vulgaire » pour parler des gens qui

---

1. Rainer Rochlitz, *Le Devoir*, 26 novembre 1998.

ne sont nullement intéressés par l'art, sous aucune forme (cette catégorie existe). Nous parlons ici de gens certes ordinaires mais souvent instruits, informés, curieux et pleins de bonne volonté. Ils sont déjà familiers avec certaines formes d'art de toutes catégories mais n'arrivent pas, cependant, à assimiler ce que les experts patentés appellent «l'art actuel». Ils se sentent égarés, remplis de doutes et de questions. Parfois ils osent prendre des initiatives publiques et ils «se plantent», font rire d'eux et n'oseront plus jamais se prononcer. Ils s'adresseront par la suite à des **professionnels de l'art**, n'y comprendront rien, feront semblant d'aimer, se désintéresseront graduellement et passeront à d'autres sujets plus gratifiants. Qu'il suffise, pour illustrer ce fait, de rappeler ces quelques récentes et malencontreuses histoires de statues plantées dans nos places publiques comme de gros et insignifiants «bonhommes en métal». Les commanditaires de ces platitudes d'un autre âge sont, de toute évidence, des gens bien intentionnés qui n'ont pas perçu la mauvaise qualité du travail de création et même pas la piètre qualité plastique de ces soi-disant sculptures. Pourquoi, alors, les instances représentant les artistes ne sont-elles pas intervenues, sinon d'avance, du moins dès la première commande de ces maudits bonhommes en tôle, moches à brailler de honte. Pourquoi nos experts, nos professionnels des arts de toutes catégories n'ont-ils pas soufflé le moindre mot en public? Aucun de ces porte-parole n'a tenté d'éclairer la situation ou d'influencer ces groupes «d'amis du grand personnage» (c'est généralement ainsi que se présentent les commanditaires de ces choses).

Ces événements, pourtant actuels, sont en quelque sorte honteux pour l'art actuel et seront automatiquement considérés comme «hors champ» par les artistes contemporains et leurs représentants, comme s'ils avaient depuis longtemps renoncé à convaincre et n'y trouvaient plus sujet à dépenser leur énergie. Nous disons «hors champ», car il est évident que les représentants officiels des artistes et nommément le RAAV (Regroupement des Artistes en Arts Visuels) ont tous jugé que ce folklore de politiciens ne les concernait pas. Était-ce, encore une fois, une attitude timorée de leur part? Ou craignaient-ils de déplaire au prince, pourvoyeur de subsides et de médailles?

Nous avons là un problème typique de la distance qui s'est installée entre les artistes et les gens «tout courts». Il s'agit de deux univers complètement étanches. Ainsi, dans l'exemple

précédent, il aurait été si simple et tellement naturel que l'association représentant les artistes proteste avec énergie au sujet de la médiocrité de ces décisions «parapubliques». En effet, ces œuvres, devenant des œuvres à caractère public, occupant un espace public, il eût été normal pour le RAAV de se prononcer publiquement en considérant ce geste comme étant «dans son mandat» et de son devoir. Il aurait même pu proposer avec force d'autres voies pour ce genre d'œuvres d'art de commémoration. Notons ici que ces simples mots de commémoration et de monuments feront sans doute s'esclaffer nos nobles pairs et experts du monde artistique, tous gens détachés de ces bassesses et de ces vieilles idées ! Pourtant ils seraient les premiers en ligne pour se voir octroyer le contrat et la renommée parfois attachée à ce genre d'œuvres monumentales.

Tout le problème se situe justement dans ce divorce, cette brisure entre les artistes et les gens qui ressentent encore le besoin du travail des artistes et ne demanderaient pas mieux que d'y avoir recours. Le système de l'art actuel, depuis si longtemps subventionné sans avoir de comptes à rendre, a consacré un mode de pensée dont on cherche en vain le sens. On ne peut que constater que ce système de soutien par des jurys de pairs a établi de manière absolue et non discutable la règle du jeu : la pratique principale d'un artiste consiste maintenant à se bâtir un curriculum honorable en cumulant les bourses de façon ordonnée, à se faire une réputation indiscutable par ce curriculum, puis à s'installer dans cette reconnaissance de manière à maintenir sa vitesse de croisière d'artiste soutenu par ses pairs. Il lui restera à leur rendre le même service... en tant que pair et membre d'un jury de sélection, chaque fois que son tour viendra. Tout ce jeu futile et stérile se faisant avec la bénédiction et les bons soins de l'État qui se donne ainsi bonne conscience, se voyant en prime jouer le rôle du prince éclairé et achetant du même coup la paix des intellos.

Ce divorce, certains tentent de l'expliquer comme un phénomène de rejet de l'art contemporain par la population. Au contraire, l'une des descriptions les mieux articulées de la situation nous a été donnée par Nathalie Heinich, sociologue, qui était en visite à l'UQÀM en 1998. Elle affirmait alors (nous soulignons) : «Un des problèmes de l'art contemporain, c'est qu'il s'est tellement replié sur lui-même, il s'est tellement autonomisé que les artistes et les

---

2. *Le Devoir*, 6 avril 1998.

spécialistes de l'art contemporain **ne voient souvent même plus** en quoi ces pratiques sont transgressives pour le grand public<sup>2</sup>.»

En mots plus terre à terre, nous ajouterons que la contrepartie de ce petit jeu de ségrégation, c'est qu'on exclut la majorité des gens du processus de sélection sans même songer à justifier le moins du monde cet état de choses. Les gens ordinaires s'y sont habitués et toute la population semble considérer maintenant cette «non-participation aux choix» comme naturelle. Résignés, tous se taisent et passent à autre chose en haussant les épaules. Ils en oublient tout le plaisir et la fierté qu'ils pourraient ressentir en présence et au contact d'un art actuel qui leur appartienne et dont ils seraient heureux. L'autre constatation navrante que ce système des pairs nous oblige à faire, c'est que les artistes se croient **au-dessus** du jugement du commun, tout au moins **en dehors** de ce jugement, comme non soumis à ce jugement. Encore une fois, sans même chercher à motiver cette appréciation à s'appuyer ou à avoir l'air de s'appuyer sur quelques fondements théoriques. On doit se rendre à l'évidence que le monde des artistes se complaît trop souvent à se considérer comme au-dessus des gens ordinaires, tout en se jugeant incompris et en étant incapable d'en voir les raisons.

Nous insistons une autre fois sur ce fait que nous répétons avec conviction : beaucoup de nos concitoyens sont tout à fait capables d'accéder à nos hautes œuvres. Beaucoup sont capables de lire les philosophes et de les comprendre. Eh oui ! Capables d'écouter des musiques savantes et de les aimer, de considérer avec ravissement des architectures audacieuses, de visiter les musées du monde entier, de s'informer des soubresauts politiques, sociaux ou économiques de ce monde et de les comprendre, etc. Peut-on sérieusement affirmer que ces mêmes personnes sont incapables d'être sensibles aux œuvres de nos artistes actuels et incapables de comprendre ces œuvres ? Peut-on honnêtement maintenir qu'ils sont collectivement inaptes et totalement indignes de participer aux choix de notre vie culturelle présente ?

Le véritable contact entre l'œuvre de l'artiste et son public devrait le plus souvent être chaleureux, parfois même enthousiasmant, comme marqué par une sorte de connivence du cœur, une complicité stimulante. Ce rapport est malheureusement rare pour ne pas dire inexistant. Bon nombre de nos professionnels en art ont cru depuis un certain nombre d'années que c'était parce que le public n'avait pas accès aux œuvres. Ils les ont donc étalées

dans les rues, les parcs, les parkings, les promenades extérieures et autres lieux très propices (?) à la contemplation d'une œuvre d'art. Résultat : réception zéro, sauf pour les autres professionnels de l'art, c'est-à-dire les critiques qui ont, eux, bien aimé l'idée de se promener dehors les jours de beau temps.

On ne devrait pas constamment parler du soutien de l'art mais plus souvent du besoin de l'art. «A-t-on besoin de l'art de nos artistes actuels?» plutôt que «Nos artistes ont-ils besoin de nous?» La deuxième option nous amènera forcément à cette conclusion qu'il appartient à l'artiste d'atteindre son public et là, pour cette fonction, l'aide de l'État et de ses subsides de toutes sortes sera très utile et très justifiable aux yeux de tous et de chacun de nous, quel que soit notre point de vue socio-économique et culturel. Autrement, il faudra conclure que les artistes **se prennent pour d'autres**. Comme des pairs du royaume par exemple, dans le sens premier et historique de pair (égal au roi, égal aux meilleurs, aux plus forts, aux plus puissants). Comme dans «*par inter pares*».

Et on devrait vraiment les soutenir parce qu'ils ne peuvent y arriver seuls, comme des grands?

### LA PLÈBE ET L'ÉLITE

Nous avons parlé du «vulgaire» pour désigner le goût de la majorité des gens ordinaires. Le mot peut paraître trop lourd dans son acception courante et ne pas correspondre au sens plus limité et raisonnable qu'on voudrait lui faire prendre dans cette étude. Malheureusement le terme qui serait le plus juste serait l'expression «populaire» et ce mot nous mènerait directement à une dérive que l'on veut absolument éviter, c'est-à-dire se retrouver coincé avec la problématique des cotes d'écoute qui ont réussi à châtrer les médias de communication comme la radio-télévision et lui enlever la plus grande partie de sa créativité et de son potentiel d'originalité. Ça nous mènerait directement au cul-de-sac du petit commerce bas de gamme que l'on retrouve dans des boutiques de touristes à la recherche de «cabanes à sucre». Vouloir établir et se nourrir du contact artiste-client ne peut se réduire à cette vision pessimiste et réductrice de l'art.

En arts visuels, il y a longtemps que l'on voit ce piège antique et simpliste. On a mis sur pied un système qui s'est ramifié et raffiné avec les années pour permettre aux artistes de continuer

à créer des œuvres de qualité sans en être réduits à faire de trop grandes concessions pour des motifs alimentaires. Mais comme il s'agit d'une machine administrative mise en place pour gérer de façon équitable des fonds publics, il a fallu aussi s'assurer que ces sommes étaient utilisées de façon normale, c'est-à-dire avec des normes. Tout le monde dira : « C'est bien normal ! »

Mais, allant d'une norme à une règle à une sélection à une restriction à une condition..., tous les artistes ont fini par se retrouver dans la situation où leur art est parfaitement contrôlé par des spécialistes qui ne voient même plus qu'il y a manque de contact entre les artistes producteurs et les amateurs consommateurs. Les arts sont faits pour les artistes et leurs proches, professionnels et experts d'un cercle de connaisseurs très étroit et très « sous contrôle ».

Force est donc de concéder que c'est un point de vue tout à fait normal dans un système élitiste. Ce constat est un phénomène bien connu en analyse sociologique. En voici des exemples<sup>3</sup>, où il ne s'agit même pas spécifiquement de la situation de l'art... et pourtant on les croirait écrits exactement pour décrire la réalité actuelle de notre milieu artistique.

*Pour le technocrate le marché est immoral non pas parce qu'il exploite les travailleurs, mais parce qu'il accepte le « mauvais goût » du consommateur, sans le passer au crible des critères rationnels et des jugements esthétiques.*

*Selon la théorie élitiste, les gouvernants doivent être rationnels et cette qualité fait défaut au peuple. C'est pourquoi on ne leur permettra de choisir qu'entre ses élites...*

*(Ainsi) l'usager n'a plus de statut, plus de pouvoir, plus de compétence.*

Ces paroles du sociologue J. T. Godbout de l'INRS nous amènent à comprendre qu'il s'agit d'une problématique sociale plus large, qui déborde du monde de l'art. Nous avons démontré, croyons-nous, que cette grille d'analyse est applicable de façon littérale au monde de l'art actuel depuis plus de trente ans. C'est bien connu et de façon tellement flagrante que beaucoup de confrères s'étonnent que l'on puisse encore se questionner sur la valeur et surtout la validité d'un système si bien rodé.

Pourtant l'art doit nécessairement être validé par ses contemporains pour représenter les valeurs humaines propres à une

3. J. T. Godbout, *op. cit.*

époque, à une culture donnée, à une société particulière. Du moins s'il veut avoir la moindre chance de conserver quelque temps une signification qui dépassera la mode passagère.

Doit-on conclure que toute validation doit vraiment se faire «à l'interne», par le système des pairs et de la filière des musées? Il semble bien, dans l'état actuel de la situation, qu'il faille se résigner à dire «oui!» On l'aura bien compris dans toutes les pages précédentes.

Si on creuse un peu plus profondément, si on fouille encore davantage dans les règles écrites ou sous-entendues du circuit de l'art, on s'apercevra que la manipulation par les élites et les professionnels de l'art est d'une importance cruciale dans la définition de la nature de l'art actuel. Nous disons bien consciemment «manipulation» et non pas simplement «influence» et nous croyons pouvoir l'expliquer dans les pages qui suivent.

Qu'on nous permette de citer un peu longuement Raymonde Moulin, dont l'expertise ne fait aucun doute en ce domaine et, ce qui est rare dans ce milieu, fait l'unanimité :

*Le volontarisme culturel des États depuis les vingt-cinq dernières années (de 1960 à 1985) a créé un évident décalage entre les attentes moyennes du public et le dernier état de la création, ce qui a amené une prolifération de médiateurs et de... professionnels du tertiaire, c'est-à-dire des fonctionnaires de l'art contemporain.*

*Il appartient maintenant au musée de déterminer ce qui est de l'art et ce qui ne l'est pas. Prospection, labellisation, promotion sont des opérations effectuées par les conservateurs de musées... leur assurant un pouvoir de consécration, au demeurant auréolé de désintéressement et de compétence spécifique.*

*Le circuit culturel (des musées) s'impose au marché comme épreuve de vérité... Sans le verdict autorisé d'au moins une fraction d'entre eux, ce qui se vend comme art n'appartient pas encore à l'univers de l'art.*

*On voit d'ailleurs l'État providence intervenir pour corriger la sanction, lestée de réalité économique, du marché soit en accroissant la part des investissements publics (achats, commandes, 1 %...), soit en créant pour les artistes «reconnus» un marché de l'emploi juxtaposé au marché des œuvres (enseignement supérieur, fonction parapublique, représentation publique internationale, conseillers, membres de...)<sup>4</sup>.*

---

4. Raymonde Moulin, *Le Marché et le Musée, constitution des valeurs artistiques contemporaines*, 1986.

La description de la situation et tous ses détails s'appliquent, à la lettre, à notre situation de l'art. Seule variante locale: chez nous, en plus, il n'y a même pas de marché réel digne de ce nom. Pourtant, la règle s'applique quand même!

Situation aberrante? Surréaliste! Mimétisme des grands marchés internationaux?

**Qui sommes-nous donc vraiment?** Artistes? Aliénés? Enfants? Dépendants?

Jusqu'à quand serons-nous dans cet état de non-conscience, de faiblesse, de petite misère, incapables de nous fabriquer un avenir qui nous convienne et nous rassure enfin, une fois pour toutes, sur notre capacité et notre autonomie?

### LES PROS SONT *PRO DOMO*

Ce que décrivait Raymonde Moulin à propos de la mainmise des conservateurs et des musées sur la «vérité de la situation» se retrouve aussi chez nous et cause, en grande partie, cette désaffection du public pour les arts plastiques ainsi que ce sentiment de dépossession ressenti «par un grand nombre d'artistes actuels». En effet, cette experte parlait, dans ses propos, des conservateurs-vedettes, ces poids lourds du système international qui sont très influents sur la «consécration» des tendances dominantes et des vedettes à installer sur le «socle glorieux».

Or, l'art d'ici fonctionne, comme les circuits internationaux, en vase clos et à l'intérieur de canalisations très étanches. Cela nous semble suffisamment démontré en ces pages. Il s'ensuit également que l'art d'ici, comme son modèle, mais en pire puisque sans réelle clientèle, n'a que peu de résonance durable auprès de ceux qui devraient constituer son débouché naturel, que nous avons tenté de décrire également un peu plus tôt. L'art d'ici n'a que peu de résonance parce qu'il n'en a pas besoin. En effet, son financement bien que provenant de source publique n'est distribué que par la grâce d'un réseau de professionnels de l'art, sans participation significative de cette «clientèle naturelle»... qui finance tout cependant.

Nous tâcherons donc de les définir, ces professionnels ou, plutôt de cerner leur propres ambitions dans cette machine de l'art contemporain défini par l'État. Hors de question, évidemment, de nommer des individus. Bien qu'il y en ait de beaucoup

plus influents que la moyenne, tous ces gens sont exposés aux fragilités de complots internes, des guerres de palais, et sont, de toute façon, parfaitement remplaçables par des copies conformes que les départements d'histoire de l'art mettent sur le marché ou plus souvent au chômage, chaque année. On tentera donc, plutôt, de savoir où ils sont, ce qu'ils font et surtout comment ils se voient, comment ils voudraient œuvrer dans un monde idéal. Pour arriver à ce résultat d'apparence un peu détournée, nous irons voir le Rapport Cardinal de 1995. Nous en extrairons ce qu'il contient au sujet du rôle des professionnels de l'art. Nous en déduirons facilement de qui il s'agit et de quelles fonctions il s'agit.

Rappelons que ce rapport fut commandé par le ministère de la Culture du Québec pour orienter le Conseil des Arts et Lettres qui venait de naître l'année précédente.

On trouve, évidemment, dans ce rapport, des recommandations qui touchent le marché de l'art: il n'y en a que quelques-unes, et très parcimonieuses. On en trouve qui touchent les nouveaux médias: peu nombreuses, un peu vagues et très coûteuses. Aussi des recommandations pour les centres d'artistes, les centres d'exposition, les musées, les regroupements, etc. Toutes ces recommandations, ou presque toutes, aboutissent à l'implication des professionnels de l'art, en amont comme en aval. En réalité la plus grande partie de ce rapport consiste en une longue liste de demandes de la part de ces professionnels pour arriver à une intégration plus permanente, à une plus grande importance décisionnelle et à une meilleure rétribution de cette classe d'intervenants culturels. Si on répondait à leurs demandes, ils devraient préparer, organiser, commenter, approuver tout ce qui se passe dans ce milieu. Ils se voient très naturellement faire partie de toutes les instances et de tous les rouages du système qu'ils préconisent et qu'ils souhaiteraient voir se développer encore davantage. Un système blindé à triple tour mais dont ils possèderaient, eux, les clés et les codes. Ils vont même jusqu'à demander un ombudsman spécifique pour eux et les pauvres artistes. À croire qu'ils se sentent menacés; mais par quoi, par qui, grands dieux?

Nous nous contenterons d'ajouter patiemment et un peu laborieusement les citations ou parties de texte qui traitent du rôle et des attentes de cette catégorie de spécialistes, comprenant toutes sortes de fonctions et de classes d'emploi: conservateurs

de toutes compétences, critiques plus ou moins reconnus, chargés de projets à court ou à long terme, coordonnateurs d'événements et de concours de toutes origines, directeurs, présidents, membres de mille et un comités de sélections, de jurys, etc.

Nous nous contenterons de lire leurs recommandations et de deviner ce qu'on peut lire dessous... Il restera à sourire si on le peut encore en se disant : « Vraiment ? Seulement ça ? ».

*(Extraits du Rapport du groupe-conseil en arts visuels – 1995)*

*Il est essentiel de reconnaître l'importance de la recherche dans la démarche artistique en art contemporain et actuel. **De reconnaître aussi que la contribution des professionnels de l'art au développement des arts visuels repose largement sur la recherche et sur des conditions favorables et des outils appropriés pour réaliser une recherche de qualité.***

***L'admissibilité aux programmes doit s'étendre le plus largement possible aux artistes et aux professionnels de l'art, comme aux institutions et aux organismes, en établissant les programmes nécessaires pour répondre aux nouveaux besoins.***

*Traçons rapidement quelques traits, parmi les plus visibles, de la situation présente. Sans se vouloir misérabiliste, force est de **constater que la situation** des artistes en arts visuels, médiatiques et électroniques ainsi que celle **des professionnels de l'art**, dont un grand nombre sont aussi des travailleurs indépendants, **est plus que difficile et précaire.***

*Nous proposons, par exemple, une mesure, qui nous paraît essentielle, celle d'ouvrir les **programmes de bourses** du Conseil des Arts et des Lettres du Québec **aux professionnels de l'art (conservateurs de collections, commissaires/conservateurs indépendants, auteurs spécialisés, éducateurs, coordonnateurs et responsables d'organismes en arts visuels)** en raison de l'importance de leur activité professionnelle et de leur contribution quotidienne au développement des arts.*

#### **POUR LES PROFESSIONNELS DE L'ART**

*L'admissibilité, à titre individuel, aux **bourses de recherche et création, de perfectionnement, de ressourcement et de déplacement** du Conseil.*

*L'admissibilité à des programmes de professionnels **en résidence, en milieu académique, en milieu muséal ou dans un autre milieu des arts visuels, au Québec et à l'extérieur du Québec.***

*L'admissibilité aux programmes de subvention du Conseil, pour des **projets de publication de catalogues, d'essais, des projets d'animation, de diffusion, d'expositions et aux programmes de subvention du Bureau des tournées du Conseil.***

#### **POUR LES GALERIES PRIVÉES**

*L'admissibilité aux programmes de subvention du Conseil... pour accueillir des artistes et **professionnels de l'art en résidence...***

#### **LE STATUT DES PROFESSIONNELS DE L'ART**

*Vu **l'importance de l'apport des professionnels de l'art** au développement des arts visuels et à la réflexion dynamique du milieu sur lui-même,*

*et attendu qu'il existe aujourd'hui nombre de **professionnels de l'art formés et qualifiés**, mais que leurs compétences ne sont pas reconnues à leur juste valeur et que leur **rémunération** ne correspond ni à leurs qualifications ni à leurs compétences,*

*qu'**aucune norme ne régit** ni l'embauche ni la rémunération des services des commissaires/conservateurs indépendants, des auteurs spécialisés en art, des éducateurs, des coordonnateurs et des responsables d'organismes en arts visuels.*

*1.19 le groupe-conseil recommande que l'État **reconnaisse l'activité professionnelle** des conservateurs de collections d'œuvres d'art, des commissaires/conservateurs indépendants, des auteurs spécialisés en art, des éducateurs, des coordonnateurs et des responsables d'organismes en arts visuels;*

*1.20 et que toute étude **sur les droits d'auteur** tienne compte de cette reconnaissance professionnelle.*

*1.21 Il recommande aussi que la **rémunération de ces professionnels**, dont un grand nombre sont des travailleurs indépendants, soit revue **à la hausse** et leurs conditions de travail améliorées, en s'inspirant des **normes de la fonction publique** et de modèles intéressants expérimentés dans d'autres pays et pouvant s'appliquer au Québec.*

#### **LE SOUTIEN FINANCIER AUX PROFESSIONNELS DE L'ART**

*Attendu que les professionnels de l'art ne sont pas actuellement admissibles aux programmes de bourses du Conseil des Arts et des Lettres du Québec,*

*que leur activité professionnelle comporte d'**importantes fonctions de recherche et de création**,... qu'ils contribuent, par leur*

activité professionnelle, au développement des arts visuels et à la **constitution d'un corpus théorique et scientifique** dans le champ des arts visuels.

3.4 le groupe-conseil recommande au Conseil de créer des **programmes de bourses à la recherche et à la création**, au perfectionnement et au ressourcement, à l'intention des professionnels de l'art (conservateurs de collections d'œuvres d'art, commissaires/conservateurs indépendants, auteurs spécialisés en arts visuels, éducateurs, coordonnateurs et responsables d'organismes en arts visuels).

(...) et qu'il n'existe pas de mécanismes pour financer l'activité spécifique de la recherche. .... seraient admissibles une **recherche préliminaire** à la production d'un **catalogue**, d'une **publication**, d'un **essai**, une recherche préliminaire à un projet d'**exposition**, à un projet d'événement national ou international, un projet de recherche d'un conseil disciplinaire au bénéfice de ses membres.

4.2 le groupe-conseil recommande que les projets de **diffusion provenant de professionnels de l'art** soient admissibles aux programmes de subvention du Conseil.

11.4 Le groupe-conseil propose à cet effet une mesure d'exception : la création d'un **poste de protecteur des artistes, des professionnels de l'art** et des organismes artistiques.

Vous avez sans doute deviné que la présence des professionnels de l'art était imposante au moment des consultations de ce groupe-conseil et que, naturellement, trois des quatre membres de ce groupe-conseil sont des professionnels de l'art. Il ne s'agit pas dans ces propos d'insinuer quoique ce soit de malveillant mais, en toute franchise, force est de constater et de déclarer que ce rapport est totalement biaisé. Nous l'affirmons en toute connaissance de cause ! En effet, les rédacteurs de ce rapport sont tous des gens chevronnés qui ont une très bonne connaissance du terrain mais qui sont, justement, trop *intégrés* à ce système pour y apporter une vision neuve. Comme disent nos chers Anglais : «La longueur du bras...» Ces membres du groupe-conseil ne peuvent pas être accusés de malhonnêteté : ils pensent vraiment et sincèrement ce qu'ils prônent. Tout le problème est justement là ! Ils sont dedans le vase, ce maudit vase clos de l'art actuel !

On a demandé à **des gens qui font partie du problème d'examiner le problème** puis de recommander ce qu'il fallait

changer. Ils ont recommandé d'augmenter leur participation! Surpris? A-t-on voulu changer quelque chose ou le renforcer? Pour apporter le moindre changement, n'importe qui sait bien qu'il faut d'abord apporter une bonne dose de sang neuf.

Mais où sont donc les *autres* dans la liste des gens consultés? Où se trouve le point de vue du public, des amateurs d'art, des artistes «hors cadres», c'est-à-dire hors des centres autogérés d'artistes ou des collectionneurs, des marchands ordinaires?...

---

INTERLUDE ACADÉMIQUE  
ENTREMETS

---

## ENTRE LA POIRE ET LA POIRE

Comptons des comparaisons. Avons-nous vraiment changé? Même histoire de l'art reprise nous rassure de façon définitive sur le développement et la santé de l'art vivant versus l'art académique âgé du XIX<sup>e</sup> siècle. L'art actuel est, en effet, préservé de tout mauvais goût, nous avons bel et bien abandonné cette

---

### INTERLUDE ACADÉMIQUE ENTREMETS

---

On a, depuis cette sombre époque, multiplié les ruptures et créé mille nouveaux cheminements menant à la création multiforme et sans contrainte. Enfin la liberté et le triomphe de l'imagination! Pourtant on ne peut s'empêcher de s'apercevoir que de nouvelles et incessantes contraintes sont nées de nos tentatives « Artistes Glorieux ». Les dogmes ont changé, ou en tout cas, mais ils nous semblent aussi contraignants et aussi tyranniques que les anciens, et le clergé aussi bien assés et aussi sûr de ses dogmes et de son jugement.

Qu'il suffise de jeter un coup d'œil sur les tableaux suivants et de comparer l'histoire de l'un des plus dévotés des Académiciens du XIX<sup>e</sup> siècle, Ernest Meissonier, avec le plus récent récipiendaire du prix Paul-Frédéric Bonnard, madame Jocelyne Allouchette de Chézy. Juste pour comprendre qu'une « artiste d'élite », présentée telle par ses pairs et sélectionnée par des experts éminents, peut fort bien présenter un profil de carrière remarquablement semblable aux profils des artistes encourus de siècle en siècle, que l'on se refuse en tel plaisir de moquer. Il y a peu de temps encore.

Doit-on en conclure qu'il faudrait faire l'amende honorable et révoquer nos artistes trop vite révoqués au parage des quinquantes? Doit-on, au contraire, se questionner sur le bien fondé de notre système actuel, questionner ses vérités un peu trop facilement tenues? Mais alors encore faut-il se hausser au questionnement par lequel le mépris le plus total?

Doit-on simplement se dire un peu, avant de laisser et tourner la page en disant « 801 »? À vous de vous faire une idée!

## ENTRE LA POIRE ET LA POIRE

**C**omparons des comparables. Avons-nous vraiment changé? Notre histoire de l'art récente nous rassure de façon définitive sur le développement et la santé de l'art vivant versus l'art académique figé du XIX<sup>e</sup> siècle. L'art actuel est, en effet, présenté de façon univoque: nous avons bel et bien abandonné cette ère sclérosée qui fonctionnait à coup de médailles et de palmes académiques menant à l'achèvement d'une carrière triomphante pour l'artiste *de mérite*.

On a, depuis cette sombre époque, multiplié les ruptures et créé mille nouveaux cheminements menant à la création multiforme et sans contrainte. Enfin la liberté et le triomphe de l'imagination! Pourtant on ne peut s'empêcher de s'apercevoir que de nouvelles et incessantes contraintes sont nées de nos tonitruants « Refus Globaux ». Les dogmes ont changé, on en convient, mais ils nous semblent aussi dominants et aussi tyranniques que les anciens. Et le clergé aussi bien assis et aussi sûr de ses dogmes et de son jugement.

Qu'il suffise de jeter un coup d'œil amusé au tableau suivant et de comparer l'itinéraire de l'un des plus décriés des Académiciens du XIX<sup>e</sup> siècle, Ernest Meissonnier, avec la plus récente récipiendaire du prix Paul-Émile Borduas, madame Jocelyne Alloucherie de Québec. Juste pour comprendre qu'une « artiste d'élite », proclamée telle par ses pairs et sélectionnée par des experts éclairés, peut finalement présenter un profil de carrière étonnamment semblable aux pires des artistes encroûtés du siècle passé, que l'on se faisait un tel plaisir de moquer, il y a peu de temps encore.

Doit-on en conclure qu'il faudrait faire amende honorable et réintégrer ces artistes trop vite rétrogradés au purgatoire des quétaines? Doit-on, au contraire, se questionner sur le bien-fondé de notre système actuel, questionner nos vérités un peu trop facilement admises? Mais a-t-on encore droit au doute, au questionnement, sans risquer le mépris le plus noir?

Doit-on simplement en rire un peu, avaler de travers et tourner la page en disant: « Bof! » À vous de vous faire une idée!

CARRIÈRE D'UN ACADÉMICIEN AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

MEISSONNIER (JEAN LOUIS ERNEST) – (LYON 1815-PARIS 1891)

D'abord peintre de genre, il se spécialisa ensuite dans les scènes de la vie militaire, se plaisant à reproduire les détails avec un réalisme minutieux...

*Né en 1815, Meissonnier reçoit, au Salon de 1840, une médaille de troisième classe, puis une de deuxième classe en 1841, de première classe en 1843; en 1846, il est nommé chevalier de la Légion d'honneur; en 1848, il obtient la première médaille au Salon. En 1855, on le fait officier de la Légion d'honneur et il reçoit la grande médaille d'honneur de l'Exposition universelle; en 1861, le voilà membre de l'Institut; en 1867, commandeur de la Légion d'honneur; en 1867, président de l'Institut; en 1878, vice-président du jury de l'Exposition internationale, où il reçoit un rappel de la médaille d'honneur; en 1880, grand officier de la Légion d'honneur; en 1883, président de la section de peinture de l'Exposition nationale des beaux-arts; en 1889, rappel de grande médaille d'honneur à l'Exposition universelle, dont il préside le jury international; il meurt en 1891. Ajoutons qu'il avait reçu des décorations de la Belgique, de l'Italie, de l'Autriche, de la Suède, de la Turquie et l'ordre de Nassau, et qu'il était en outre membre des académies d'Amsterdam, d'Anvers, de Munich, de Bruxelles, de Londres, de Madrid, de Saint-Luc à Rome, de Venise et de Turin!...*

L'auteur, Jacques Lethève, ajoute un commentaire :

*Une telle liste — certainement incomplète — prouve que les honneurs de toutes sortes ne manquent pas à celui qui a la chance de convenir aux goûts de ses contemporains et sait tirer bénéfice de leur admiration.*

On trouvera ceci également dans ses conclusions :

*L'artiste apparaît désormais comme un homme qui s'attache à des valeurs éloignées du vulgaire. S'occuper d'art, mettre l'art au-dessus de l'argent, de la politique ou de la morale, c'est faire preuve d'une supériorité qui vous place dans l'élite.*

(Note : connaissez-vous la moindre de ses œuvres, consacrées « immortelles » par ses pairs de l'Académie?)

1. Jacques Lethève, *La Vie quotidienne des artistes français au 19<sup>e</sup> siècle*. Les deux citations suivantes proviennent du même ouvrage.

**CARRIÈRE D'UNE ARTISTE D'ÉLITE AU XX<sup>E</sup> SIÈCLE  
ALLOUCHERIE (JOCELYNE) – (QUÉBEC 1947)**

*Au cours des trente dernières années, Jocelyne Alloucherie s'est taillé une place de choix parmi les sculpteurs et les artistes de l'installation au Canada...*

*(...) Elle s'est imposée à l'attention publique par une exposition solo de ses œuvres au Musée du Québec en 1973.*

*Au cours des années 80, alors que l'installation obtenait ses lettres de noblesse, Jocelyne Alloucherie a participé à d'importantes manifestations artistiques telles que *Aurora Borealis*, au Centre international d'art contemporain de Montréal (1985), et la Biennale canadienne d'art contemporain, au Musée des beaux-arts du Canada (1989). Au cours de ces années, elle a en outre été invitée à participer à des expositions particulières ou collectives du Musée des beaux-arts de l'Ontario, de la Vancouver Art Gallery, du Musée du Québec et du Musée des beaux-arts de Montréal. Ses œuvres figurent dans la collection permanente de bon nombre de ces institutions.*

*Les œuvres de Jocelyne Alloucherie sont de plus en plus recherchées à l'étranger, notamment en France et en Italie, où elle a participé aux expositions internationales *Anninovanta* (Bologne, 1991) et *Différentes natures* (Paris, 1993). Elle est représentée par plusieurs galeries d'art européennes.*

*Depuis 1974, elle enseigne les arts visuels et l'histoire de l'art à l'Université Laval, à l'Université du Québec à Montréal, à l'Université Concordia et à l'Université d'Ottawa. Jocelyne Alloucherie est née au Québec en 1947 et vit à Montréal.<sup>2</sup>*

Ajoutons pour notre part, que Jocelyne Alloucherie s'est mérité de nos divers conseils des arts près d'une trentaine de bourses pour un montant dépassant le demi-million en un peu plus de vingt-cinq ans, sans compter les « 1 % » ni les achats de la Banque d'œuvres ni le prix Lynch-Staunton ni le prix L.-Ph. Hébert de la SJJB ni les prix du Gouverneur Général ni le prix P.-É. Borduas de Québec (liste certes incomplète...).

(Note: avez-vous la moindre idée de l'œuvre d'une artiste aussi bien reconnue et soutenue par la grâce de ses pairs des conseils des arts de toutes catégories?)

---

2. Texte de présentation du CAC lors de la remise du Prix du Gouverneur Général du Canada 2000.

## CHAPITRE VIII

---

### RAPAILLER ET CONTINUER

---

#### BONNES INTENTIONS MAIS...

**T**outes les pages qui précèdent, pleines de données laborieusement rapaillées et compilées, contiennent, bien souvent, des redites, des redondances. On les retrouve surtout dans les tableaux. Entendons par-là que les mêmes noms d'artistes se retrouvent dans bon nombre de tableaux de bénéficiaires ou de jurys. On dénombre ainsi une centaine d'artistes qui depuis trente ou quarante ans se démènent comme des diables dans l'eau bénite pour rester présents dans la cour de triage d'où on tirera les heureux élus du système, à chaque période de sélection. Ils ont tout fait pour rester visibles aux yeux de leurs pairs ; le public n'importe pas vraiment dans ce jeu. Ils ont demandé dix fois, vingt fois et souvent cinquante ou cent fois cette aide financière publique ; autant de fois que le commun des mortels fait ses rapports d'impôts... multipliés par le nombre des années de leur âge. Ils l'ont d'ailleurs reçue, cette aide. Au début, comme une nécessité matérielle. À la longue, cependant, c'est devenu pour chacun comme une reconnaissance de sa valeur d'artiste, une sorte d'estampille, un sceau d'approbation qui permet de continuer à demander. Ça ressemble à «tu peux en demander puisque tu en as reçu et tu peux en recevoir parce que tu en as déjà demandé et reçu».

Malheureusement tout cet argent (on parle tout de même ici d'environ un milliard de dollars en vingt ans) n'a pas réussi à faire émerger un seul artiste sur le devant de la scène. On parle de la scène internationale ou plus clairement de New York. D'aucuns vous parleront de Riopelle... C'était à Paris, et Paris, c'était déjà le passé avec le déclin de ce marché. De plus Riopelle n'a jamais carburé à la subvention d'État, style *recherche et création*.

Écoutons, en passant, cette voix sortant d'Ottawa. Le ton est triomphant : « (... et tous ces peintres du Québec..) des référé-

rences!... éloignant enfin les artistes de Paris et les guidant vers New York, soit Claude Tousignant, Guido Molinari, Jean Goguen, Marcel Barbeau et Yves Gaucher... des modèles dominants; ainsi que Richard Lacroix et L'Atelier d'Art Graphique»<sup>1</sup>.

On peut encore se rappeler de certains de ces noms parce qu'ils sont inscrits dans le manuel de notre histoire de l'art... pour avoir, un jour, exposé à New York! La gloire tient à peu de choses parfois car tous ces gens, en réalité, ont carburé, eux, aux subventions et aux achats de l'État, sans oublier qu'ils ont tous enseigné à l'université pour le pain quotidien (du moins ceux qui en avait le goût ou le bagou). Pas de honte à enseigner pendant 25 ou 30 ans pour gagner sa croûte, sauf qu'il faudra bien un jour qu'on remette cette réalité «sociohistorique» dans les critères d'évaluation de notre système de soutien à la création.

Ces artistes, ceux de la petite liste citée plus haut et les centaines d'autres cités dans toutes les listes de notre travail, ont été et sont toujours aussi doués et aussi acharnés que ceux de n'importe quelle région d'Amérique ou d'Europe. Il ne nous apparaît pas que nos artistes soient globalement moins compétents ou moins créateurs que ceux de Paris, de New York, de Londres, de Cologne ou de Milan...

Dans les cercles du pouvoir public, on a pourtant conclu devant cette situation de fait qu'il fallait une intervention «d'aide» aux artistes. Le raisonnement ressemble un peu à ce qui suit.

1. Nos artistes sont de bons artistes, aussi bons et performants que les autres d'ailleurs.
2. Ils ne trouvent pas, ici, la clientèle nécessaire à leur subsistance et à leur épanouissement.
3. Donc l'État généreux et clairvoyant va leur fournir un peu d'argent de poche (moyenne de ± 10 000 \$ par année pendant quelques années) et leur payer quelques voyages à l'étranger ou quelques programmes d'échanges (par exemple, pour exposer au Centre Lotois d'art contemporain en France ou au Centre culturel de Watermaël-Boitsfort en Belgique).

Voici donc le fondement de l'intervention de l'État depuis trente ans et même plus de quarante ans, si on tient compte des trois niveaux d'intervention des conseils des arts. Avec le résultat d'une reconnaissance internationale incontestablement **nulle**

1. *Rapport annuel du Conseil des Arts du Canada, 1967.*

(oui, nulle!) et une indifférence des amateurs d'art du Québec qui frôle souvent le mépris et nourrit mille moqueries.

Faut-il continuer dans cette même direction et, répondant par exemple aux vœux du RAAV, rajouter d'autres millions sans rien changer aux enjeux? Faut-il plutôt transformer cette bonne intention en instrument réellement adapté aux nécessités d'ici et de maintenant, aux besoins des artistes certes, mais aussi des fournisseurs de fonds?

Que chacun y trouve son compte, est-ce vraiment trop demander? Des comptes dans tous les sens du mot, comme on compte les sous qu'on reçoit en bourse, comme le public qu'on prendra en compte dans l'accessibilité de nos créations. Que l'artiste tienne compte de la réceptivité de ses œuvres, est-ce trop lui demander?

On vient de qualifier l'intervention de l'État de *bonne intention* et on ne peut en douter. Qu'il suffise d'entendre la voix de la directrice du CALQ, dans le rapport annuel de 1995-1996:

« (...) rejoindre tout le monde... À l'heure actuelle, la diffusion constitue un des enjeux majeurs qui s'inscrivent dans la volonté du Conseil de rendre accessible **l'art sous toutes ses formes**, à l'ensemble de la population québécoise. Car si l'art a besoin de l'appui de l'État, il a aussi besoin de rejoindre un public capable d'apprécier son travail et d'en prolonger la vie. » L'intention est on ne peut plus claire et bien affirmée.

Écoutons même la voix de Jean-Claude Germain clamant cette même année: « Une culture **sans écho** est condamnée à parler dans le vide. »

Ce qui ressemble, hélas, beaucoup à notre réalité. En arts visuels, du moins!

### VOIR UN PEU PLUS LOIN QUE...

L'art contemporain est-il devenu définitivement irréconciliable avec l'idée que le rapport artiste-public puisse être un rapport d'admiration, d'affection ou de fierté? Sans doute nos bonzes, bien installés dans le système, trouveront-ils la question simpliste pour ne pas dire infantile ou sentimentale. On dira certainement qu'elle est dépassée ou non pertinente, mais la question mérite quand même d'être posée: ce type de rapport serait-il devenu honteux et inavouable?

Aujourd'hui, on est comme forcé à le croire tellement ce simple questionnement paraît suranné et, parlons crûment, cucul. Il est comme l'envers de la pensée subversion-subvention. Les artistes «d'État» se voient comme des chercheurs de haut niveau et ne se sentent d'obligations que vis-à-vis des jurys de pairs envers qui ils ont développé une dépendance fortement contraignante, doublée d'une infantilisation graduelle. Une attitude qu'on pourrait simplement baptiser du nom de *refus d'obligation de clientèle*. Ils s'accommodent plutôt servilement de ce contrôle étatique à tous les niveaux, que ce soit dans leur formation devenue universitaire, dans leurs regroupements devenus totalement subventionnés, dans le fonctionnement de leurs lieux de production et de diffusion, dans leurs modèles de reconnaissance, comme les bourses de carrière qu'un artiste reçoit pour avoir reçu beaucoup de bourses (soulignons qu'un artiste comme Riopelle n'a jamais reçu de bourse de carrière).

De là découle un véritable assassinat du marché réel et de sa légitimité par les choix des amateurs, des connaisseurs, des collectionneurs. Il s'agit d'une authentique castration par la dévalorisation de la réalité du marché et de ses fondements naturels, qui sont surtout ceux d'une validation de certains artistes et de certaines œuvres par le public, par *celui qui regarde*. De ce côté, d'ailleurs, un simple examen vous fera vite découvrir que l'appui de l'État à ce secteur de la mise en marché réelle est proche du zéro absolu en subventions sonnantes et trébuchantes.

La réalité est simple. Le système actuel, si bien réparti, si bien développé et qui occupe maintenant presque tout le terrain, n'est pas une solution viable... ni pour les artistes, ni pour le public, ni pour notre avenir collectif. Pas d'autre nom que celui de *cul-de-sac*!

De plus, c'est une sorte de stérilisation inconsciente, comme un blocage ou un empêchement d'assumer entièrement sa création jusqu'à sa limite, c'est-à-dire d'arriver à toucher l'autre, le non-artiste, le client, l'amateur d'art... (Répétons ici, encore une fois, qu'on ne sait même plus comment l'appeler, le *regardant*, car, contrairement aux autres formes d'art comme la musique, le théâtre ou la littérature où on dit l'*auditeur*, le *spectateur* ou le *lecteur*, en arts visuels on reste souvent hésitant, comme coincé par une série de mots piégés par des sous-entendus : tout dépend de notre interlocuteur du moment.) Quand on parle de toucher, d'émouvoir quelqu'un, on doit comprendre que ce rapport doit

devenir un échange et que cet échange prendra, entre autres, la forme matérielle connue sous le nom d'argent, du prix d'un travail, d'achat ou, si vous préférez, d'acquisition.

On ne peut pas être plus clair. C'est à cet aspect qu'il faut maintenant s'atteler; il faut chercher avec acharnement des solutions. Ça presse de plus en plus, car les joueurs sont de plus en plus nombreux, artistes et amateurs intéressés à l'art actuel. Les moyens d'y arriver existent; à nous de les mettre en place sans nous « enfarger » dans les fleurs du tapis! Il n'en tient qu'aux artistes de mettre en place les moyens de sortir de cette infantilisation trop longtemps endurée et surtout de ne pas attendre un système parfait comme celui de l'art administré, comme on parlait jadis d'administrer les derniers sacrements. Il faudra arriver à une manière d'agir simple et saine, c'est-à-dire une manière qui permettra une rencontre artiste-public véritable et une autonomie normale et assumée par les premiers responsables de l'art actuel, les artistes eux-mêmes.

C'est faisable, sans soumission à des fonctionnaires ou à des pairs à l'esprit de famille un peu trop limitatif. C'est faisable sans honte et sans bassesse. On ne répétera jamais assez que l'art au Québec est une chasse gardée, entièrement sous contrôle de l'État, et géré de près, noyauté par une même famille d'artistes, d'historiens de l'art et de professionnels partageant le même mode de pensée, les mêmes codes, et fonctionnant en symbiose.

C'est d'ailleurs une pensée qui est aussi étroite qu'elle se croit large et *ouverte sur le monde*. Jamais cependant, il ne vient à l'esprit de ceux qui pensent ainsi qu'ils ont une dette vis-à-vis du public qui, de son côté, ignore complètement qu'il finance tout ça. Mieux encore, les membres de cette confrérie, de ce *family compact*, sont certains de ne pas recevoir du public toute la reconnaissance qui leur est due pour leur participation à la création contemporaine universelle. Sans eux, proclament sans relâche certains d'entre eux, le Québec serait encore englué dans la Grande Noirceur! Bouuuu!

Relevons une dernière fois deux pénibles constats avant de passer à des esquisses de solutions pratiques ou, du moins, à des propositions simples et applicables dans des délais normaux et avec les moyens financiers dont nous disposons actuellement.

Répetons-le: les artistes en redemandent sans cesse davantage, de ces subsides publics de toutes formes. Cependant, si vous soulevez le tapis un tout petit peu, vous constaterez aisément

que ces demandes incessantes proviennent du seul organisme officiellement reconnu par l'État-patron, le RAAV (Regroupement des Artistes en Arts Visuels). Cet organisme dûment patenté représente officiellement près de 1 400 artistes en arts visuels du Québec. C'est une corporation qui fonctionne de manière très corporatiste, se concentrant surtout sur les statuts, les règlements, les tarifs... et ayant développé un dada, les droits d'auteurs! À l'élection de son conseil d'administration de 2003, par exemple, une quarantaine de membres se sont déplacés pour voter et la quasi-totalité étaient les membres actuels et d'ex-membres de ce conseil d'administration. Les autres votants étaient des permanents des centres d'artistes autogérés actuels ou de récente date. Inutile de se questionner sur la représentativité de ces gens-là. En prime, ils sont tous bien vus du fournisseur en chef, à Québec. Normal, disent-ils, on est familier et ça facilite la bonne entente!

Le RAAV, donc, redemande en cette année 2003 une augmentation de plus ou moins 25 % des subventions pour les deux ou trois prochaines années. Pourtant, il semble clair que, si les artistes en redemandent sans cesse depuis quarante ans sans que cela ne produise de résultat fructueux et durable, il faudrait conclure que cette démarche est un échec. Non? *Répetons qu'aucun artiste du Québec n'a de véritable reconnaissance solidement démontrée sur le marché international et qu'aucun n'a de base même nationale véritablement acceptée (ne pas confondre avec le système de reconnaissance par les pairs).*

Constatons surtout qu'en quarante ans le système n'a même pas réussi à mettre en place une sorte de marché, qu'en quarante années il n'a jamais réussi à susciter une demande accrue d'art visuel. Il a dû se rabattre sur des obligations légales comme le programme d'intégration (1 %) ou les acquisitions de la Banque d'œuvres.

Il devrait pourtant sembler évident qu'il n'y aura jamais de marché de l'art sans politique ou programme de mise en marché. Ça semble une tautologie. Pourtant, les montants consacrés spécifiquement à la mise en marché de l'art visuel sont minimes: même pas 10 % de ce qui est donné en bourses individuelles! Et c'est bien souvent attribué à des événements ou à des projets d'échanges internationaux assez factices (véritables trésors cependant pour les spécialistes de ces fêtes du *jet-set*).

Il est donc clair que l'argent public doit être dirigé, non pas directement vers les artistes en *soutien à la recherche et la créa-*

tion, mais plutôt vers le soutien à la diffusion et la mise en marché. Il doit être dirigé surtout vers les programmes qui permettront de faire voir, faire connaître, faire valoir et surtout faire vendre ou faire acheter, comme il vous plaira.

Il faut à tout prix stimuler l'acheteur, et, pour y arriver, il faudra forcer l'artiste à rejoindre ce monde d'acquéreurs potentiels, c'est-à-dire ces gens capables de saisir, d'aimer l'œuvre d'art et ayant les moyens matériels d'acquérir, à prix raisonnables certes mais pouvant assurer la subsistance de l'artiste... et pourquoi pas, lui permettre, dans certains cas, une gratification stimulante. Il appartient à l'artiste de se faire comprendre et désirer par son public et non au public de faire tout le chemin pour comprendre l'œuvre. Soulignons, en passant, que l'amateur d'art n'a pas *a priori* à comprendre l'artiste : c'est une œuvre qu'il acquiert et non pas un artiste.

Il faudra donc trouver et proposer des changements qui paraîtront de prime abord...

- simples et parfois à contre-courant mais qui sembleront à la fois dans l'intérêt clair de l'artiste et des autres intervenants de toutes catégories ;
- des innovations de diffusions qui seront reçues comme applicables, pour tous et partout ;
- un appui théorique qui soit sain, clairement compris et accepté par une majorité d'artistes et d'accompagnateurs, c'est-à-dire des parleurs et des écrivains d'art.

### DES MOYENS POUR UNE FIN COMMUNE

Chaque partie doit trouver son compte dans ce nouveau système ou, disons plutôt, cette nouvelle répartition des rôles, des obligations et des bénéfices. Posons d'abord trois principes simples et qui ne perdent pas de vue le résultat recherché : un marché de l'art réel, en santé et durable.

A— L'État doit soutenir la production d'œuvres d'art par les artistes qui relèvent de lui... comme il soutient toutes les autres activités économiques de ses citoyens. On parle d'activité économique *réelle*, existante ou potentiellement existante. Il ne s'agit donc pas de préconiser le retrait absolu du financement public, mais plutôt de le fonder sur une base que la majorité des contribuables trouvera acceptable et qui produira des résultats

tangibles. Résultats qui doivent, cependant, se concrétiser dans des délais courts, autrement on retombera inévitablement dans les mêmes détournements et distorsions dont on se plaint depuis si longtemps. Sans résultat de marché, le soutien sous forme d'aide directe à l'artiste devra être suspendu, puis annulé. Point.

L'État a un devoir de protection et d'influence sur le développement culturel collectif, mais non sur le développement de la carrière d'un artiste en particulier ni d'une forme d'art au détriment d'une autre.

B— L'État doit soutenir la diffusion des œuvres et le commerce qui en augmente la vitalité et en assure l'autonomie. Le commerce d'art est du ressort des commerçants qu'on appelle des marchands d'art. Ces marchands sont généralement des propriétaires de galeries; ils aiment l'art et les artistes et veulent vivre de cette activité. Est-ce trop demander de les supporter dans leur dessein et dans le développement de leurs entreprises? Bien sûr, il y aura toujours des précautions à prendre contre les tricheurs, mais pourquoi le pouvoir public fait-il si peu de ce côté-là depuis quarante ans? S'il juge important d'intervenir auprès des épiciers, des faiseurs d'avions, des patenteux de festivals de musique et de musées rigolos, pourquoi boude-t-il les marchands d'art? Attention... à ne pas confondre avec les organisateurs de biennales bidons!

Ce soutien devrait, de plus, être direct, visible et conditionnel, comme assorti d'une sorte d'obligation de résultat. Obligation de satisfaction des parties: artistes, clients, marchands.

C— L'État doit stimuler l'appropriation de l'art d'ici par les gens d'ici. Fournir aux gens intéressés par les œuvres de nos artistes des stimulants de fierté morale, de gratification intellectuelle et, pourquoi pas, de renforcement fiscal. Mousser l'attachement à nos caractéristiques propres, qui resteront à définir, bien sûr, par les artistes en regard des gens et non en regard des pairs.

**Résultat: que les marginaux le soient vraiment et assument pleinement leur marginalité!**

La liste qui précède a toutes les apparences d'un sermon légèrement anachronique et qui fleure un peu la nostalgie de la cabane à sucre. Nenni. Hors de question! La recherche du sens commun ne nous oblige pas au moindre retour en arrière. La création peut rester vivante et recevoir l'aval de très nombreuses personnes, à condition de se remettre constamment en question

et de ne jamais, mais jamais, perdre de vue que l'artiste doit toujours trouver un interlocuteur. Encore une fois, il ne s'agit pas de rejoindre ses pairs mais l'autre, le *regardant* qui a envie de sentir, de vibrer, de vivre autre chose que sa vie quotidienne.

La liste qui suit sera donc une série de propositions ou d'exemples de soutien public à l'art actuel.

- **Aide à la production individuelle.** Tout le monde trouvera normal de donner un coup de pouce à quelqu'un qui tente sa chance dans un nouveau métier ou qui tente de lancer une entreprise. Avec un minimum de prudence exercée par les gens du milieu, on pourrait facilement fournir à tous ceux qui en font la demande ce coup de pouce, après qu'ils auront démontré une formation acceptable ou une expérience pertinente. On parle ici, par exemple, de l'équivalent de deux ou trois mois de salaire moyen pour une première prestation. À la seconde ou à la troisième demande, le montant serait revu à la hausse ou à la baisse selon le rendement de pénétration du marché. Jamais, au grand jamais, plus de trois soutiens à la production. On parle donc d'une courte période d'une ou deux années. Après... au suivant ! Et vive la liberté !
- **Aide à la production collective.** Tout le monde trouvera tout aussi normal que les artistes aient accès à des équipements trop coûteux pour un individu ou dont la possession par un seul serait injustifiable. On imagine mal, par exemple, qu'un artiste possède pour son seul usage les différentes presses d'un atelier complet de gravure. Pur gaspillage de matériel et d'espace. Cette aide devrait comprendre aussi, cela va de soi, la formation ponctuelle nécessaire à l'utilisation de ces techniques ainsi que le soutien permanent de ces lieux et l'accès aux techniciens à la disposition des artistes. Rien de bien neuf là-dedans, sauf que l'accès libre à ces services de production devrait être jusqu'à un certain point rattaché à (ou conditionné par) la capacité de cet artiste à atteindre un public minimal. Ça orienterait évidemment la production générale autrement que ce qui se fait actuellement, et on finirait probablement par retrouver une sorte de consensus, une base commune à un plus grand nombre d'amateurs et de collectionneurs.
- **Aide individuelle à la diffusion.** Les artistes ont eu pendant un certain nombre d'années accès à un programme qui s'appelait *aide aux expositions*. On l'a remplacé par des

combinaisons de subventions, disons plus complexes et plus indirectes. Difficile de comprendre pourquoi on ne remettrait pas en route un programme de subventions aussi simple et aussi stimulant pour un artiste en début de carrière, puisqu'il permet de faire face à des frais de présentation d'exposition modeste, aux frais d'encadrement, d'imprimerie, de vernissage, etc. Encore ici, cette aide ne serait disponible qu'une, deux ou, exceptionnellement, trois fois en fonction du résultat de l'exposition en termes de vente et d'écho. Au-delà de ce soutien, un artiste devrait trouver le moyen d'être pris en charge par les galeries ou fonctionner en tant que membre d'un groupe ou d'une coopérative pleinement indépendants et pleinement autonomes financièrement.

- **Aide à la diffusion permanente (galeries).** L'aide publique devrait être accessible aux galeries marchandes qui répondraient à certaines conditions simples. Ces galeries devraient, par exemple, posséder une autonomie financière qui s'appelle une rentabilité, c'est-à-dire cette capacité de pouvoir fonctionner sans subsides d'aucune sorte, ce qui ne veut pas dire qu'elles n'auront pas droit aux coups de pouce ou à l'assistance à plus long terme de l'État. Certaines de ces galeries existent déjà qui sont capables de desservir des clients de différentes catégories sans tomber pour autant dans les bassesses de la complaisance cucul; ces gens-là méritent certainement qu'on leur lève son chapeau et qu'on les appuie ouvertement. Il restera, bien sûr, à déterminer les paramètres de cette aide, mais affirmons que cela doit être possible et clairement reconnu. Surtout qu'on ne vienne pas mettre en place un système d'accréditation par des pairs-experts. Que le milieu soit clairement au courant chaque année des subsides accordés et qu'il parle, qu'il fasse savoir son accord ou son désaccord à voix haute: le temps du silence est révolu! Il restera aux responsables des ministères à trancher... encore une fois *en public*. Que ces galeries soient privées, collectives ou coopératives ne change rien au fonctionnement de ce système de soutien à la diffusion: il faudra toujours que l'aide soit accordée en fonction de la capacité à atteindre et à se construire un public solide, de bonne qualité et capable de se remettre en question.
- **Aide à la promotion.** En effet, on se rapporte à l'opinion publique pour justifier la dépense que l'État fera en faveur

de l'art, des artistes et des amateurs d'art. L'État devra donc inclure dans ses dépenses, non seulement ce qui précède, à savoir l'aide à la production et à la diffusion, mais aussi la promotion de cet art actuel. Il devrait, par exemple, financer de la véritable publicité dans les journaux et à la télévision. Nous entendons par là qu'il s'agit de dépasser les quelques secondes de publicité que les stations de télé bouchonnent à la cinquante-neuvième minute de l'horaire (encore que l'on doive au moins remercier Télé-Québec et RDI de se plier à ce minimum depuis quelques années). Bien sûr, ce projet devrait comprendre au moins une émission régulière à la télévision. Il est en effet totalement illogique que ce médium visuel ne serve pas à la défense et à l'illustration des arts visuels. À la condition, encore ici, que les artistes se mettent en tête de façon plus permanente que l'art doit être accessible aux gens qui vont se donner la peine d'y aller voir. De grâce, surtout, ne faites pas animer ces émissions par des commissaires, des experts de musée ou des critiques de style *parachuté*. Du même coup, on pourrait transférer les sommes accordées à ces revues de bla-bla snobinard qui ne servent qu'à étayer des demandes de bourses et tenter de maintenir plutôt un intérêt constant dans les médias plus courants. (On n'affirme pas pour autant qu'il faille faire disparaître toutes ces revues spécialisées, mais...)

- **Aide à l'acculturation** (processus par lequel un individu ou un groupe s'adapte à une culture étrangère avec laquelle il est en contact et l'assimile en tout ou en partie). On donne ici une extension un peu forcée à ce terme, nous en convenons, mais il dit pourtant bien ce que nous voulons cerner. Il est souvent question, dans les colloques et rapports sur la situation de l'art au Québec, de renforcer l'éducation des gens d'ici. Il s'agit toujours, dans la bouche et dans la tête des gens qui proposent ce genre d'orientation, de donner plus de cours d'art ou d'histoire de l'art aux enfants. On oublie que toutes ces bonnes pensées ont déjà été formulées dans les rapports «Parent» et «Rioux» qui datent d'une ou deux générations, avec le résultat que l'on connaît. Nous suggérons plutôt de *familiariser* les gens avec les œuvres d'art actuel ou d'intégrer l'art actuel dans le paysage quotidien. Bien sûr, cela suppose une fréquentation permanente tout au long du cheminement scolaire, mais l'État devrait inciter l'ensemble des médias à

stimuler l'utilisation des «images» de nos artistes actuels. Cela supposera, évidemment, qu'on ait accès à des œuvres qui ne soient ni trop savantes, donc incompréhensibles au spectateur moyen, ni trop sentimentales, perçues comme trop faciles et donc sans intérêt pour ce même spectateur moyen qui, malgré ce que bien des intellos en pensent, est très souvent conscient et mal à l'aise devant *la mort du cygne* ou le *coucher de soleil sur la cabane à sucre*. Cette habitude visuelle devrait donc s'acquérir dans l'ensemble de notre vécu habituel quotidien: on pense, par exemple, aux décors des téléromans (cela se pratique déjà dans un certain nombre d'entre eux, Dieu merci!). Cela pourrait se produire aussi dans les journaux, les revues, les vitrines, les panneaux publicitaires, etc. Et, de grâce, que les artistes arrêtent de faire la fine bouche avec les droits d'auteurs qui doivent exister, bien sûr, mais en tenant compte de l'avantage inhérent d'un tel processus, c'est-à-dire la reconnaissance publique et la publicité positive qui s'ensuit. Nous croyons que l'État devrait encourager fiscalement de telles pratiques et assurer même le suivi régulier d'une telle pratique, pour que l'image de notre art actuel finisse par être intégrée à notre vie et à notre culture profonde. Dans ce sens-là, oui, ça s'apprend la culture, celle avec un grand C, comme celle d'un groupe, d'une société, d'une époque.

- **Aide à l'acquisition d'œuvres par les individus.** Difficile de trouver la porte d'entrée et surtout le point d'équilibre dans ce domaine! Pourtant on accorde bien des abattements fiscaux aux collectionneurs qui font des dons aux institutions publiques comme les musées d'art ou les maisons d'enseignement. Il doit bien y avoir une forme de stimulant économique pour que les simples citoyens ne trouvent pas inabordables les prix demandés par les artistes ou par les galeries. Il va de soi que l'on parle ici de prix raisonnables et justifiés, c'est-à-dire de tarifs qui permettent à un individu de vivre décemment de son métier, qu'il soit artiste ou galeriste. Ajoutons, bien entendu, une surprime applicable aux œuvres plus recherchées, surprime acceptée de bonne foi par l'ensemble des amateurs et stimulante pour toutes les parties (artiste, marchand, collectionneur et toute la société...). C'est, quant à nous, un terrain un peu miné, car rien n'est plus byzantin que ce domaine du « fiscalisme » en rapport avec une activité

économique que l'on cherche à stimuler, mais il y a certainement des possibilités à explorer, quitte à les modifier à mesure du déroulement de l'expérience. On ne parle tout de même pas de sommes astronomiques. On cherche ici un stimulant pour l'acheteur qui augmenterait en suivant la progression de cette démarche de collection. Surtout qu'on ne fasse pas intervenir dans cette histoire des paramètres élitistes du genre de ceux qu'on retrouve actuellement dans le vocabulaire des fonctionnaires : nommément, l'art *de pointe* qu'on ne trouverait que dans les *galeries accréditées* par les pairs et les experts professionnels, et qui serait le seul à mériter l'appui de l'État. Laissons la réputation et le marché ordinaire séparer ce qui doit être séparé ; stimulons plutôt le discours public du milieu, la divergence d'opinions clairement et souvent exprimées. Un peu de santé ! De l'air, quoi !

- **Aide à l'attachement aux œuvres publiques.** Que saurait-on aujourd'hui de L.-Ph. Hébert sans son monument de Maisonneuve de la place d'Armes à Montréal ? Que saurait-on d'Alfred Laliberté sans ses œuvres publiques du marché Maisonneuve ou du monument aux Patriotes ? Aurait-on vraiment une bonne mémoire visuelle de l'œuvre de Mousseau sans son travail d'intégration de sa murale à Hydro-Québec ? De plus, ces œuvres sont encore vivantes par l'attachement d'un public qui les aime, veille à leur préservation et en prolonge l'existence. On doit donc en tirer la leçon et comprendre enfin que la beauté n'est pas une notion qui existe dans l'absolu, mais plutôt dans la tête en même temps que dans le cœur des gens. L'État devrait donc être partie prenante de ce combat, qui reste entièrement à faire, de la préservation, de la restauration et de la mise en valeur des œuvres d'art publiques. À cet égard, on n'insistera jamais assez pour dire et redire qu'il est plus que temps de revoir de fond en comble le programme d'intégration des œuvres d'art à l'architecture, le 1 %. Il nous semble vital pour créer cet attachement que les usagers quotidiens et le public en général puissent adhérer à ces œuvres, qu'ils puissent les aimer et être même fiers de les montrer aux visiteurs, aux amis, à tout le monde ; ce qui est loin de la réalité actuelle. Cela s'est produit quand même à quelques reprises et on devrait en tirer une règle de conduite pour changer le fonctionnement de ce programme. On en reparlera un peu plus loin. Gardons quand même en tête qu'il faudra

que l'État introduise des stimulants directs et indirects pour éviter, par exemple, la répétition du petit scandale du transfert de la fontaine de Riopelle. Rappelons que ce rapt ne se serait jamais produit si le public du quartier Maisonneuve avait eu autant d'attachement pour cette œuvre qu'il en a pour la fontaine du marché Maisonneuve, œuvre d'Alfred Laliberté. L'indifférence des habitants du quartier a permis la réalisation de ce geste un peu honteux pour les biens nantis et pas le moindre personnage important ne s'est imposé. Permettez qu'on ajoute une citation d'un chroniqueur qui se déclare très souvent anti-art, Pierre Foglia : « Les grands exploits ne sont pas grands dans la réalité. Ils sont grands dans leur résonance en nous. » Il parlait sûrement de sport mais... c'est un petit malin... !

- **Aide orientée, finalement, vers ceux qui en ont besoin : les gens** et non vers le développement d'une culture d'élite qu'on retrouvera partout ailleurs dans le monde, conforme au même modèle et à un mode de pensée unique. Tout ce beau monde semble s'être « peinturé dans le coin » et il est curieusement devenu impossible de deviner qui a signé cette *recherche et création*, ni de sentir son lieu de naissance et son caractère particulier ; on ne sait plus trop s'il faut dire subversion ou subvention, universitaire ou universellement la même chose, pairs ou pareils, idée ou identique... La seule façon de nous en sortir et de retrouver notre identité propre, notre originalité collective et individuelle, c'est de soutenir financièrement les artistes qui obtiennent l'attachement d'un public suffisamment large et fidèle, d'un public qui ne soit pas quasi exclusivement composé d'artistes et de professionnels du milieu de l'art. Pour ça, détourner le système actuel, et l'orienter de façon qu'il rejoigne et soutienne ces artistes qui obtiennent cet attachement et non l'assentiment des pairs. Posons la question autrement : pourquoi soutenir un artiste sans tenir compte de sa volonté, sa capacité et son succès à pénétrer l'esprit et le cœur des gens ? Cette capacité devra bien, un jour, être incluse dans le barème de pointage des comités de sélection... selon un pourcentage à discuter de manière publique ! Sans ce changement de structure du soutien public, rien ne bougera. Il faudra convaincre tous les partenaires de ce vaste système, mais surtout convaincre l'artiste lui-même d'orienter sa carrière et sa pratique de façon différente. Car il appartient

à l'artiste de faire la plus grande part du chemin pour aller à la rencontre de l'amateur d'art sans renoncer à sa vérité et sans sous-estimer l'esprit de son client. Il restera toujours un bout de chemin pour l'autre partie, le client, qui doit d'abord être attiré, puis séduit, puis stimulé à persévérer et à répéter l'expérience qu'il vient de vivre. Arriver à lui donner le goût de revenir !

Pour parvenir à cette fin il faut sans cesse se reposer la même question : « L'artiste est-il censé faire une offre au public ou une demande à l'autorité publique ? »

### EXEMPLE D'UN VIRAGE POSSIBLE

On arrête ici les suggestions d'aide à... à quoi ? à qui déjà ? On ne sait plus trop.

Il est parfois difficile de comprendre comment l'État peut arriver à rendre son appui de manière cohérente. Dès le départ d'ailleurs, on constate une difficulté à concilier des missions qui se veulent complémentaires mais qui ont plutôt tendance à se contredire. Ainsi vous trouverez dans la description de son mandat les mots suivants :

*C'est par l'entremise du Conseil des Arts et des Lettres du Québec que le gouvernement québécois offre son soutien aux artistes professionnels et aux organismes culturels sans but lucratif. Le Conseil a pour mandat principal de soutenir, dans toutes les régions du Québec, la création, l'expérimentation et la production dans les domaines des arts visuels.*

Personne n'a-t-il jamais remarqué que, dans sa définition même, un artiste n'est vraiment professionnel que s'il arrive à vivre de son art ou tente d'en vivre ? D'autre part, l'État n'offre son soutien qu'à des organismes à *but non lucratif*. On peut au moins dire qu'il y a apparence de contradiction : « Veut-on ou ne veut-on pas que les artistes gagnent leur vie avec leur profession ? » On les soutient individuellement dans la production d'œuvres et on les dirige ensuite vers des organismes à but non lucratif, terme qui veut dire *qui ne fait pas de gains, pas de profits, pas de bénéfices* ! On soutient la création, l'expérimentation et la production d'œuvres d'art qu'on dirige ensuite, sans trop le préciser d'ailleurs, vers des organismes qui n'ont pas le droit de les vendre : les soixante centres d'artistes, par exemple. Le code

de déontologie de ces centres leur interdit le commerce. Vous comprenez vraiment? On n'en sortira jamais.

Le fond de ce problème se trouve en grande partie dans cette contradiction. Ce système tente de soutenir et d'assurer une vitalité à la création de ses artistes, mais se refuse à toucher le moindre à sa viabilité. Autrement dit, on *donne naissance* mais on ne permet pas un développement suffisant pour assurer un fonctionnement autonome. Si on était en littérature, on dirait qu'on soutient l'auteur et l'éditeur de «tirages confidentiels» mais qu'on ne se préoccupe pas du tout de les distribuer dans les endroits où on peut trouver des lecteurs intéressés à l'acheter; pas de vrais maisons d'édition, pas de distributeurs, pas de libraires, pas de promotion digne de ce nom. En arts visuels, tout se passe à l'interne, et tout ce petit monde trouve ça bien normal.

Terminons en affirmant encore qu'il faudra changer l'orientation de cette machine, dans tous ses différents programmes. Pas abolir les programmes; simplement les orienter vers d'autres buts. Cesser de considérer les artistes comme ceux qu'on cherche à atteindre: c'est le public qu'il faut viser! La façon la plus efficace d'arriver à ce changement majeur, c'est d'abolir la sacrosainte institution du système des pairs ou du moins de changer la nature et l'objectif de ce système emprunté indûment à la recherche scientifique. Si on ne l'abolit pas totalement, il faudra tout au moins réduire de façon draconienne la toute-puissance du système des jurys de pairs. Remettre cet appareil à sa place, c'est-à-dire lui faire jouer son rôle, qui consiste à éclairer et non à décider.

Les pairs, si on doit garder cette expression, doivent devenir des experts-consultants dont le rôle sera, et ne sera que, de répondre aux questions que les usagers se poseront devant un choix à faire entre différents projets ou différentes œuvres. Remarquez qu'on n'a pas dit entre différents artistes. Bien sûr, il faudra parfois faire un choix entre des artistes, mais il faudrait, du même coup, tenter de favoriser la plus grande participation possible pour les projets ou les achats importants, la participation d'un plus grand nombre. On ne parlera pas directement en détail de la technique des concours de toutes natures, mais il est clair que l'État devrait faire preuve de moins de réticence vis-à-vis de ce mode de sélection qui est plus coûteux parfois, mais qui favorise l'émergence de nouvelles têtes (par le jeu de l'anonymat de l'auteur du projet), et surtout favorise une équité beaucoup

plus grande et surtout plus réelle. Il faut tout faire pour favoriser une nouvelle orientation du soutien de l'État puisque le système actuel est un cul-de-sac qui ne procure aucune autonomie aux artistes. Tout doit être réorienté vers l'utilisateur qui doit devenir le décideur, avec les balises que l'on a décrites plus tôt dans ce travail, et en assumant d'avance les catastrophes appréhendées qui se produiront peut-être mais ne seront pas pires que celles que l'on vit dans le système actuel. Et surtout... que tout se fasse dans la lumière et sur la place publique!

Tentons de voir ce que cela pourrait donner dans un programme qu'on a tendance à oublier dans le coin, mais qui est typique du fonctionnement des jurys de pairs: le 1 %.

Voici d'abord le discours de présentation de ce programme.

*LA POLITIQUE D'INTÉGRATION DES ARTS À L'ARCHITECTURE ET  
À L'ENVIRONNEMENT DES BÂTIMENTS ET DES SITES GOUVERNE-  
MENTAUX ET PUBLICS*

*La politique d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des bâtiments et des sites gouvernementaux et publics est une mesure gouvernementale adoptée en 1981 et révisée en 1996. Elle consiste à réserver une partie du budget de construction ou d'agrandissement d'un bâtiment ou d'un site public (environ 1 %) à la réalisation d'une ou de plusieurs œuvres d'art conçues spécifiquement pour ce lieu. Elle s'applique à tout projet de 150 000 \$ ou plus. Les ministères et organismes du gouvernement, ainsi que les organismes subventionnés par ces derniers sont soumis à cette politique. La ministre de la Culture et des Communications est responsable de son application et en assure la coordination.*

*LES OBJECTIFS DE LA POLITIQUE*

- **Créer ou acheter des œuvres d'art** intégrées en permanence à l'architecture et à l'environnement des lieux publics.
- **Accroître la diffusion des œuvres des artistes** du Québec et permettre à ces derniers de collaborer, avec des architectes et des personnes représentant les usagers, à la réalisation d'un cadre de vie enrichi par la présence de l'art.
- **Faire mieux connaître l'art actuel** et ses diverses tendances et formes d'expression dans le domaine des arts visuels et des métiers d'art.

Nous avons mis en caractères gras les termes qui définissent les objectifs du programme dit du 1 %. On y voit très clairement

que ce programme est fait en fonction des artistes et seulement des artistes. Le rôle des usagers, qui financent ce programme par l'entremise de l'État, consiste à participer à une collaboration, ce que nous avons indiqué par un souligné. Le système est, dans sa structure, organisé de telle sorte que les choix sont faits plutôt par les pairs, qui siègent aussi sur ces comités de sélection. Ils représentent généralement le ministère de la Culture et sont très convaincants et très influents par comparaison aux représentants des usagers, qui sont bien souvent perdus dans ce domaine ultra-spécialisé et plutôt intimidés par le vocabulaire des spécialistes. Comment exprimer ses réticences sans paraître borné et inculte? Comment s'opposer et convaincre si on ne maîtrise pas les connaissances «de pointe» dont les autres, les spécialistes, semblent se servir avec tant d'aisance... et de complaisance?

Pourtant, en démocratie, l'usager devrait être, par ses représentants, le maître de ses choix comme Louis le Quatorzième l'était des siens, non? Allez voir dans les hôpitaux, les centres d'accueil, les écoles, si le taux de satisfaction est élevé! Les responsables de ce programme et les représentants des artistes sont très frileux vis-à-vis de cette possibilité de confier la vraie décision au véritable propriétaire, mais l'essai d'une politique plus intégrée des usagers, qui les rendrait plus responsables, vaut certainement qu'on s'y intéresse. Bien sûr qu'il y aura, surtout au début, des gaffes majeures; mais avez-vous compté le nombre d'erreurs (d'horreurs?) découlant du programme actuel, contrôlé par les honorables spécialistes des arts visuels? On entend par *erreurs* les œuvres bâclées, mal intégrées et considérées comme gênantes ou même ridicules par ceux qui les côtoient, et assez souvent par le bureau d'architecte qui voudrait parfois qu'on éteigne les lumières dans ce coin-là. Si les usagers sont responsables de leur mauvaises décisions, ils devront les assumer et les utilisateurs de ces lieux sauront à qui s'en prendre. À la longue, après un certain nombre d'erreurs, il s'établira un *modus operandi* qui permettra de mieux contrôler le processus de manière à corriger en route les choix douteux. Sans en faire des *works in progress*, les problèmes devraient se régler aux différentes étapes de sélection, d'élaboration, d'approbation et de mise en place des œuvres.

On pourrait même considérer comme un élément du barème de sélection le taux de satisfaction des usagers vis-à-vis des œuvres publiques, comme on tient compte dans certains cas de

l'origine territoriale des artistes ou de leur maîtrise de certains matériaux.

Il ne paraît pas possible de renoncer à l'usage des banques de données des dossiers de candidature, mais il nous semble pourtant, dans la logique de notre orientation, que le recours aux concours serait nettement plus équitable et plus stimulant. Les responsables du ministère, et particulièrement ceux qui ont déjà vécu de tels concours ouverts, pousseront sûrement des soupirs sinon des hauts cris devant une telle idée. En effet, cette procédure est toujours plus lente, plus lourde et, surtout, plus coûteuse à faire fonctionner. On peut l'alléger en sélectionnant dans un premier temps des dessins de projets; puis, en sélectionnant des maquettes produites par les artistes ainsi présélectionnés. Toujours plus lourd, oui, mais aussi plus proche de la réalité de l'œuvre et de la réalité des usagers, de leur capacité d'assimilation véritable, de manière à ne pas se retrouver ensuite avec un rejet rétroactif. Ne plus entendre dire en catimini « avoir su que ça aurait l'air de ça... » serait déjà un grand pas dans la direction de la satisfaction et du respect mutuel.

De la même manière, il faudra, si on veut vraiment arriver à la réalisation des objectifs cités plus haut, permettre des transformations en cours de réalisation, des changements du projet. On ne parle pas ici de faire grimper indûment les factures, mais simplement de tenir compte des facteurs inhérents à la création et à la rencontre de nouvelles perceptions de l'artiste et/ou du client. En établissant des balises raisonnables et des modes de contrôle qui existent déjà ailleurs. Pour atteindre cette souplesse, il est évident qu'il faudra impliquer davantage l'architecte et le client payeur. L'architecte, à ce chapitre, est en effet très craintif. On le voit rarement s'impliquer en faveur de la moindre dérogation qui permettrait à l'artiste d'améliorer un projet ne serait-ce que pour obtenir le meilleur éclairage possible... aux frais, non de l'artiste, mais de l'entrepreneur ou du propriétaire. À moins qu'il ne s'agisse simplement d'un manque d'intérêt vis-à-vis de l'art contemporain ou, pire, d'une sorte de crainte de rater d'éventuels contrats. On peut parler, à tout le moins, chez bien des architectes, d'un manque d'enthousiasme ou d'une forme d'indifférence difficile à justifier cependant, puisqu'il s'agit de leur travail, de leur bâtiment.

Le recours à la décision de l'utilisateur et l'utilisation des concours ouverts comportent certes une part de risque qu'on

ne peut faire semblant d'ignorer complètement. Ne soyons pas naïfs à ce point. Les choix catastrophiques pourraient très bien se multiplier dans des proportions qu'on a déjà connues. Qu'il suffise de se rappeler l'acquisition honteusement répétée des statues de plâtre plantées dans toutes nos églises ; nous parlons de l'art dit de Saint-Sulpice. Il faut donc reconnaître la nécessité de mettre en place, soyons prudents, un système de sécurité qui pourrait retarder la réalisation d'œuvres jugées inacceptables et même, dans des cas extrêmes, en empêcher la naissance. Ça fera inévitablement de la chicane ? Pourquoi pas ? C'est à ce moment précis qu'il faut sortir les experts du tiroir, leur donner un droit de regard et recourir à plusieurs d'entre eux pour éviter le retour des dogmatismes. Ce recours devrait servir surtout à éclairer, à arbitrer, à retarder au besoin, sinon à suggérer des alternatives acceptables pour la majorité. Faudrait-il leur donner un droit de veto ? Cette alternative ne paraît pas logique ni pertinente, car ce serait leur redonner ce pouvoir actuel... dont on veut justement les délester pour les raisons déjà énumérés.

Surtout pas de clergé pour nous dire où se trouve la vérité éternelle ! Que tout le monde, artistes, public et experts, la cherche ensemble et pour toujours cette vérité ! Souhaitons-nous surtout que ce soit sans jamais la trouver de manière définitive. C'est là que se trouve la vraie **recherche** en art : celle qui est faite par la collectivité, chacun à sa façon et avec ses outils. Ça comprend de la chicane et des compromis... et on recommence ! Chercher sans jamais trouver une fois pour toutes... et recommencer !

Ne jamais oublier surtout de questionner des textes de base ou des appellations contrôlées. Ainsi, pourquoi dire sans examen 1 % ? Pourquoi 1 % ? Pourquoi pas 4 % ? À considérer, par exemple, pour des œuvres exceptionnelles et amovibles pouvant au bout d'une période donnée être transférées dans un autre lieu public ? Pourquoi pas 6 %, en faveur d'une colossale œuvre collective ? On ne parle pas ici de six œuvres d'artistes différents dans un même lieu mais d'une œuvre de groupe d'envergure exceptionnelle. Tous ces supercontrats devraient, bien sûr, prendre assise sur une approbation assez large du public en général et dans le monde des connaisseurs. Mais pourquoi s'arrêter nécessairement à la norme de 1 % ? Un peu rigide, non ? Avons-nous renoncé à la possibilité de projets emballants ?

Dans ce genre de programmes, comme dans tous les autres, il devient urgent de retrouver la **confiance** : celle du public envers

les artistes actuels, et celle des artistes envers un système qui leur permettra une autonomie large et bien méritée.

Dans ce programme et en général, il devient absolument vital de rétablir une forme de **satisfaction** du public parce que, sans elle, la fierté de l'artiste n'a ni fondement, ni légitimité, ni la moindre chance de durer.

Dans ce programme et dans l'ensemble des activités qu'on appelle la vie artistique, il faudra au plus tôt réintroduire la notion de **temps**, dans le sens de *prendre le temps* de regarder, de reconstruire, de réévaluer, de rétablir des ponts... le temps de vivre l'art.

Dans ce programme et en tenant compte des obligations que nous avons mises de l'avant, il n'y a aucune raison de limiter les budgets en s'appuyant sur un pourcentage perçu comme un dogme plutôt qu'en cherchant un consensus public-artiste.

## CHAPITRE IX

---

# OUVRIR LA CLÔTURE

---

### UNE CLÔTURE QUI NE « BARRE » JAMAIS

**R**efermons la boucle. Revenons à notre titre qui posait une question : « L'art de qui ? » Fausse question, bien sûr. Comme toujours dans ces cas-là, on utilise une affirmation déguisée pour prendre une distance, pour mieux voir aussi et parfois pour mieux frapper. Il aurait été plus exact de demander : « L'art de qui, par qui, pour qui ? »

En bref, on peut dire que ce travail trouve son fondement dans **un constat** : l'art actuel n'est fait que pour les artistes ! Beaucoup de gens sont tout près de faire ce constat plutôt désolant, sans que ce soit le consensus absolu. Malheureusement, la quasi-totalité des gens se refuse ensuite à pousser l'analyse plus loin. Il est pourtant clair pour un grand nombre qu'il s'agit d'une organisation devenue un peu trop complexe et qui a déployé beaucoup de moyens, depuis plusieurs décennies maintenant, pour arriver à ses fins. Sans y parvenir pourtant. Sans arriver à atteindre un public de taille normale, c'est-à-dire d'une taille qui permette une autonomie du milieu de l'art. Quelques centaines d'artistes et de spécialistes arrivent à tirer leur épingle de ce jeu et, faut-il le préciser, de façon très modeste. Quelques centaines de parafonctionnaires à statut ultra précaire s'ajoutent de façon variable selon les aléas des subventions. Voilà donc ce qu'on appelle notre milieu d'arts visuels ! Sortez vos jumelles pour chercher un public normal qui participerait à sa manière, et avec un vrai plaisir et une authentique fierté, à cette activité collective de création qu'on appelle *l'art de... tel endroit* ou *l'art de... tel pays* ou *de... tel groupe* ou *de... telle école...*

Peut-être sommes-nous trop modestes ou trop petits pour oser même penser de cette façon. Pendant ce temps, malgré les efforts consentis par les artistes et les dépenses publiques de l'État-pourvoyeur, c'est malheureusement devenu un secteur

d'activité de plus en plus secret dans son fonctionnement et très hermétique, même pour un bon nombre d'artistes actuels. Pour y avoir fouillé pendant si longtemps dans le but d'obtenir le plus de renseignements possibles, nous pouvons vous confirmer que les chiffres sont, à mesure que les années se déroulent, de mieux en mieux enfouis dans des données générales ou alors carrément disparus des annexes, de plus en plus souvent sous prétexte de protection de la vie personnelle. Motus et bouche cousue encore une fois! Au bout du compte, actuellement, ce secteur d'activité ne survit que grâce au soutien de l'État et dans une sorte de résignation à l'échec et à l'anonymat. Attitude qui n'empêche pas, d'autre part, de se considérer comme supérieur... et incompris!

En marge de cette classe d'artistes qui se perçoit comme ennoblie par ses titres universitaires et par ses pairs, vivote également une classe de roturiers dont il faut bien convenir qu'ils sont, eux aussi, dans un piteux état. Complètement délaissés et largement méprisés par la classe dominante des artistes courtisans, ces petits artistes (artisans?) subsistent généralement, avec des résultats très variables, en faisant ce que nous appellerons des *images* bucoliques, folkloriques ou sentimentales qu'on définit pudiquement comme de l'art traditionnel. D'autres parlent d'art de complaisance ou de répétition, mais cela sent déjà le dédain, le mépris un peu hautain et la condamnation sans rémission: tout le monde dans le même panier et le panier au feu éternel! C'est pourtant un vrai marché. Souvent un marché de petite misère; celui du Guide Vallée que bon nombre de dentistes, de médecins, d'avocats et tant de professionnels ou d'hommes d'affaires prennent pour une sorte de manuel d'initiation à l'art et au marché de l'art. Même les corporations qui se paient un conservateur de la classe noble, comme Loto-Québec, finissent parfois par cafouiller et aboutir dans les filets de ce marché indigne, par la grâce d'un patron qui ne respecte pas les règles occultes du bon goût.

Ô honte! Ô désespoir! Encore une impasse!

Pourquoi ce clivage entre des artistes sans clients autres que l'État et un public qui voudrait participer à la vie culturelle en acquérant, par exemple, des œuvres pour lui-même? Des œuvres qu'il serait content de posséder, heureux de contempler et fier de montrer à son entourage ou à d'autres collectionneurs?

Pourquoi cette relation artiste-public, cette vie culturelle de base si simple, si normale, si naturelle en d'autres lieux, ne se produit-elle que si péniblement, si lourdement, si honteusement

chez nous? Et de manière si compliquée, comme empêtrée dans des programmes conditionnels et des règles de procédure qui n'en finissent plus de s'entortiller dans la paperasse? Parlez-en aux responsables des centres d'artistes ou aux artistes boursiers eux-mêmes!

Les solutions ne sont pourtant pas impossibles à trouver! On pourrait du moins en essayer quelques-unes qui sont connues, praticables à court terme et à portée de la main. Tout doit reposer évidemment sur certaines vérités connues et sur certains principes de saine gestion. On en a déjà suggéré un certain nombre dans le chapitre précédent. Nous croyons fermement qu'il suffit d'insister sur une démarche de mise en marché authentique et soutenue. Il sera nécessaire, dans ce but, de faire reposer tout le système des arts visuels sur une grande liberté et une grande tolérance des différences chez les créateurs. Attention! La qualité doit être le seul facteur déterminant et cette qualité doit être décidée par le public d'abord et avant tout. Ne craignez rien, *grands* ni *petits* artistes! Il sera toujours hors de question de confronter les paysagistes rassurants et les vidéastes délirants devant un même public, dans un même temps, sur un même mur. En musique, on peut faire jouer dans une même salle du Bach, du Stockhausen, du jazz, du country ou du Céiiiiine. Évidemment, pas en même temps ni pour le même public.

D'autre part, il est sain que la guerre puisse se faire. La bataille pour convaincre les autres, pour les amener à partager un point de vue auquel on croit n'est pas sans mérite et sans retombées positives pour tout le monde. Cette longue lutte doit être constante, car elle est essentielle à la qualité de l'art, comme un stimulant et comme un aliment qui permet de grandir, de se renforcer.

#### LE FOND DU SAC : UNE AUTRE IDÉE

Il faut tout faire pour amener le public à faire des choix éclairés et enrichissants.

Il faut tout faire pour amener les artistes à travailler sans qu'ils oublient la nécessité de rester accessibles au plus grand nombre possible, pour qu'ils s'habituent à vivre de manière autonome grâce à un lien réel avec un public réel.

Tout faire pour amener les marchands de toutes catégories à cesser de se voir comme des vendeurs de « chars » usagés et à se sentir tenus, par les artistes et par les clients, d'agir en professionnels qui sont aussi responsables de la réussite de ce secteur culturel qui les fait prospérer.

Sans vrais clients, connaisseurs, collectionneurs et simples curieux, ce sera toujours le double système d'un marché soumis à la facilité un peu dégradante, qu'on retrouve dans les galeries pour amateurs timides et intellectuellement frileux, ou d'un marché soumis au protectionnisme d'une classe de fonctionnaires imbus de leur bel esprit et cautionnés par les pairs du royaume.

Il faut absolument arriver à mettre en place la **liberté de l'offre** parce qu'elle contient, à long terme, la liberté de l'artiste et celle du public.

Nous disons : « À mort le protectionnisme et la courtoisie ! » En fait, nous le redisons puisque c'était déjà proclamé dans le fameux *Refus* de 1948.

Voici pour achever et couronner cette montagne de mots et de chiffres deux encadrés qui illustrent la problématique globale et font comprendre qu'il y a déjà eu de nombreuses démarches, de notre part comme de celle de bien d'autres, pour mettre cette douloureuse situation sur la place publique. La quasi-totalité de ces protestations et analyses de situation se retrouvant généralement, non dans les pages des journaux, mais dans la poubelle. Ce maudit silence qu'on a maintes fois évoqué a bien des responsables !

Expliquons-nous. À la suite de la Biennale de Montréal de l'an 2000, bien des artistes ont grimacé, ont fait : « Bof ! », ont avalé encore une fois de travers comme une vieille habitude et se sont tus. Pas tous, cependant. Nous avons à cette occasion expédié deux lettres que nous vous soumettons ici, l'une à la suite de l'autre, comme un exemple de ce qui pourrait exister de possible et de différent. Nous ne disons pas « ce qui se fait de meilleur » ou de « supérieur », mais nous suggérons simplement que certaines actions de diffusion pourraient être faites **autrement**.

Dans ce cas particulier, on peut en effet se demander ce que vient faire à Montréal une Biennale dite internationale, dans une ville qui ressemble à un désert artistique, hors de *l'art administré*. Nous proposons, en réalité, une alternative à une dépense de 1 500 000 \$ par deux ans. À vous de juger !

Montréal, le 16 octobre 2000  
Madame Agnès Maltais  
Ministre de la Culture et des Communications  
480, boulevard Saint-Laurent  
Montréal H2Y 3Y7

Madame,

Un million et demi de dollars, c'est déjà un bon montant, semble-t-il. Pourtant, on peut lire dans le journal: «On sait que la Biennale est dotée d'un budget ridicule de un million et demi pour son fonctionnement: une somme que se partagent le personnel du CIAC et les activités et les artistes, en plus des frais d'aménagement et de représentation.» (Bernard Lamarche, *Le Devoir*, 28/9/2000)

Ridicule? Peut-être, mais...

Un million et demi, c'est aussi la **TOTALITÉ** des sommes versées à la **TOTALITÉ** des peintres sculpteurs, graveurs, photographes, etc., à titre de «recherche et création» pour la **TOTALITÉ** de l'année. Soyons plus précis: il s'agit de 1 650 000\$ pour la somme de toutes les bourses A et B dans ce secteur des arts visuels; pour la conception et la réalisation des projets.

Qui est ridicule, là-dedans?

1— Je m'en voudrais de tourner les couteaux dans les plaies et de médire, mais les éternels vidéos d'avion qui volent dans le ciel pendant vingt-deux minutes, les bazous qui boucanent à la télé, les madames qui se grattent et se regrattent le nez sur un film en boucle, et le sidéen qui n'en finit plus de mourir en photo pointilliste depuis dix ans... ça finit par distiller l'ennui; ça nous précipite dans la pire indifférence. Dommage! Et je n'ai pas osé vous parler des machins motorisés qui branlent dans le manche depuis vingt ans pour faire sortir la broue, ni les parapluies comme dans les vitrines de chez Eaton quand j'étais petit!

2— Toute cette affaire de Biennale est une sorte de fumisterie. J'en suis maintenant sûr après une troisième visite; certitude absolue! Mon but n'est pas de vous convaincre, mais de souligner à quel point il est incongru et injustifiable d'investir sur la foi, la réputation d'un promoteur très «entouré», mais qui moussé un concept de diffusion dépassé, vide de sens et non pertinent dans notre milieu culturel.

3— On promettait des retombées de spécialistes étrangers: en fait, ils n'étaient que de passage à l'occasion d'un itinéraire

pancanadien et sans impact selon les gros joueurs du milieu montréalais.

On y promettait une confrontation enrichissante entre les artistes d'ici et d'ailleurs: en fait, on n'a jamais rien vu d'aussi faible (...).

«Heureusement» les autres sont au diapason des étrangers quant à leur contribution: ce qu'on appelle un calibre de ligues mineures.

En réalité, on ne trouve là aucune galerie importante d'ici ou d'ailleurs; aucun artiste étranger le moindrement signifiant; aucune innovation de quelque nature. On allait même au début jusqu'à annoncer tout guilleret que «la peinture brillerait par son absence». La vérité, c'est que tout brille par son absence.

4— Comble d'ironie, on y amène des élèves en visite didactique. Pourquoi ne pas les amener au «Bar Topless Solid Gold» pour un petit cours d'éducation sexuelle? Il est vrai que ça fait des entrées de plus au bilan, mais rien n'est plus apte à démotiver les jeunes. Pourquoi les mettre en face du «presque rien» et le justifier, pour ensuite les inciter à construire leurs propres images? Ils sont déjà très habiles à justifier l'effort «zéro». Apprenez-leur à marcher sur des disques, à les casser, à leur faire poser les pieds et le cul sur des livres pour le «fun» et ensuite vous les chicanerez pour la même chose. Pourquoi devraient-ils apprendre que l'art, c'est ça, rien que ça? puisqu'ils ont bien raison de trouver «plate» les «arts plates», comme ils disent déjà. Pourquoi les tirer vers le bas?

5— Difficile de comprendre pourquoi les «politiques» acceptent de jouer ce jeu, de participer à cette manifestation qui ressemble de plus en plus à un chantage à la réputation... d'inculture! Pourquoi tous ces gens en position de pouvoir subventionnaire signent-ils ces petits textes de présentation légitimant, et des chèques en blanc, sans voir de quoi il s'agira?

6— Il y a pourtant d'autres voies.

Veillez agréer, Madame, l'expression de mes sentiments distingués.

Marcel Deschênes, sculpteur

P.S. J'ajoute une copie d'une proposition expédiée au RAAV, comme une alternative à cette bouillie insignifiante de la Biennale. Il me semble qu'il y a une piste à explorer, un créneau à développer. On pourra la rejeter du revers de la main, mais

*pourtant elle est très réalisable, très prometteuse et dans une lignée qui a déjà donné des résultats, malgré les difficultés. C'est surtout un projet à portée de main. Je crois même que beaucoup d'artistes d'autres lieux y verraient une sorte de modèle. Soyons modestes... mais tant qu'à exposer quelque chose! Et c'est beaucoup moins coûteux que les «shows-fantômes» de commissaires.*

### COMME UNE BISANNUELLE PLUTÔT QU'UNE BIENNALE !

*Madame Danièle April, Présidente du RAAV*

*Madame,*

#### **Situation**

*Un million et demi pour la Biennale de Montréal. C'est déjà quelque chose. Combien vient du CALQ, du CAC, du CACUM<sup>1</sup>, etc., je ne sais pas, n'ayant pas les chiffres du rapport de cette année.*

*Mais on peut dire, avec un sourire un peu jaune, que c'est pas mal plus que ce que reçoit le RAAV.*

*Je sais; et il n'y a pas de rapport. Mais si on compare l'utilité et la nécessité des missions de chacun, on se pose des questions... et on se donne des réponses.*

*Note: pour un développement plus complet et plus cohérent, il faudrait lire aussi la copie de la lettre à Madame Marie Lavigne.*

#### **Comparaison**

*1- Je voudrais d'abord dire au RAAV que le budget de cet événement, malheureusement assez faible (on peut dire faible, faible, faible) m'a poussé par une curiosité sans doute malsaine à comparer les niveaux d'appui accordé au CIAC<sup>2</sup> pour le seul et court événement de la Biennale, avec l'ensemble de l'aide accordée aux artistes en arts visuels.*

*Conclusion désastreuse, déprimante!*

*Pour l'année 1998-1999, la **TOTALITÉ** de l'aide en recherche et création accordée à la **TOTALITÉ** des peintres, sculpteurs, graveurs, photographes, etc. pour la **TOTALITÉ** de l'année est*

1. Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal.
2. Centre international d'art contemporain.

*tout juste égale au budget déclaré du CIAC pour sa Biennale. Je rappelle ici qu'il s'agit d'un événement public mais géré de façon privée, d'une durée de 30 jours et très largement subventionné.*

*Le Centre international d'art contemporain n'est pas à ce que je sache un centre d'artistes ni une institution publique.*

*Rappelons ici que la **TOTALITÉ** des sommes attribuées en bourses A et B en arts visuels s'élève en tout à 1 650 000 \$ et je m'en tiens au soutien direct à la création en excluant les déplacements, les résidences et les perfectionnements, qui ne sont pas de même nature. Je parle de l'année 1999.*

*Tout à fait désolant !*

*On peut d'abord en conclure que le montant d'aide est insuffisant, et c'est certainement le cas. Nous pouvons surtout nous poser des questions sur le développement à venir de notre activité. Il faudrait aussi requestionner la pertinence de ces « méga shows » d'artistes qui sont censés donner de la visibilité, mais à qui ? À ce jour, ça semble plutôt favorable à tous les « para-artistes », ces experts, conservateurs, commissaires et organisateurs de qualité et d'envergure et, surtout, de capacité très variables. Ne jetons pas tout à la poubelle mais questionnons très sérieusement ; et maintenant !*

#### **Solution**

*Pourtant, on peut se retourner, envoyer les parasites au diable et se dire : « Pour le même montant global, on peut faire mieux et plus ; on peut du même coup régler d'autres problèmes. » Là on posera la bonne question !*

*Que peut-on faire pour régler nos problèmes ?*

*Note : pour la suite, je vais parler du RAAV comme promoteur ; mais bien sûr que c'est hors de son mandat et qu'il s'agirait plutôt d'une société associée, une filiale ou une sorte de RAAV parallèle de diffusion.*

#### **Proposition**

- 1— Disons que nous avons dans le RAAV près de 1 200 membres.*
- 2— Disons que nous louons un étage entier du Belgo (ou autre).*
- 3— Disons que nous disposons alors d'une trentaine de salles d'exposition actuellement en usage au Belgo et appréciées des artistes.*

4— *Disons enfin que nous y déboursions, au cours actuel, la somme approximative de 20 000\$ par mois ou sur une base annuelle de 250 000 par année.*

**Pour ce prix et cette implication, nous obtenons :**

1— *pour chaque membre une expo à son choix de deux à trois semaines seul ou en groupe tous les deux ans (bisannuelle) ;*

2— *tous frais payés, y compris la salle, l'éclairage, la surveillance, les assurances et même le cachet prévu par le RAAV et les frais de gestion ;*

3— *une distribution équitable de visibilité puisque tous les membres y ont droit et en toute liberté ;*

4— *une grande visibilité pour les amateurs d'ici et d'ailleurs... et perpétuellement renouvelée ;*

5— *un milieu grouillant et stimulant: qu'on pense ici aux rencontres, aux vernissages et autres services (publicité, échanges, agences...) qui viendront certainement s'y greffer !*

**Résumons :** 250 000\$ de location par année ;  
250 000\$ de services par année ;  
250 000\$ de gestion, assurances, publicité par année ;  
750 000\$ par année ou 1 500 000\$ par deux ans.

*Une Bisannuelle plutôt qu'une Biennale. Qu'en pensez-vous ?*

*Marcel Deschênes, sculpteur.*

*Post-scriptum: remarques tardives sur cette proposition de l'an 2000 faite au RAAV.*

1— *Ce système serait donc comme une sorte de marché public de l'art visuel contemporain. Le public serait à même d'y voir, à volonté, beaucoup d'œuvres d'artistes différents dont l'étalage serait très souvent renouvelé.*

2— *Le RAAV serait ainsi à même de démontrer la qualité de ses membres professionnels comme tentait de le faire le défunt Conseil de la Peinture par son catalogue ou feu la Société des Artistes Professionnels du Québec par le moyen de sa galerie Signal de la rue Saint-Denis. On pourrait tout aussi bien confier la mise sur pied ou la cogestion d'un tel système à l'Association des Galeries d'Art Contemporain ou à une nouvelle structure à définir. Attention ! Ici se cache un danger réel de replonger dans les patentes de copains et les mainmises de sous-groupes de sang*

noble ou, à l'opposé, de vendeurs de saucisses! Sommes-nous assez mûrs pour naviguer en eaux parfois un peu troubles et toujours menaçantes? Nous croyons, de notre côté, en être collectivement rendus là!

3— Ajoutons que les marchands d'art intéressés seraient sûrement bien aise de voir régulièrement un tel ensemble de productions continuellement remis à jour sans l'obligation de visiter les ateliers des artistes, ce qui nécessite souvent des démarches laborieuses et gênantes tant pour l'artiste que pour le marchand. En effet, ce contact est souvent intimidant pour un artiste, pas toujours installé de manière impressionnante. D'autre part, il est souvent pénible pour un marchand de se voir obligé de refuser de représenter un artiste; il y en a tant et tant d'autres...

Il nous appartient donc à tous de changer ce système.

Il est urgent pour nous tous de changer d'air. Urgent aussi de se donner de l'air, beaucoup d'air frais, d'en venir au plus vite à une façon plus simple de faire, d'être plus compréhensibles pour plus de gens.

À nous tous de parler et d'agir.

**À nous tous de casser ce maudit silence qui nous tue!**

## ÉPILOGUE OU ÉPITAPHE

---

### COMME IL VOUS PLAIRA

---

#### SOURCES ET AFFLUENTS

**C**e long parcours doit être vu comme le travail d'un artiste et non d'un sociologue, d'un historien de l'art ou d'un candidat au doctorat. Il sera donc, aux yeux de certains, considéré comme imparfait et non valide. Sa valeur et sa validité seront pourtant faciles à reconnaître par les chiffres sur lesquels s'appuie tout ce travail, chiffres qui sont vérifiables et incontestables. Quant au reste, déclarons bien net que son imperfection a été dès le départ acceptée par l'auteur comme allant de soi, car nous n'avons, ici, jamais voulu faire autre chose que de prendre la parole en tant qu'artiste. Un artiste comme bien d'autres, qui grogne depuis trop longtemps de ne pas trouver ce milieu qui devrait permettre à l'art d'ici de se développer, de s'épanouir et de fonctionner normalement, avec ses hauts et ses bas, avec ses succès et ses échecs, mais de façon saine et authentique.

Pour cesser de parler pour rien, il a donc fallu mettre au jour toutes ces données entourant le problème. Tout le milieu se plaint et empile des montagnes de rumeurs depuis au moins deux générations, mais sans jamais chercher sérieusement à poser ce problème en noir sur blanc. Ces rumeurs se ramènent toujours à une sorte de mal fonctionnement de notre système de l'art au Québec ; un fonctionnement inadéquat et légèrement mafique.

Soyons quand même clair. Heureusement, de plus en plus d'universitaires et de chercheurs de métier se sont attelés à cette tâche depuis une dizaine d'années, comme une sorte de débouché pour la horde de diplômés d'histoire de l'art qui aboutissent sur le marché à chaque année. Cependant, ils sont toujours en commandite et doivent donc toujours être discrets et avoir de la suite dans les idées. *Discrets*, pour ne pas effaroucher le milieu qui les écartera des futures subventions de recherche. *Et avec de la suite dans les idées* pour ne pas trouver trop directement une solution à un

problème, pour ne pas épuiser trop tôt un filon qui leur assure une subsistance. Surtout que leur conscience professionnelle très développée les poussera inévitablement à fournir tant de chiffres et tant de détails à propos de tant de variables qu'on finira par y perdre son latin : ça s'appelle aussi noyer le poisson.

Tel n'était pas notre but.

Nous avons voulu comprendre vraiment et démontrer le véritable **état des lieux**. Ce fut long et pénible parce que ce n'est pas notre métier. L'acharnement qu'il a fallu mettre à fouiller ces damnées archives pendant si longtemps nous a quand même mené dans tous les recoins de ce système, du moins tous ceux qui nous ont paru de nature à éclairer le problème. Sans parler de la difficulté à passer des mois et des années à écrire, à taper sur ce maudit clavier, car ce n'est pas notre métier non plus !

Toutes les données, tous les chiffres des tableaux et des totaux que vous avez pu lire sont incomplets. Ils sont **toujours inférieurs à la vérité**, jamais au-dessus de la réalité. C'est extrêmement important pour bien saisir l'ampleur réelle des phénomènes qui servent de base à cette longue analyse d'un milieu socio-économique. Tous les chiffres sont vrais, mais en-dessous de la réalité qu'ils tentent de décrire.

La raison en est simple. Il a toujours fini par nous manquer une année, ou deux, ou trois d'informations sur les trente ou quarante ans de notre champ de recherche. Quand nous affirmons que Monsieur ou Madame X a obtenu 22 bourses en 18 ans, on devra toujours comprendre qu'il faut lire **au moins** 22 bourses. Il nous semble cependant évident que cette sous-estimation ne peut infirmer en rien le résultat de ce travail ; bien au contraire, puisque tout supplément d'information ne pourrait qu'ajouter des montants ou des nombres aux résultats.

Voici donc les sources d'information qui nous ont servi de base pour construire et aligner ces colonnes et ces listes de toutes sortes. Ces colonnes ne sont qu'une minime partie de toutes celles qu'il a fallu déchiffrer, compiler et souvent reconstruire pour arriver à saisir le fin fond de cette machinerie complexe. Le but était d'arriver à comprendre vraiment et aussi complètement que possible, pour en avoir le cœur net une fois pour toutes et pour être capable, enfin, de parler sans buter sur un manque de *savoir*.

Nous voulions comprendre et faire voir.

Faire voir ce qui a réellement été trouvé pour qu'enfin on cesse de dire «c'est toujours les mêmes!» sans jamais s'appuyer sur une connaissance réelle du problème dont on parle. Une connaissance réelle, fondée et démontrable à volonté.

Voici donc d'abord les **sources directes** de nos renseignements. Le résultat de longs mois de « fouillage de paperasses » à la Bibliothèque nationale et, plus tard, sur Internet.

Nous ajouterons par la suite ce que nous appelons les **affluents**. Il s'agit de documents de toutes sortes et de livres et manuels de toutes origines qui nous ont fourni des informations supplémentaires ou des éclairages inattendus pour mieux saisir la nature des choses qui se sont passées ici et ailleurs, qui se sont aussi passées hier, avant-hier et bien avant nous, mais qui ont encore des retombées aujourd'hui.

### SOURCES DIRECTES

Cette première partie comprend les documents d'où les chiffres ont été directement tirés.

*Inventaire de la recherche subventionnée commanditée*, UQÀM, 1993-1994.

*Liste des bénéficiaires de subventions aux artistes professionnels*, Direction des communications du MACC, 1991, 1992, 1993, 1994.

*Rapport annuel*, Conseil des Arts de la communauté urbaine de Montréal (CACUM), année 2000-2001.

*Rapports annuels*, Conseil des Arts de l'Ontario, 1997, 1998, 1999 et 2000.

*Rapports annuels*, Conseil des Arts du Canada (CAC), de 1958-1959 à 2000-2001, avec annexes.

*Rapports annuels*, Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ), de 1995-1996 à 2001-2002, avec annexes.

*Rapports annuels*, Ministère des Affaires culturelles de la province de Québec (MAC), ensuite appelé ministère de la Culture, ensuite appelé ministère de la Culture et des Communications (MCC), de 1962 à 1994-1995, avec annexes quand il y en a.

Cette deuxième partie comprend des documents complétant et confirmant fermement les premières données.

- «Survol et historique», *Banque d'œuvres du Conseil des Arts du Canada*, novembre 2000.
- «Indicateurs d'activités culturelles au Québec», Observatoire de la Culture et des Communications de l'Institut de la Statistique du Québec (ISQ), mai 1997.
- «L'évaluation par les pairs au CAC : comment sont prises les décisions en matière de subventions», *Rapport annuel*, CAC, 1999.
- «L'incidence des subventions du CAC sur la carrière des artistes individuels», *Rapport annuel*, CAC, mars 2000.
- «Programme du soutien au marché de l'art», programme et formulaires du MACC.
- «Rapport sur les indicateurs de rendement», *Rapport annuel*, CAC, mars 2000.
- BELLAVANCE, Guy, BERNIER, Léon et Benoît LAPLANTE. *Les Conditions de pratique des artistes en arts visuels*, pour le RAAV, mai 2001.
- COMITÉ DE TRAVAIL SUR LES CENTRES D'ARTISTES, «Bilan de l'intervention gouvernementale à l'égard des centres d'artistes visuels», MACC, mars 1994.
- GARON, Rosaire. «Les pratiques culturelles des Québécoises et des Québécois : dossier statistique », Québec, MCC [*Les Écrits de l'ISQ* (pages concernant les achats des œuvres d'art et de métiers d'art)], 2000.
- MINISTÈRE DU PATRIMOINE CANADA, «Étude du marché des arts visuels au Canada», par Management Consultants Ltd., août 1999, 53 p.
- Rapport du « groupe-conseil en arts visuels » du CALQ*, aussi appelé Rapport Cardinal, décembre 1995, 10 annexes.
- RIVEST, Jacques. *L'Artiste et son marché*, Montréal, Art connection, 1992.
- THÉRIAULT, Normand. *Étude des besoins et des priorités des centres d'artistes montréalais*, pour le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ), mars 1995.

Cette troisième partie comprend des ouvrages et documents dont le sujet est relié directement au fond du présent travail et qui ont servi à l'argumentaire de ce travail.

- «Art, artistes et société», *Cahiers de recherche sociologique*, n° 16, UQÀM, 1991
- BERNIER, Léon et PERREAULT, Isabelle. *L'Artiste et l'Œuvre à faire*, Québec, Éditions IQRC, coll. «La Pratique de l'art», dirigée par Marcel Fournier, 1986.

- FOURNIER, Marcel. *Les Générations d'artistes*, Québec, Éditions IQRC, 1986.
- GOUGEON, Monique. «L'art de vendre à la Banque d'œuvres», *Propos d'art*, vol. III, n° 2, 1977.
- LEBLOND, Jean-Claude. «De la grande Noirceur à l'opaque grisaille de nos jours», lettre à *La Presse*, 11 novembre 1991.
- LEBLOND, Jean-Claude. «La critique à la remorque du courant dominant», lettre à *La Presse*, 13 novembre 1991.
- LEMIEUX, Diane (dir.). *Traité de la culture*, Québec, IQRC, Presses de l'Université Laval, 2002.
- MOLINARI, Guido. Propos recueillis par Monique Gougeon, *Propos d'art*, vol. III, n° 2, 1977.

### AFFLUENTS

Cette partie comprend des ouvrages de toutes origines, de toutes époques et de toutes natures qui ont nourri le sujet, de près ou de loin.

- BÉLISLE, Josée. *La Collection Lavalin — Le partage d'une vision*, catalogue de l'exposition du MAC de Montréal, Montréal, Éditions de l'Homme, 1992.
- BERNIER Robert. *La Peinture au Québec depuis les années 60*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2002.
- BILLY, Hélène de. *Riopelle*, Montréal, Art Global, 1996.
- BIRON, Normand. *Paroles d'art*, Montréal, Québec/Amérique, 1988.
- BORDELEAU, F. et D. *Cinquante artistes de chez nous*, Montréal, Galerie d'art Les Deux B, 1983.
- BOURASSA, André-G. *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1986.
- COUTURE, Francine (dir.). *Les Arts visuels au Québec dans les années 60*, Montréal, Éditions VLB, 1993.
- FORTIN, Andrée. *Nouveaux territoires de l'art*, Québec, Nota Bene, 2000.
- GAGNON, François-Marc. *Chronique du mouvement automatiste québécois*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998.
- GAGNON, François-Marc. *Paul-Émile Borduas*, Montréal, Fides, 1978.
- GAGNON, Maurice. *Peinture moderne*, Montréal, Valiquette, 1943.
- GAUVREAU, Claude. *Écrits sur l'art*, ouvrage préparé par Gilles Lapointe, Montréal, Hexagone, 1996.
- GODBOUT, Jacques T. *La Démocratie des usagers*, Montréal, Boréal, 1987.

- LANDRY, Pierre et DE KONNINCK, Marie-Christine (dir.). *Déclat, Art et Société*, Montréal, Fides, 1999.
- LEDUC, Fernand. *Vers de îles de lumières*, Montréal, Hurtubise, 1981.
- L'Estampe originale au Québec 1980-1990*, Montréal, Éditions du Conseil Québécois de l'Estampe, 1991.
- MACDONALD, Colin S. *A Dictionary of Canadian Artists*, Ottawa, Canadian Paperbacks, 3<sup>e</sup> éd., 1977, 5 tomes.
- PAYANT, René. *Vedute*, Laval, Trois, 1987.
- Perspectives-Peinture, répertoire du Conseil de la Peinture du Québec*, Montréal, Conseil de la Peinture du Québec, 1995.
- Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec*, Montréal, Éditions Parachute, 1998.
- Répertoire des sculpteurs*, Montréal, Conseil de la Sculpture du Québec, 1995.
- SMART, Patricia. *Les Femmes du Refus Global*, Montréal, Boréal, 1998.
- TRÉPANIÉ, Esther. *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Nota Bene, 1998.
- TRÉPANIÉ, Jean. *103 Peintres du Québec*, s.l., Éditions JT, 1984.
- VADEBONCEUR, Pierre. *Vivement un autre siècle*, Montréal, Bellarmin, 1996.
- VALLÉE, Félix. *Guide Vallée — Marché de la Peinture*, Sainte-Foy, Les publications Charles Huot inc., 1983.

Guy Robert et bien d'autres, de toutes catégories plus ou moins recommandables, ont publié de ces répertoires ou guides très difficiles à classer, car ils mêlent le pire et le meilleur. À dessein, bien sûr, mais quel dessein?... À vous de jouer! Mais le détour est toujours éclairant ou presque toujours.

#### LES AFFLUENTS DE NOS COUSINS SONT NOS AFFLUENTS.

- CLAIR, Jean. *La Responsabilité de l'artiste*, Paris, Gallimard, 1997.
- DAGEN, Philippe. *La Haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997.
- DEBRAY, Régis. *Vie et Mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1994.
- DENVIS, Bernard. *Les Impressionnistes*, Paris, Gründ, 1993.
- DUVE, Thierry de. *Voici*, Paris, Flammarion, 2001.
- KLEIN, Robert. *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.
- La Crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1999.
- La Gravure impressionniste, de L'École de Barbizon aux Nabis*, Catalogue d'exposition, Musée Jenisch, s.l., Édition Somgry, 1997.

- LANEYRIE-DAGEN, N. (dir.). *Le Métier d'artiste*, Paris, Larousse, 1998.
- LETHÈNE, Jacques. *La Vie quotidienne des artistes français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1968.
- MILLET, Catherine. *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1997.
- MOUNIER, Gérard. *L'Art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard, 1995.
- MUCHEMBLED, Robert. *Culture populaire et culture des élites*, Paris, Flammarion, 1978.
- REVOL, Jean. *Faut-il décourager les arts?*, Paris, La Différence, 1994.
- ROCHLITZ, Rainer. *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994.
- SCHRAPPER, Antoine. *Le Géant, la Licorne, la Tulipe. Collections françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1964.
- TEYSSÈDRE, Bernard. *L'Histoire de l'art vue du Grand Siècle*, Paris, Julliard, 1964.
- WHITE, H. et C. *La Carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1995.
- ZUTTER, Jörg (dir.). *Courbet, artiste et promoteur de son œuvre*, Paris, Flammarion, 1997.

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 • Nombre de centres d'artistes de 1989 à 1999 .....	23
Tableau 2 • Nombre de centres d'artistes fondés par année.....	24
Tableau 3 • Revenus des centres d'artistes de 1989 à 1998 .....	24
Tableau 4 • Dépenses des centres d'artistes de 1989 à 1998 .....	24
Tableau 5 • Nombre d'activités des centres, de visiteurs pour l'année, de visiteurs par activité. ....	24
Tableau 6 • Nombre de membres inscrits dans les centres d'artistes en 1992-1993.....	25
Tableau 7 • Nombre de centres d'exposition soutenus par l'État...	26
Tableau 8 • Revenus des centres d'exposition.....	26
Tableau 9 • Nombre d'activités et fréquentation des centres d'exposition.....	26
Tableau 10 • Coûts des centres d'exposition par activités et par visiteurs .....	26
Tableau 11 • Montants de soutien public accordés aux trois musées d'art d'État. ....	29
Tableau 12 • Recettes autonomes des trois musées (combinées) ....	29
Tableau 13 • Totaux des montants de soutien + les recettes des trois musées combinées et montants spécifiquement consacrés à l'art contemporain .....	29
Tableau 14 • Ce qu'il en coûte à l'État pour chaque composante et pour l'ensemble des organismes d'art contemporain..	31
Tableau 15 • Les 100 meilleurs au jeu de la bourse .....	42
Tableau 16 • Effets globaux des bourses chez les 100 meilleurs .....	49
Tableau 17 • Données sur la Banque d'œuvres du Canada (CAC) de 1972 à 1995 .....	54
Tableau 18 • Palmarès québécois de la Banque d'œuvres, 1973-1995 .....	58
Tableau 19 • Nombre d'achats et/ou nombre d'œuvres .....	60
Tableau 20 • Coup d'œil sur la répartition des achats par la Banque d'œuvres du Canada entre le Canada et le Québec à travers les années 1973 à 1995, en nombre et en %	63
Tableau 21 • Liste des artistes ayant le plus souvent participé au programme dit du 1 % en ordre décroissant des montants cumulés de 1982 à 1999. ....	74

Tableau 22 • Programme du 1 % : liste des invités les plus assidus, et nombre réel de contrats obtenus étalés sur un nombre d'années ajusté à chacun.....	76
Tableau 23 • Nombre d'invitations par année .....	79
Tableau 25 • Exemples de jurys en arts visuels de type A pour l'année 1991-1992 et les rapports avec les années précédentes et suivantes. ....	90
Tableau 26 • Suppléments d'exemples de jurys bien « entourés » d'antécédents et de précédents... (1997-1998) .....	93
Tableau 27 • Suppléments d'exemples de jurys bien « entourés » d'antécédents et de précédents... (1998-1999) .....	94

## ANNEXE A

---

### DOIT ON CROIRE À LA RÉALITÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART ?

---

#### RÉFLEXION SUPPLÉMENTAIRE AUTOUR DE DEUX LETTRES AUX CRITIQUES DANS LES JOURNAUX

#### LE DÉLIRE DE LA SUBVERSION PÂLOTTE

Pour bien des raisons donc, on sera porté à croire qu'il y a dans ce domaine une sorte de **mystification**. Nous avons bien des raisons de croire que le monde de l'art s'est enfermé ou laissé enfermer dans un système élitiste avec une évidente complaisance et probablement quelques raisons matérielles. Pendant une très longue période d'au moins mille ans, l'art était dans sa quasi-totalité un art populaire. On pouvait bien, parfois, attribuer à certains symboles un sens caché, mais formes et images étaient, sinon toujours matériellement accessibles, du moins compréhensibles et globalement saisies par les sens et par le cœur de la majorité des gens, fussent-ils illettrés. La Renaissance nous a amené, en même temps qu'un nouvel éclairage sur le monde et l'ouverture à la vie intellectuelle pour des classes sociales de plus en plus étendues, une vue différente de l'art, comme une maladie cachée dans le fruit de cette nouvelle culture. On a, à cette époque, commencé à pourchasser le « mauvais goût » sous toutes ses formes : ce fut la naissance de la bourgeoisie, du protestantisme et de la mise en place du contrôle de la vie par l'élite politique, marchande, cléricale, académique... Nommez-la comme vous voudrez ! On a fait disparaître avec acharnement, et parfois brutalement, la notion de **culture populaire** pour la remplacer par une nouvelle catégorie : la **culture de masse**, plus neutre et plus anonyme. On l'a mise en selle, graduellement, à travers les trois derniers siècles jusqu'à nos jours.

Est apparue, alors, en voie parallèle et en mode autarcique, la **culture des élites**. Beaucoup y verront même un fonctionnement narcissique, à cause surtout de son inspiration si souvent autoréférentielle.

Depuis ce changement radical, quand on parle de culture et de gens cultivés, on se réfère à cette culture intellectuelle, celle qu'on apprend à l'école et dans les livres. Elle exclut de façon autoritaire toutes les autres formes de culture, surtout celles apprises dans d'autres livres que les siens. Elle tolère les cultures exotiques mais pas les cultures des «basses classes» de son propre milieu. Comme tous les intégrismes, elle contrôle l'entrée de membres profanes dans son système de référence, dans son réseau d'influences et de nominations partisans; elle voue aux gémonies toute forme d'art qui ne se conforme pas à ses propres schèmes de pensée. Sont considérés comme profanes, ici, tous ceux qui semblent ignorer les codes non écrits. C'est l'orthodoxie ou, alors, l'évacuation finale, aussi nommée le «flushage». On ne dresse plus de vrai bûcher de nos jours. Ça ferait mauvais genre! Ça ferait jaser, ce qui est aussi à éviter. Faire jaser est une abomination. Pas de bruit! La seule règle, la seule arme reconnue efficace contre les ignares, c'est le silence! Vous avez déjà vu ça dans *Le Parrain*? C'est un pur hasard.

On a parlé plus haut de mystification mais il aurait peut-être fallu parler de «**mythification**», car c'est bien souvent par ce chemin détourné qu'on a fini par nous convaincre que l'univers de l'art relevait de la plus haute activité spéculative. Il existe une classe de professionnels de l'art qui est particulièrement responsable de ce glissement de la perception de l'art et de l'artiste. C'est en effet par l'**historisation** que certains sont parvenus à séparer l'activité humaine et la création artistique, qui devrait obligatoirement être **accessible** pour être valide. On a graduellement séparé cette activité des autres formes de création dites de «Monsieur et Madame Tout-le-monde» pour la réserver à une catégorie sociale particulière. On peut d'ailleurs constater facilement que les gens qui veulent paraître d'un certain *standing* doivent maintenant se montrer capables de fréquenter ce milieu, de connaître les bons «noms», avoir un vocabulaire à jour, et arriver à collectionner si leurs moyens leur permettent une telle dépense. Ils seront bientôt de la classe des **mécènes**. Le dessus du panier, quoi!

Permettez-nous une fois encore d'intégrer ici un extrait d'une lettre (non publiée... évidemment) que nous avons fait parvenir à Stéphane Aquin, critique du journal *Voir*, suite à un article où il tentait de résumer les nombreux questionnements publics de l'art contemporain de type «subversion = subvention».

Citation de Stéphane Aquin : « Les champions de la subversion se seraient apparemment laissé domestiquer par les pourtant bien maigres attraits de la subvention ; à preuve leur silence sur la place publique.

**Le silence est d'art.**

*Un silence d'autant plus retentissant qu'on les suspecte ouvertement de toutes les compromissions. »*

Monsieur Aquin,

*Mais pourquoi demande-t-on aux artistes d'être des révolutionnaires plutôt que d'être des artistes compétents ? D'où nous vient cette manie d'évaluer les artistes sur une base philosophique ou politique ? Pourquoi les critiques, les historiens d'art et les médias en général répètent-ils ad nauseam cette idée sans jamais vérifier. Ils répètent comme des ânes ! Ils rerépètent !*

*Un petit exemple. Une connaissance maintenant bien fondée mais qui ne se répand pas, comme une notion irrecevable. Tout le monde sait que le public et la presse de l'époque des impressionnistes se sont moqués d'eux de façon stupide. C'est même une des raisons fondamentales qui justifie le volontarisme culturel de nos gouvernants : la crainte de se tromper comme les élites du XIX<sup>e</sup> siècle, dont on se moque tant depuis ce jour. De crainte de se ridiculiser aux yeux de l'histoire, on laisse les artistes choisir à notre place par un système inattaquable, celui des pairs.*

*Allons voir de plus près ces événements bien lointains. Nous trouverons qu'à la suite de la première manifestation collective importante des impressionnistes, celle de chez Nadar en 1874, la majorité des articles publiés dans la presse étaient favorables et non le contraire. Dix-neuf articles traitèrent de cette exposition du boulevard des Capucines ; neuf articles favorables ou même très favorables contre cinq défavorables ou très défavorables, plus cinq neutres, se contentant de rapporter l'événement. Ça fait bien neuf pour et cinq contre, non ? Tout le reste est une affaire de littéraires en mal de romantisme. Si on a beaucoup rapporté ceux qui faisaient dans le genre « ...et M. Cézanne n'apparaît plus que comme un espèce de fou agité, en peignant, du delirium tremens... », on semble un peu tendancieusement oublier ceux de la majorité qui y allaient plutôt avec sympathie ou avec une prudente complicité : « ...si l'impressionnisme et ses brutalités pouvaient délivrer l'art de la facile perfection de Bouguereau, il faudrait bénir ses adeptes et les encourager. » Avez-vous, d'autre part, lu les articles de presse très violemment injurieux d'un*

*nommé Charles Baudelaire à propos d'un peintre, très académique il est vrai, comme Horace Vernet? C'était l'époque!*

*Combien de fois ce genre de détournement de sens se produira-t-il? Combien d'affaires montées de toutes pièces par des historiens de l'art qui se font ainsi porteurs ou transmetteurs d'histoires plus intéressantes aux yeux des amateurs qui n'ont pas les moyens ni l'envie de vérifier aux sources? À moins que les historiens eux-mêmes n'aient jamais soupçonné ce genre de «vérités arrangées avec le gars des vues». Ne sont-ils eux-mêmes que des perroquets?*

*Idem pour cette fichue affaire du Refus Global. Ça a eu lieu, réellement, mais c'est un événement parmi des centaines d'autres de cette époque et qui nous ont menés vers une libéralisation de notre société. J'étais bien petit en ce temps-là. Bien trop petit pour contresigner un manifeste politico-poétique; dommage, car aujourd'hui ça fait bien dans un CV, comme un stigmatisme héroïque. J'étais petit, oui, mais je me souviens très bien de l'affaire d'Asbestos et de toute la chamaille autour de l'implication scandaleuse de M<sup>sr</sup> Charbonneau; aussi des parades de quêtage en faveur des grévistes, dans les rues. À plein camions hurlants! Tout ça annoncé dans le prône du curé de la paroisse. Ça, c'est du scandale! Pouvons-nous comparer la publication de type confidentiel du Refus et tenter sérieusement d'évaluer les retombées de l'un et de l'autre événement?*

*Peut-on aujourd'hui ne pas conseiller aux historiens de l'art de revoir peut-être leurs documents? Bon, OK! Paul-Émile a perdu sa job. Dans un sens, c'est quand même une chance. Sans ça, qu'est-ce qu'on aurait à raconter d'intéressant sur le déroulement de notre histoire de l'art? Mais, sérieusement, est-ce vraiment une catastrophe? Vraiment une affaire héroïque et digne du martyrologe? Si oui, faudra-t-il un jour y ajouter le nom de Jean-Claude Leblond, qui a perdu son poste de directeur de la revue Vie des Arts à la suite de sa virulente dénonciation du système actuel de l'art au pays, en 1992?*

*Il y a de la paresse ou de l'incompétence quelque part dans cette histoire... de l'art. Ou de la connivence de milieu, de réseaux...?*

*Bien à vous, Marcel Deschênes, sculpteur.*

Pour résumer, on pourrait parler dans de tels cas de contre-vérités qui ne veulent pas disparaître; tenaces comme des préjugés à la fois commodes et confortables parce qu'ils convien-

ment à des « pré-requis » intellectuels bien installés et qui, par ce fait, rassurent. En effet ces mensonges nous installent dans une vérité « enfin retrouvée » car, bien sûr, on peut s'être trompé dans le passé mais, maintenant, nous sommes assurément dans un bon système... puisque nous sommes dans un autre système. Confus? Facile à comprendre pourtant si vous pensez la vie en « tout noir ou tout blanc ». Si, avant, on avait un mauvais système et que, maintenant, on en a changé, on se retrouve automatiquement dans un bon système ! Le bon système, c'est le nôtre, quoi !

Il serait plus que temps de questionner la validité de cette histoire de l'art qui a fabriqué de toutes pièces cette fabulation centenaire et la nécessité de ceux qui la cultivent comme une vue de l'esprit, stimulante certes mais non fondée dans la réalité des artistes. On a échafaudé une histoire autour de quelques artistes comme étant l'histoire de l'art de tous. Faisons une preuve simple de notre affirmation que beaucoup voudront pousser sous le tapis. Restons dans la plus classée des belles histoires de l'art, chez les impressionnistes donc.

Il y avait **26 artistes** à cette fameuse exposition de 1874, boulevard des Capucines ; combien en connaissez-vous ? Six ? Sept ? Huit peut-être ? Où sont donc passés les autres ?

Rappelons qu'il y eu 55 exposants pour l'ensemble des huit expositions appelées « des impressionnistes ». On vous a parlé de combien d'artistes impressionnistes ? On entend déjà les historiens répliquer que beaucoup de ceux-là n'étaient pas de l'école et de la technique impressionniste. Degas, Gauguin et Manet l'étaient-ils, eux, qu'on associe pourtant clairement à ce groupe ? On intègre même, par association, Manet qui n'a jamais accepté de participer à une seule de ces expositions ; où le placer alors ? La simplicité est une vertu mais la simplification est sans doute d'une autre nature.

Il serait temps de mettre un terme à cette fabulation littéraire et romantico-philosophique dans laquelle les artistes sont maintenant comme noyés ou, au mieux, naufragés, devenant eux-mêmes comme incapables de dire simplement ce qu'il font et, de ce fait, obligés par la pression du système à laisser parler les *cognoscenti* à leur place. Un désastre qui a assez duré !

Il serait temps de mettre à jour, dans l'intérêt général, la connaissance de tous ces objets d'art, ce qu'ils sont vraiment, et de parler de tous ces artistes qui font ces objets d'art qui trouvent écho chez tous les amateurs, connaisseurs ou simplement curieux

de l'art actuel. Qu'on cesse surtout d'en mettre tellement plus que ce que l'artiste a fait! Laissons l'interlocuteur trouver lui-même ce qu'il y trouvera et laissons-le se parler à lui-même, le plus longtemps possible avant de répondre à ses questions. Nous disons «ses» questions, pas les nôtres! Surtout attendons qu'il les pose avant de faire des mots, des mots, des mots...

### LES ARTISTES ET LES FAISEURS D'HISTOIRE

Les artistes, de leur côté, ne sont pas d'innocentes victimes dans cette affaire d'une histoire de l'art trop bien arrangée et d'une trop belle ordonnance chronologique. Cette belle histoire où les disciples succèdent aux maîtres et les nouvelles écoles aux anciennes écoles, sans oublier les mouvements qui viennent bousculer les autres mouvements, etc; cette belle histoire, donc, ne pourrait exister sans la complicité au moins silencieuse des artistes qui sont **dans le livre**. Surtout que, depuis trente ans, on y trouve autant de mouvements qu'il y a d'artistes ou, soyons plus clairs, autant de *labels* que le marché peut en absorber sous la poussée des gros *traders* (*art dealers inc.*). Cette fiction intellectuelle, aussi inébranlable qu'un livre sacré, si bien distillée et entretenue avec passion par nos fabricants d'histoire de l'art, est la base même de nos professionnels de l'art, leur pain de vie, leur credo.

C'est un gigantesque château de cartes inversé, si une telle fantaisie est imaginable. Qu'il suffise de tenter de comprendre l'augmentation exponentielle du nombre d'appellations génériques qui apparaissent dans les livres d'histoire de l'art et, souvent, en disparaissent aussi vite. De plus, il faudra tenir compte de l'origine du livre d'art en question car, en effet, on n'aura pas les mêmes sélections, ni les mêmes évaluations, ni les mêmes appellations selon que l'auteur sera américain, français, anglais ou allemand. Rappelons-nous que le XIX<sup>e</sup> siècle a fourni quelque trente «appellations d'origine», presque toutes françaises comme le naturalisme, l'école de Pont-Aven ou de Barbizon, le symbolisme ou le post-impressionnisme, etc. De 1900 à 1950, dans les cinquante années suivantes, donc, on retrouvera de trente à cinquante nouvelles appellations, selon qu'on élargira plus ou moins le terrain de cueillette; par exemple, en ajoutant à Paris les hauts lieux de New York, Berlin, Barcelone, Vienne, etc. On

baptise d'abondance entre le fauvisme et l'action painting. Mais ce n'est rien en comparaison de la pléthore de «*trademarks*» qui pousseront comme des champignons quand les gros marchands se mettront de la partie pour en inventer à chaque saison ou presque. De 1950 à 2000, on peut facilement en collectionner de 60 à 100 selon qu'on fouillera dans un seul lieu, comme New York, ou qu'on ira aussi musarder à Paris, à Cologne, à Milan, etc., de cobra à la trans-avant-garde en passant par le situationnisme, l'arte povera ou le bad painting. Bof! Non, ce dernier mot n'était pas un mouvement nouveau mais simplement un ras-le-bol.

Ce château de cartes pouvait paraître à l'avantage des artistes et des amateurs mais, maintenant, il est devenu évident que tout le monde se retrouve dans un cul-de-sac culturel où les enjeux nous paraissent si embrouillés qu'on se demande s'il est possible et surtout s'il vaut la peine de poursuivre ce manège dans une telle confusion.

Les artistes y perdent à coup sûr en se fondant dans une masse informe et surtout dans l'indifférence générale. Les professionnels y perdront bientôt rapidement cette belle avancée qu'ils semblent avoir acquise depuis une trentaine d'années, car les amateurs, mêmes ceux qu'on appelle des connaisseurs, commencent à y perdre désespérément leur latin par manque de références personnelles. La connaissance y perd finalement, particulièrement celle se rattachant à l'histoire de l'art comme partie de l'histoire humaine.

Inutile de tourner les couteaux dans les plaies quant au sort des amateurs de tous niveaux. Ils ont déjà perdu une partie de leur plaisir esthétique, leurs nobles illusions et parfois leurs mises.

Regardons d'abord la situation de ceux qui y perdent le plus dans l'immédiat et qui risquent de plus en plus d'y perdre aussi la face : les artistes et leur métier.

Nous disons «et leur métier», car c'est par ce cheval de Troie des **nouveautés** que beaucoup d'artistes se sentent de plus en plus floués ou dévalorisés. Qu'on ne s'y trompe pas ici non plus, il ne s'agit pas de vouloir la disparition de ce qu'on nomme les nouveaux médias, bien au contraire. Mais qu'on ne vienne pas, d'autre part, mêler les approches : la musique n'est pas de la danse et l'architecture n'est pas du design. On peut facilement, à l'occasion, mixer les disciplines mais, toujours, en toute conscience des particularités de chacune. On a tendance actuellement à confondre les genres et à considérer que tout est dans tout et

que tout se vaut, ce qui finit par faire disparaître le caractère particulier de chaque médium. Le potage, la salade ou le dessert ont chacun leur rôle à jouer, très différencié, même s'ils font tous les trois partie du même art et du même plaisir de la table ; inutile de les mêler ou d'avalier l'un à la place de l'autre.

Le sujet de la confusion des genres a été déjà terriblement débattu par les artistes entre eux, mais généralement en retrait du public. Beaucoup ne veulent pas se positionner sur ce sujet qui leur paraît délicat, car ils ne veulent pas paraître dépassés ou incapables de saisir des techniques nouvelles : ils **craignent**, tout simplement, sans trop savoir pourquoi. Les « voix officielles » les accuseront en effet facilement de vouloir déconstruire un système prometteur, de risquer de faire perdre des acquis à la communauté des artistes, de fournir des armes aux gens hostiles à l'art d'aujourd'hui... à la moindre prise de parole sur la place publique. Même si l'opinion n'a aucun rapport direct avec la réputation des artistes actuels. Le silence ! Toujours ce maudit silence !

Sur ce sujet, permettez de ressortir encore une lettre (la dernière ?), qui traite de ce sujet : une certaine dépossession ressentie par beaucoup d'artistes comme « un tassage dans le coin », au nom d'on ne sait trop quoi. Au nom de ce « presque rien » et de ce « n'importe-quoi-puisque-tout-le-monde-est-un-artiste », difficiles à avaler, parfois !

Il s'agit d'une lettre expédiée aux journaux de Montréal, à l'occasion de l'exposition Hitchcock intitulée : « Hitchcock et l'Art — Coïncidences Fatales », présentée entre la mi-novembre 2000 et la mi-avril 2001. Non, la lettre ne fut jamais publiée par aucun journal. Vous aviez vraiment deviné ?

*Disons les choses clairement : l'impression d'être dépossédé s'installe de plus en plus. Je parle en tant qu'artiste et, j'en suis sûr, au nom de bien des peintres, des sculpteurs et autres artistes actuels.*

*Commençons par un peu d'éclairage. En art, les mots ont d'abord changé de place subtilement. Il semblait sans conséquence de dire, comme les Américains « arts visuels » plutôt que « arts plastiques ». Puis le contenu a glissé lentement vers une autre définition de l'activité de l'artiste. Quand on parle d'art plastique, on se réfère à la **forme**, c'est-à-dire à ce qui se façonne, se modèle ou, à la limite, se construit, mais toujours avec les mains... comme dans « pétrir », « triturer »... en prise directe. Bien sûr que par extension, en plus de la peinture, de la*

*sculpture, du dessin, de la gravure, ça peut signifier aussi collage, assemblage et autres procédés connexes.*

*Mais on a introduit, avec le mot « visuel », les arts de la photographie, vidéo, cinéma ; puis l'installation, l'événement, la performance et j'en passe !*

*Rendu là, y'a un problème. J'ai toujours l'impression d'être ailleurs que dans mon élément, comme l'impression d'être spectateur au théâtre et la pièce ne commence pas vraiment, d'être au restaurant mais la table n'est pas mise. J'ai souvent l'impression de m'être trompé de porte ! J'étais venu dans une galerie ou un musée et je me retrouve dans un Future Shop, un comptoir Kodak ou pire un Bureau en Gros ou un Réno Dépôt ! Rien contre le dépaysement, mais c'est maintenant un sentiment d'exil. Ça finit qu'on se sent comme le phoque en Alaska : « On s'ennuie en maudit ! »*

*Déjà qu'on se sentait un peu exproprié par tous ces litteratti qui veulent expliquer à la place de l'artiste ce qui a été fait et ce qui se fait. Au début, c'était commode, mais maintenant on étouffe sous l'intérêt affectueux de tous ces philo-socio-psycho-historiens qui se penchent sur nous et nos choses pour « exégèser » et donner un sens.*

*De sorte que maintenant les artistes se sentent obligés de parler comme des érudits, de savants « épistémologistes », et c'est souvent un désastre de vocabulaire, ampoulé et inapproprié. Dommage d'en faire des « Monsieur Jourdain » : ils méritent un autre sort. C'est l'œuvre qui doit dire et chanter, pas l'auteur ni sa belle-sœur ! Une idée n'est pas une image et l'artiste travaille avec des images, au sens large, bien sûr. L'artiste laboure le champ de l'affectif et du matériel, pas celui du concept, de la philologie et autres machins sans intérêt pour lui et son travail. Son travail, c'est celui du poète, dans le bon sens, le seul : celui de créer, « fabriquer », ou si vous préférez l'anglais, celui de « to make » ou faire avec les mains, inventer le beau. Ce dernier mot est maintenant complètement obsolète, et pourtant...*

*Enfin, le boutte du boutte, le vif : nous voici gratifiés d'une méga-exposition, au Musée des beaux-arts de Montréal, de l'œuvre d'Alfred Hitchcock lui-même !*

*S'il s'agissait d'une sorte de parallèle entre l'art et le cinéaste, je comprendrais... peut-être. On peut faire des comparaisons inter-médias et rester dans le monde de l'image, de l'atmosphère, de la lumière, etc.*

*S'il s'agissait d'une sorte d'hommage à un artiste originaire de Montréal... ou tout autre raison historiquement fondée, je comprendrais... peut-être.*

*Mais une super-grosse-machine à propos d'un cinéaste déjà archi-connu de tous depuis cinquante ans... Pourquoi? Dans un musée financé en grande partie par les très riches contribuables du Québec... Pourquoi donc? Là, j'abandonne! Mais qu'y a-t-il là-dessous? Où est le fondement de ce choix? Est-ce du matériel d'import-export culturel pour établir une réputation internationale? A-t-on affaire à un plan de carrière de gestionnaire culturel de gros calibre? Comment savoir?*

*Pendant que notre «art plastique» reste enfoui dans «l'ombre des concombres», voilà qu'on trouve une bonne grosse masse de fonds, de personnel, de temps et d'espace pour un projet complètement déconnecté du monde de l'art et du musée. Ploguez ça à Ex Centris ou à la Cinémathèque, ou Dieu sait où! Mais pourquoi, diable, au MBA?*

*On dira sûrement encore une fois que c'est pour amener au musée des gens qui n'y viennent jamais, etc. Ça commence à sentir le vieux bouillon comme argument. Je ne sais pas si c'est M. Cogeval qui est à blâmer: il est encore un peu neuf et, pour l'instant, on s'en contrefiche de trouver un coupable. Ce qui semble plus injustifiable, c'est la décision du pourvoyeur de fonds et du conseil d'administration qui approuve un tel programme d'exposition dans un gros musée d'art.*

*J'ai souvenir de madame Ferron qui avait démissionné avec fracas, en juin 1979, du conseil d'administration du même musée: elle enrageait, avec raison, à propos d'une exposition d'un peintre de marquises poudrées du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pourquoi devrait-on se taire aujourd'hui et s'incliner devant une telle dépossession de notre musée pour des caprices d'esthètes, amateurs de ciné-sans-risque? (Je sais que le Musée des beaux-arts est une institution privée, diront certains; je sais aussi que c'est une fiction administrative.)*

*Ça ne tient pas le chemin!*

*On ne peut pas dire qu'on y perd notre chemise: on n'en avait plus déjà. On peut donc se dire «sans-chemise» mais j'ai de plus en plus souvent envie de me dire «sans-culottes».*

*P.S. aux responsables de l'agenda du musée.*

*Si vous manquez vraiment d'idées, on peut vous en donner et à la tonne, parce que depuis au moins un demi-siècle les artistes*

*du Québec ont accumulé des tonnes et des tonnes de matériel, qu'il soit œuvres de génie ou de simple talent. Cherchez un peu, que diable! On n'est pas si difficile à joindre, à connaître et à aimer! Nos ateliers sont pleins à craquer!*

*Pourquoi faire semblant d'oublier ou de ne pas voir ce qui se fait?*

*Pourquoi pas un coup d'œil sur notre réalité? Pourquoi pas l'aventure longue de Graff ou celle des ateliers de l'Île: c'est beaucoup de monde ça! Pourquoi pas confronter Archambault et Roussil, ou Vaillancourt et Mérola... des belles flammèches!*

*Pourquoi pas un regard du parcours de Sylvia Daoust à Michel Goulet ou Michel Saulnier?*

*Je peux vous en passer cent autres comme ça.*

*Pourquoi pas Gilles Boisvert, Yvon Cozic, Michel Fortier, Luc Béland?*

*Pourquoi pas le verre d'ici, Plamondon, Ferron, Bettinger, Lemieux, et j'en passe...*

*Y a-t-il un dénominateur commun entre les artistes qui ont aussi enseigné, à l'UQÀM, à Concordia ou à Laval? Beaucoup d'images sont cachées là.*

*Beaucoup d'autres ont aussi vécu à l'ONF ou à Radio-Canada.*

*C'est la vraie vie de nos artistes, ça, et la réalité de notre art qui se trouve en ces lieux. Rien à cacher, là, bien au contraire.*

*Avez-vous vraiment préféré Pipilotti Rist?*

*Pas nous!*

*Bien à vous, Marcel Deschênes, sculpteur.*

Ces nobles suggestions, énumérées à la fin de la lettre qui précède, se réfèrent évidemment au fait que nos musées et nos professionnels se leurrent souvent sur ce qui intéresserait les amateurs et stimulerait la création de nos artistes de toutes catégories. Oui, nos artistes! Il y en a, il y en a eu et il y en aura encore d'excellents! Pourquoi alors ne pas mousser le travail de nos propres artistes? Pourquoi ne pas les mettre sur le devant de la scène et tout mettre en œuvre pour que la rencontre se fasse et qu'elle porte fruit? On pourrait même insister pour inscrire une sorte d'incitation à ce que ces **rencontres** portent fruit: on

suggère, ici, que les artistes puissent en retirer des profits matériels provenant directement de clients. Soulignons que nous venons, pour les dignitaires de ce milieu, de prononcer des mots de mauvais goût, grossiers et quasi sacrilèges!

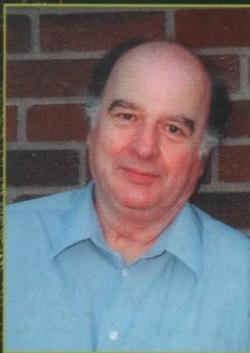
D'abord, construire un échange réel entre des artistes et des amateurs d'art. Évidemment, sans exclure les autres, ceux d'ailleurs, à condition qu'ils fassent vraiment le poids, un poids supérieur aux nôtres: ce qui n'a pas souvent été le cas dans toutes ces dernières «démonstrations» provenant de l'extérieur, qui nous semblaient plus souvent le résultat d'une sorte de trocs ou d'échanges de bons procédés.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION .....	7
<b>CHAPITRE PREMIER ► VUE GLOBALE</b> .....	13
Présentation globale .....	13
Position et intention.....	14
Image et plan de travail.....	15
<b>CHAPITRE II ► L'APPAREIL VISIBLE</b> .....	19
Centres autogérés ou giron?.....	19
Centres d'exposition ou extensions? .....	25
La part cachée... des musées.....	27
Ressources diverses et « divagantes » .....	29
<b>INTERCALAIRE QUI A L'AIR D'UNE AIRE DE REPOS</b> .....	33
Halte et soulagement .....	35
<b>CHAPITRE III ► LES FOURNITURES DE BASE</b> .....	39
Bourses et boursiers.....	39
La bourse et la vie d'artiste .....	44
Profil d'un artiste exemplaire.....	47
<b>CHAPITRE IV ► UN AUTRE BON FOURNISSEUR</b> .....	51
La Banque: un seul client et 1 800 vendeurs... ..	51
Mais le vrai client ici, c'est le vendeur... ..	57
L'art de vendre à la Banque d'œuvres d'art .....	64
<b>CHAPITRE V ► 100% PUR SANG</b> .....	69
40 % des 1 % pour 4 % des artistes inscrits .....	69
Une maison... close sur ses invités .....	73
<b>CHAPITRE VI ► L'APPAREIL INVISIBLE</b> .....	85
Les pairs... toujours les mêmes?.....	85
Des pareils aux mêmes... toujours! .....	87
Une organisation sans justifications. ....	94
<b>CHAPITRE VII ► UN BRASSAGE DE CAGE</b> .....	103
Une vie sans pareils .....	103
La plèbe et l'élite .....	107
Les pros sont <i>pro domo</i> .....	110
<b>INTERLUDE ACADÉMIQUE : ENTREMETS</b> .....	117
Entre la poire et la poire.....	119
Carrière d'un académicien au XIX <sup>e</sup> siècle	
Meissonnier (Jean Louis Ernest) – (Lyon 1815-Paris 1891) 120	

Carrière d'une artiste d'élite au XX <sup>e</sup> siècle Alloucherie (Jocelyne) – (Québec 1947) .....	121
<b>CHAPITRE VIII ► RAPAILLER ET CONTINUER .....</b>	<b>123</b>
Bonnes intentions mais... ..	123
Voir un peu plus loin que... ..	125
Des moyens pour une fin commune.....	129
Exemple d'un virage possible .....	137
<b>CHAPITRE IX ► OUVRIR LA CLÔTURE .....</b>	<b>145</b>
Une clôture qui ne « barre » jamais .....	145
Le fond du sac : une autre idée .....	147
Comme une Bisannuelle plutôt qu'une Biennale! .....	151
<b>ÉPILOGUE OU ÉPITAPHE ► COMME IL VOUS PLAIRA .....</b>	<b>155</b>
Sources et affluents.....	155
Sources directes.....	157
Affluents .....	159
Les affluents de nos cousins sont nos affluents.....	160
<b>LISTE DES TABLEAUX.....</b>	<b>163</b>
<b>ANNEXE A ► DOIT ON CROIRE À LA RÉALITÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART ?</b>	
Réflexion supplémentaire autour de deux lettres aux critiques dans les journaux.....	165
Le délire de la subversion pâlotte .....	165
Les artistes et les faiseurs d'histoire .....	170

Dans cet essai, Marcel Deschênes ose enfin écrire publiquement ce que tout le monde avoue seulement en privé. Oui, c'est vrai, les artistes vont mal, les artistes vivent pauvrement, mais ce n'est pas en les subventionnant pour qu'ils « jouent tout seuls dans leur coin » qu'ils iront mieux. Car c'est tout le domaine de l'art visuel qui va mal au Québec. Pour être sain, vivant, évolutif, l'art doit être présent sur la place publique. Tout le système d'aide et de subvention de l'État est donc inefficace et même nocif, puisqu'il ne vise pas à créer un marché et une réelle culture artistique. Il crée plutôt un système autoréférentiel et autogéré, une autarcie anémiée qui ne laisse transparaître, à la longue, que des productions artistiques similaires. Chiffres à l'appui, l'auteur étudie le fonctionnement de notre système d'attribution de bourses et de prix, de reconnaissance et d'évaluation par les pairs. Il réclame la création d'un marché de l'art au Québec et la revalorisation du public.



MARCEL DESCHÊNES est né en 1939, à Montréal. Après ses études classiques au Collège Sainte-Croix, devenu le Cégep Maisonneuve, il complète sa formation à l'École des Beaux-Arts de Montréal. En 1965, il s'installe à Joliette où il fait « à peu près 100% de ce qu'un artiste peut accomplir en région » : production dans un vaste atelier qu'il a construit lui-même, cofondation d'une galerie-boutique d'art, fondation d'une association d'artistes de la région, participation active au Centre Culturel de Joliette et au Musée d'Art de Joliette, deux réalisations de projets dits du « 1% », etc. Tout ça sans demander de fonds publics. Pendant tout ce temps, grâce surtout à leur travail de professeurs d'arts plastiques, son épouse, également artiste, et lui-même ont pu payer l'épicerie et tout ce qu'il faut à trois enfants sans jamais demander de bourse à personne. De retour à Montréal en 1996, Marcel Deschênes monte une importante exposition au Belgo (1998) et, depuis lors, il travaille à documenter et à rédiger cet essai.

ISBN 2-89606-001-4

