

ETC



L'art, les institutions et l'État, une question de longueur de bras

Gaston St-Pierre

Number 23, August–November 1993

Art et intolérance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36107ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

St-Pierre, G. (1993). L'art, les institutions et l'État, une question de longueur de bras. *ETC*, (23), 11–14.

L'ART, LES INSTITUTIONS ET L'ÉTAT, UNE QUESTION DE LONGUEUR DE BRAS

Quand les institutions fonctionnent bien, les frictions subjectives sont neutralisées, car on peut se mettre d'accord sur des réalités concrètes. Si ces frictions s'évalent au grand jour, elles ne peuvent pas être écartées par ce qu'on appelle une discussion franche et ouverte. Il apparaît alors ce paradoxe que plus les hommes font usage de leur liberté fondamentale d'exprimer leur opinion, et donc affirment leur subjectivité, moins ils parviennent à établir entre eux un contact authentique. Si l'on veut rester en contact, il faut faire dévier la communication vers des questions secondaires, la communication n'apparaît que quand elle passe à côté de l'essentiel, et c'est pour cette raison qu'elle échoue à nouveau.

ARNOLD GEHLEN¹

Un état généralisé

Après avoir entretenu, ces dernières années, des attentes qui se sont avérées décevantes, le milieu des arts visuels de toutes les allégeances manifeste depuis quelque temps son mécontentement face au pouvoir des institutions artistiques. Récemment, Stéphane Aquin suggérait, si je peux ainsi résumer son propos, que la très forte institutionnalisation du milieu des arts visuels serait responsable de son isolement.² Pour prolonger la conversation et soutenir le débat, j'aimerais d'abord faire part de mon accord à sa proposition pour, ensuite, énumérer quelques-uns des effets négatifs de l'intervention des institutions artistiques.

Avant tout, il serait important de s'entendre au moins sur quelques évidences. L'institutionnalisation des arts est un phénomène récent au Canada et au Québec, c'est-à-dire qu'avant les années 60, l'État n'intervenait pas et ne contribuait qu'à peine au fonctionnement des arts. Ce n'est plus le cas aujourd'hui et il ne faut pas croire non plus que la situation risque de se modifier. Il me faut aussi préciser que selon mon opinion l'État a soutenu financièrement, depuis une trentaine d'années, les artistes les plus innovateurs, ceux qui ont rompu avec la tradition et qui ont pris le pari de s'exprimer librement sans trop se contraindre à vouloir plaire à tout prix. En ce sens, il ne faudrait pas confondre l'art d'État sous le régime stalinien ou l'Académie au XIX^e siècle (en France) avec les artistes « subventionnés » de notre époque contemporaine. L'institutionnalisation des arts était plutôt, pour Jürgen Habermas, un phénomène inévitable depuis l'avènement de la modernité. Devant une intellectualisation et une spécialisation progressive dans tous les domaines du sa-

voir, il y a forcément eu une distanciation entre l'artiste et le public. Les institutions artistiques ont alors tenté de combler cet écart, mais sans jamais vraiment y parvenir. On peut même supposer un effet inverse c'est-à-dire qu'au moment où l'État est intervenu dans le domaine des arts, plus personne n'a senti le besoin de s'en préoccuper.

Comme dans plusieurs pays reconnus pour leurs politiques généreusement interventionnistes en matière d'art (Hollande, Suède), la forte présence des institutions au Canada a engendré une profonde scission entre un art soutenu par l'État ou par le marché des institutions et un marché des collections privées. Un écart qui ne permet pas, par exemple, à un artiste d'avoir accès aux deux marchés en même temps. La différence dans le prix de vente, dans les dimensions, ou tout simplement dans le contenu des œuvres explique ce phénomène d'exclusion réciproque. Dans le marché français ou américain, un artiste collectionné par un musée obtient souvent, par la suite, une ouverture sur le marché privé. Au Canada, on assiste plutôt à l'effet contraire, c'est-à-dire à un rejet presque systématique par le public, en général, dès que l'artiste est reconnu par les institutions artistiques.

Pourtant la logique de l'œuvre d'art tient essentiellement à l'idée d'une appropriation sous le mode de la collection. L'œuvre d'art reste une entité matérielle, capable d'entretenir continuellement une relation entre la perception de l'espace réel de notre environnement immédiat ou quotidien et notre monde imaginaire. L'œuvre d'art peut ainsi apparaître et disparaître de notre vue selon notre volonté. Les arts visuels n'appartiennent donc pas au domaine du spectacle où le public peut assister à des représentations après avoir acquitté son droit d'entrée. Même si l'envie vient parfois chez les artistes de concevoir des dispositifs spectaculaires, ils atteindront toujours cette limite qui fait que les objets qu'ils ont fabriqués valent nécessairement pour eux-mêmes, sinon ils deviennent des éléments de décor pour un théâtre.

Les institutions artistiques ont évidemment remplacé le mécénat de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie du XIX^e siècle. Par contre, ces institutions se sont aujourd'hui beaucoup trop appropriées du milieu de l'art, sans toujours mesurer tous les effets de leurs interventions. En trente ans, par exemple, il s'est installé une profonde confusion dans le système de l'art actuel, qui rend le système institutionnel et le marché privé toujours dépendants l'un de l'autre et souvent concurrentiels entre eux. Une situation qui prévaut encore plus manifestement dans le milieu des arts visuels lorsque les instances gouvernementales tiennent à départager

les organismes à buts lucratifs et ceux qui ne le sont pas, en sachant fort bien qu'en réalité cette distinction n'est plus pertinente dans les milieux du cinéma, du théâtre ou de l'édition.

Les galeries d'art commerciales qui sont apparues à Montréal durant les années 80 ont cherché à établir un marché pour ces artistes identifiés habituellement au réseau des institutions. Elles ont, en ce sens, promu les intérêts des artistes avant de penser à leurs profits. Ceci a surtout permis d'assurer une visibilité à long terme à ces artistes dits seniors, c'est-à-dire au moment le plus important de leur carrière. Ces galeries ont donc joué un rôle important en réintégrant ces artistes sur le marché libre. Elles redonnent en quelque sorte une finalité à tout le système institutionnel des arts au point de penser qu'elles en sont parfois l'extension. La confusion est telle que souvent les artistes conçoivent leur galerie comme un prolongement des institutions publiques, en exigeant les mêmes redevances ou la même normalisation dans les procédures.

En ayant surtout appuyé la création, les institutions (ministère des Communications, Conseil des Arts, ministère de la Culture, etc.) ne se sont cependant pas souciées de sa diffusion et de sa mise en marché. Il ne s'agit pas tant de donner des subventions que d'avoir un esprit d'initiative (prêts à long terme, diminution des taxes d'affaires) et d'assumer des choix sans toujours chercher à niveler les opérations et à saupoudrer les argents au gré des demandes. Le développement en quantité et en qualité de la création n'a donc pas suivi la réalité plus modeste du marché de l'art. Et lorsque les coûts de production d'une œuvre d'art (subventionnée en partie par l'État) s'élèvent maintenant à plusieurs milliers de dollars et qu'il faut rajouter une marge de profit raisonnable à l'artiste et à la galerie, le prix de vente qui en résulte correspond très peu au montant fixé par l'offre et la demande, selon le langage du marketing. La conséquence la plus immédiate de cette situation est la prolifération sans aucune concurrence du commerce des croûtes, des copies, des fac-similés de l'histoire de l'art et autres avatars de notre marché de l'art. En contrepartie, il faut aussi reconnaître la constante précarité de ces galeries, même si elles possèdent une réputation qui dépasse les frontières. La fermeture de la Galerie Brenda Wallace est un exemple malheureux de cette conjoncture, d'autant plus que ce lieu était le seul à Montréal à présenter régulièrement des artistes de l'Ouest canadien.

**Les institutions naissent, croissent, se multiplient
mais ne meurent jamais**

Depuis une vingtaine d'années, certains ont été témoins de la naissance d'une multitude de lieux d'exposition, de centres d'artistes, de revues d'arts, de musées, initiés par la

volonté assidue et obstinée de différents groupes d'intervenants. Aujourd'hui, ces organismes sont généralement subventionnés par plusieurs paliers de l'État (fédéral, provincial, municipal), même si souvent les montants accordés ne suffisent pas à couvrir les dépenses de roulement. Avec le temps, ils acquièrent des privilèges d'ancienneté et deviennent eux-mêmes des institutions. On entend généralement par institution, l'établissement de certains mécanismes capables de maintenir des valeurs, d'assurer leur permanence à long terme. Cependant, après plusieurs années, on oublie leur raison d'être et alors, ils perdent de leur pertinence dans le milieu des arts. Leur mode de fonctionnement déterminé au départ pour assurer la stabilité de l'organisation devient avec le temps, lourdement bureaucratique ou cloisonné, diminuant ainsi progressivement toute possibilité de changement ou de régénérescence.

Il est souvent facile de vanter l'avantage d'une institution mais cela demeure plus difficile de reconnaître plus tard son inutilité. Lorsque l'État ou les administrations publiques décident d'aider financièrement ces lieux de diffusion, ils sont cependant peu enclins par la suite à retirer leur appui, préférant à ce moment-là garder leur distance et attendre que le temps fasse son œuvre. Les conséquences de cette non-intervention peuvent devenir finalement plus néfastes que le gain culturel qu'ils ont pu permettre à l'origine. Cela restreint ou bloque littéralement l'initiative d'une autre génération, l'apport de nouveaux projets plus pertinents et plus en accord avec les préoccupations du contexte de l'époque. Sans chercher à provoquer inutilement les parties en cause, il faut admettre, par exemple, et beaucoup de personnes pourraient le confirmer, que la revue *Vie des Arts* ou bien le Centre des arts contemporains du Québec à Montréal n'ont à peu près plus aucune pertinence ni efficacité dans le milieu des arts visuels. Des outils peu utiles qui coûtent finalement très chers, non pas seulement à l'État mais, aussi, aux artistes. Au début du siècle, il était fréquent de voir paraître une revue d'art, puis de constater sa disparition après quelques numéros. Aujourd'hui, ces rares parutions deviennent des objets de référence pour les historiens de l'art parce qu'on y retrouve une présentation claire et convainquante d'un projet esthétique. Si au début des années 60, les artistes revendiquaient la création de nouveaux lieux de diffusion pour les arts, ils pourraient curieusement demander qu'aujourd'hui cesse leur activité. Le cas Borduas, des Automatistes et du *Refus Global* choisi par Stéphane Aquin demeure un bon exemple de comparaison avec notre époque. Même si actuellement on peut reconnaître l'importance historique de ce mouvement, il ne faut pas croire cependant qu'il suscitait à l'époque autant d'intérêt. Par contre, ce groupe se distingue par l'intégrité

de son projet esthétique, alors qu'aujourd'hui, toute démarche artistique qui se forme dans les petits groupes d'artistes est aussitôt intégrée et disséminée à travers les différents lieux de diffusion. Si auparavant certaines esthétiques donnaient naissance à des institutions, il faut constater que celles-ci déterminent maintenant leur mode d'existence.

Un dernier exemple de ces institutions lourdes et peu pertinentes pourrait être le Musée d'art contemporain de Montréal. De par la particularité de son produit, un musée d'art contemporain devrait pouvoir manœuvrer aisément, sans que son infrastructure ne vienne imposer à tout moment ses protocoles bureaucratiques. Le Musée d'art contemporain ressemble en fait à n'importe quelle autre administration publique, avec son organigramme fortement hiérarchisé, ses divers départements cloisonnés l'un par rapport aux autres ou, sinon, en situation de perpétuelles concurrences. Lors du moratoire de 1985, et pendant les audiences publiques, Chantal Pontbriand avait pourtant suggéré l'idée qu'il était préférable que le Musée diminue ses coûts de fonctionnement afin qu'il puisse intervenir plus efficacement. Malheureusement, il faut constater qu'aujourd'hui la grande partie de son budget annuel s'applique aux frais de roulement, de représentation, d'éducation, etc.

Le musée a, qu'il le veuille ou non, la responsabilité de jouer un rôle important dans le développement et dans la dynamique du milieu des arts visuels. Nous pouvons admettre que le Musée soit en campagne de sensibilisation auprès du public et en période de recrutement auprès du milieu des affaires, dans le but bien légitime de rentabiliser l'institution, mais il ne faudrait pas oublier que les artistes constituent essentiellement sa matière première. Il n'y a pas d'art sans artistes. Pendant toute la période précédant l'ouverture du Musée, son directeur Marcel Brisebois, a vanté, à travers diverses publications, l'idée d'un musée pour tous mais toujours sur le dos des artistes, en prétextant leur supposé sectarisme et leur mentalité grégaire.³ En conséquence, le Musée n'a pas invité un artiste, depuis fort longtemps, à siéger à un de ses comités décisionnels. On y retrouve plutôt des gens d'affaires et des collectionneurs d'art moderne qui tentent, de plus en plus, d'imposer leur vision de l'art, tout en déniaient la compétence professionnelle des conservateurs.⁴ Sans vouloir vraiment aborder l'inévitable controverse entourant le conservateur et son rôle, qui est en fait toujours blâmé (soit parce qu'il exerce un pouvoir ou soit, justement, parce qu'il ne l'exerce pas), il faut toutefois reconnaître que les conservateurs du Musée d'art contemporain sont les quelques rares professionnels de cette institution qui connaissent, respectent les enjeux de l'art contemporain. Il faut aussi préciser qu'un conservateur n'a plus vraiment le statut d'intellectuel. Remettre en

question le fonctionnement interne de l'institution traduit souvent en réalité une trahison de la mission du musée. En cherchant de plus en plus à s'apparenter au modèle des musées américains, le Musée d'art contemporain pourrait aussi très bientôt être contrôlé de la même manière par des *trustees* pour qui l'art sert parfois leur propre intérêt. Le phénomène d'isolement du milieu des arts visuels s'explique souvent par le fait qu'il n'a pas accès à ses propres institutions.

Le cercle vicieux

La production en arts visuels n'est évidemment pas adaptée au marché des industries culturelles. Les modes de production sont devenus plus sophistiqués mais on est loin encore des millions qui sont investis dans le théâtre de Robert Lepage ou dans le groupe Carbone 14. Un artiste en arts visuels n'a pas non plus autour de lui un directeur de production qui évalue constamment ses idées pour savoir si elles produisent efficacement leurs effets. La création en arts visuels peut se réaliser au contraire avec peu de moyen et c'est ce qui la rend accessible à n'importe quelle personne qui désire faire de l'art. L'artiste en arts visuels peut encore être le maître de tout le processus de création, à partir de l'exécution du produit final jusqu'à son mode de présentation. À l'inverse, au cinéma on peut décider pour vous de ce qui est bon ou mauvais avant même que vous ayez commencé à faire quelque chose. L'avantage de cette liberté d'expression entraîne inévitablement une réduction du taux de fréquentation du public. Il n'y a pas besoin d'entretenir des regrets ou des illusions à ce sujet, d'ici au moins les cent prochaines années, il n'y aura plus de gens intéressés à l'art contemporain. Ce n'est pas non plus une question d'un manque d'éducation, on peut avoir de très bonnes raisons de ne pas aimer l'art.

N'étant pas assujettie aux impératifs de l'industrie culturelle et aux attentes du public, la production en arts visuels est cependant régie par les institutions artistiques qui détiennent le monopole dans ce processus de sélection. Fondé sur des critères d'innovation, d'originalité et de pertinence, ce système ne pose pas de problème en soi. Mais lorsqu'on atteint un niveau plus politique, ces critères de sélection ne s'appliquent plus. En vue de satisfaire tous les groupes de pression, toutes les formes d'art quelles qu'elles soient, la politique culturelle au Québec ne fait qu'accorder un budget global à une catégorie nommée art contemporain sans avoir à justifier son choix esthétique. Trop de personnes administrent ainsi la pratique de l'art sans connaissance de cause et trop de critiques d'art se dévouent sans qu'ils n'acquière réellement un pouvoir d'intervention. Malgré tous les avantages que pourra amener le nouveau Conseil

des arts et des lettres du Québec pour le milieu des arts visuels (une enveloppe budgétaire distribuée selon le jugement des pairs), celui-ci demeurera toutefois toujours à l'écart des décisions et des orientations de la politique culturelle du ministère de la Culture. L'artiste sera valorisé pour son œuvre mais il ne pourra jamais envisager la possibilité que son projet esthétique puisse modifier l'état actuel du paysage culturel.

La citation d'Arnold Gehlen présentée en exergue, bien qu'écrite depuis une quarantaine d'années, n'a pourtant pas perdu de sa pertinence (sauf sur le sens générique du mot « homme »). L'affirmation de la subjectivité dont il est fait mention, peut s'entendre par le fait qu'aujourd'hui nous avons un rapport personnalisé face aux institutions, que notre opposition ne s'affirme qu'au moment où nous subissons un refus, sinon chacun tente, à sa façon, de conserver ses voies d'accès. On accuse donc plus souvent les individus que les structures qui les maintiennent en place. Le milieu des arts visuels demeure en cela le groupe de pression le moins influent parmi les autres activités artistiques : cinéma, théâtre, etc. Curieusement, Gehlen ne s'oppose pas à la présence des institutions mais seulement à leurs faiblesses lorsqu'elles n'ont plus une idée ou une vision qui oriente l'ensemble de leurs actions. Et la crise des institutions que nous subissons depuis quelque temps survient justement lorsque plus personne n'est en mesure de faire confiance ou de croire à leurs supposées valeurs démocratiques.

GASTON ST-PIERRE

NOTES

¹ Dans « Anthropologie et psychologie sociale », Paris, PUF, 1990, p.86 ² Stéphane Aquin, « L'art à huis-clos », dans *Voir*, du 22 au 28 avril 1993, p.8.

³ Cf. *Musées*, Vol. 12, No 4, décembre 1990, p.25-29; *Le journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, Vol. 1, No 3, octobre 1990, p.1 et 3; *Forces*, No 92, hiver 1991, p.80-81.

⁴ Devant la grande relativité de la valeur artistique, on constate une forte contestation des compétences professionnelles. Toute personne ayant ainsi du pouvoir sur la scène publique a envie un jour ou l'autre d'émettre un jugement d'autorité sur l'art. Il faut aussi admettre que même si les arts visuels se sont fortement spécialisés comme tant d'autres savoirs, ils sont, par tradition, toujours considérés d'intérêt public, à la différence du monde scientifique qui n'accepterait pas, par exemple, d'être jugé par un comité composé de gens d'affaires. Qu'ils soient directeur d'entreprise, agent attaché aux institutions artistiques, directeur d'un quotidien, ils ont souvent tendance à confondre leur collection personnelle ou leurs tâches professionnelles avec l'intérêt artistique.