

la chambre blanche

Actes du Colloque
sur
le développement
des galeries parallèles

17



Organisatrice du Colloque

Lisanne Nadeau

**Responsable de la technique et de la logistique
du Colloque**

Carole Baillargeon

Responsables de la publication

Daniel Béland

Carl Johnson

Lisanne Nadeau

Transcription des débats

Cécile Bouchard

Mary Ellen Tremblay

Édition électronique

Sylvie Gauthier

Lecture et correction des textes

Daniel Béland

Louise Gauthier

Carl Johnson

Lisanne Nadeau

Marie-France Pesant

Marie Roy-Rousseau

Graphisme

Marianne Mongrain

Ivan Binet

La Chambre Blanche est une corporation sans but lucratif, travaillant à la diffusion de l'art actuel. La Chambre Blanche est membre de RACA (Regroupement des Artistes des Centres d'Artistes) et membre-fondatrice du Regroupement des Centres Autogérés du Québec. La Chambre Blanche est subventionnée par le Conseil des Arts du Canada et le ministère des Affaires culturelles du Québec.

Cotisation annuelle

Membre de soutien: 25\$

Membre abonné: 15\$

La Chambre Blanche
185, Christophe-Colomb est
C.P. 3039, Succ. St-Roch
Québec, Qc
G1K 6X9
(418) 529-2715

Conseil d'administration

François Robidoux, président

Carl Johnson, vice-président

Denis Dallaire, secrétaire

Coordonnatrice à la programmation

Cécile Bouchard

La tenue du Colloque a été rendue possible grâce à la collaboration du ministère des Affaires culturelles du Québec et de la Ville de Québec.

Nos remerciements à la Ville de Québec pour sa collaboration financière à la publication des actes du Colloque.

Dépôt légal: 3ième trimestre 1989

Couverture

Graphisme
Ivan Binet

Photographie
Martin Vaillancourt

COLLOQUE SUR LE DÉVELOPPEMENT DES GALERIES PARALLÈLES

- Bloc 1 : Le rôle de la galerie parallèle dans le soutien et le développement de certaines pratiques artistiques
- Bloc 2 : L'impact du mode de financement des organismes sur la diffusion de l'art actuel
- Bloc 3 : La spécificité de la galerie parallèle

SOMMAIRE

Présentation

Bloc 1

Le rôle de la galerie parallèle dans le soutien et le développement de certaines pratiques artistiques

Féminisme et art des femmes

Marie Fraser

8

L'art engagé et le système des galeries parallèles

Jean-Claude St-Hilaire

11

Manifeste

13

Quel est le rôle de la galerie parallèle dans le développement du multi-média?

Cyril Reade

14

Un choix déterminant la pratique

Louise Viger et Gilbert Boyer

18

Débat

20

Bloc 2

L'impact du mode de financement des organismes sur la diffusion de l'art actuel

L'organisme «subventionneur»

Francine Périnet

28

L'art et son financement

Gilles Artaud

31

Contexte au financement des centres d'artistes

André Fortier

34

Débat

36

Bloc 3

La spécificité de la galerie parallèle

La galerie commerciale face aux développements du système parallèle

René Bertrand

44

Épreuve de vérité/Épreuve de réalité

Michel Huard

46

L'implication de l'artiste au sein d'un centre parallèle

Richard Baillargeon

49

Débat

52

Présentation

La Chambre Blanche célébrait en 1987-88 son dixième anniversaire. Elle fut fondée par des artistes ayant la volonté de se donner les moyens de produire et de diffuser une production actuelle dans le contexte de la ville de Québec. De nombreuses circonstances ont amené plusieurs artistes autour de la même table dont l'une d'elle apparaît des plus déterminante, c'est-à-dire l'absence de lieux de diffusion pour des productions artistiques expérimentales et marginales dans la région de Québec à cette époque. Aujourd'hui, dix ans plus tard, il nous semble que nous ne pourrions vivre sans le travail accompli par tous ceux et celles qui sont passés à La Chambre Blanche.

Une décennie pour une galerie parallèle, et un peu plus pour certaines galeries du réseau, c'est l'étape significative d'un travail acharné afin d'imposer une vision vivante dans un système qui était sclérosé par son conservatisme. C'est aussi dix ans de labeur pour les artistes dans le but de se prendre en main et de se doter d'un réseau capable de soutenir leurs pratiques d'un point de vue tant pragmatique qu'idéologique.

Deux événements ont voulu marquer cet anniversaire. Tout d'abord, une exposition d'oeuvres récentes d'artistes s'étant engagé-e-s en tant que membres actif-ve-s à **La Chambre Blanche** au cours de ses dix années d'existence. Puis, un colloque sur le développement des galeries parallèles à l'occasion duquel furent questionnés les acquis du système parallèle, ses conditions de développement et ses spécificités actuelles. Il s'agissait donc de dessiner les avenues d'une interrogation jusqu'alors à l'état embryonnaire.

La pertinence des communications présentées à l'occasion de ce colloque par les conférencier-ière-s invité-e-s, de même que la justesse des interventions d'un public composé d'artistes et d'intervenant-e-s culturel-le-s, ont pu témoigner du professionnalisme acquis, de la conscience des difficultés auxquelles doivent et devront faire face nos organismes, tout autant que des voies qui s'offrent à nous.

L'expérience et l'expertise dont fait preuve le milieu parallèle, résultent du développement dynamique de nos structures. C'est dans ce contexte que des individus sont allés à l'école de l'essai-erreur et ont su à la fois inventer et remettre continuellement en question leur métier. En effet, tel que l'a souligné Michel Huard lors de sa communication, on assiste à la mise en place d'un milieu organisé, au propos articulé et revendiquant un statut professionnel. Il s'agit d'un des acquis les plus importants du réseau.

Depuis la tenue de ce colloque que s'est-il passé? Étonnamment, l'on constate que la question d'une mise en perspective de ces acquis a depuis été mise sur le carreau. Les questions importantes du statut de l'artiste et de l'implication des pouvoirs municipaux ont canalisé toutes les énergies. Mais qu'a-t-on fait du questionnement amorcé sur le statut de nos centres? Francine Périnet est-elle repartie avec, dans ses bagages, sa promesse d'un comité consultatif?

Chacun est donc rentré chez soi avec le constat d'un pluralisme difficile à manipuler en terme d'établissement de notre reconnaissance. Cet état de fait apparaît de façon explicite dans l'hétérogénéité de nos appellations: galeries parallèles, centres d'artistes, regroupements d'artistes, regroupements autogérés, etc. Cette diversité de nos mandats, qui est apparue de façon très nette lors de ce colloque, n'est certes par négligeable. Bien qu'elle semble constituer notre faiblesse pour les organismes qui nous «soutiennent» financièrement, elle s'avère en fait notre force, ce qu'a d'ailleurs souligné Richard Baillargeon lors de son intervention. La prolifération des centres d'artistes au cours des dernières années témoigne de la nécessité d'organismes divers répondant à des besoins pluriels. En effet, au moment où **RACA** (Regroupement des Artistes des Centres d'Artistes) semble avoir échoué dans ses objectifs de représentativité de la «grande collectivité canadienne», il est peut-être possible de regarder davantage du côté d'une régionalisation, non seulement du processus d'évaluation de la pertinence de nos mandats mais également du processus de concertation.

Nous nous formons à même ce travail de va-et-vient entre l'opposition de nos vues, l'affirmation de notre autonomie et ce que le pouvoir en place postule comme arguments sous-tendant la distribution des vivres. Car la réflexion ne s'articule-t-elle pas dans cet axe liant le Conseil des Arts du Canada au réseau parallèle? Jusqu'à ce jour, le Conseil semblait en attente, à l'affût de notre discours, attendant que nous définissions « le propos de société » que nous désirions entretenir. Ce propos de société, basé essentiellement sur une définition d'un public-cible devrait être, au dire de Francine Périnet, garant de la viabilité de notre développement. Le pouvoir en place désire donc nous identifier, nous nommer et trouver pour nous une logique de la subvention. En effet, l'argument financier prend de plus en plus de place au détriment du questionnement idéologique et esthétique des années 1970. La question d'une meilleure accessibilité au marché de l'art a fait place à l'omniprésente question de l'autofinancement.

Monsieur Fortier rappelait quant à lui que l'argument sous-tendant l'octroi des subventions ait, par le passé, résidé sur des valeurs extrinsèques à l'art: l'idéologie nationaliste, puis la valeur économique. Ce dernier argument est encore aujourd'hui servi aux galeries parallèles comme incitatif à jouer la carte de la rentabilité. De cette vision résulte entre autres la profusion récente des activités d'autofinancement. Ne devrions-nous pas canaliser nos énergies ailleurs que dans des bingos d'art ou des encans à l'occasion desquels les artistes donnent plus qu'ils ne reçoivent, si bien que ce sont eux qui en font les frais plutôt que d'en bénéficier? Quant aux centres, dans bien des cas, ils investissent plus qu'ils ne récoltent. En quoi, ces activités visant une rentabilité, correspondent-elles aux mandats que nous nous sommes donnés? En fait, l'intervention de Gilles Artaud fut des plus éclairantes à l'égard de l'impertinence de cet argument d'ordre économique: la dépense culturelle est marquée par l'excès, le débordement. C'est une véritable économie de la dépense et les principes de la rentabilité et de la restriction budgétaire apparaissent illogique dans ce contexte.

Un autre argument, celui de la valorisation de l'artiste-éducateur, auquel faisait référence Francine Périnet, refait surface aujourd'hui par la mise sur pied de programmes d'intervention en milieu scolaire. Il faudrait peut-être identifier les valeurs et les enjeux que sous-tendent de tels programmes. Nos revendications ne devraient-elles pas se situer en marge d'une telle «idéologie utilitaire» visant une légitimation du statut social de l'artiste? L'État, par la mise sur pied de tels programmes, ne résout pas le manque de marge de manoeuvre des centres en égard à leur budget de fonctionnement. Le pouvoir nous offre des revenus supplémentaires,

mais en en déterminant l'utilisation. Depuis longtemps, nous revendiquons une marge de manoeuvre qui prendrait la forme d'un plan triennal de subvention. Récemment, le Conseil des Arts annonçait la mise en place d'un tel plan. On pourrait croire à une reconnaissance de l'expertise des administrateur-trice-s de nos centres à administrer à moyen et long terme. Or, il s'agit davantage, par un retour quelque peu pervers, d'un gel camouflé sur trois années qui s'accompagne en outre de la suspension supplémentaire de trois programmes.

Quant au ministère des Affaires culturelles et au pouvoir municipal, comment situer leur action en regard de nos revendications? Ce sont deux pouvoirs chancelants, le premier par une politique imprécise fondée davantage sur la visibilité des centres plutôt que sur la production artistique; le second par l'absence de discours, de politique culturelle et de tradition. Conscient du retard encouru, mais ne possédant pas l'expertise qui pourrait lui indiquer le premier pas à faire, le pouvoir municipal a été enjoint d'augmenter le pourcentage des subsides engagés dans les postes budgétaires culturels. Cette recommandation du rapport Bovey devra demeurer à notre mémoire lors de l'évaluation de la politique culturelle de la ville de Québec. Monsieur Fortier, responsable du groupe de travail à l'origine du dit rapport, nous a bien indiqué la place que nous occupons dans le champ de la culture canadienne. Cela se constate, selon lui, par le pourcentage dérisoire qui nous est dévolu à même l'enveloppe budgétaire consacrée à la culture. Il affirmait que nous n'étions pas l'Union des artistes pour revendiquer un statut particulier et il soulignait que, heureusement, nous avons un «allié»: le Conseil des Arts du Canada! Si nous poursuivons cet argument, nous devrions nous constituer un corps et paradoxalement c'est le Conseil des Arts qui devrait nous «permettre» de le faire.

De toute évidence, cette opinion ne résiste pas à la critique. Nous sommes déjà une force, une entité, nous le savons. Nous avons un corps. Marqué par un pluralisme et des alliances multiformes, le réseau parallèle s'est peu à peu formé, engendrant à sa suite un pouvoir. Chacun a d'ailleurs eu l'occasion de constater, au cours de ce colloque, que le monstre de l'institutionnalisation a bel et bien été apprivoisé et scruté sur toutes ses facettes, pour finalement être revendiqué comme signe de cette force tant par son ancrage et sa présence comme infrastructure solide et féconde que par son implantation significative dans le champ social. Que l'on soit du côté d'une marginalisation explicite et radicale ou du côté d'une tentative de renouvellement d'un système à même ses règles, devenir une institution, c'est maintenant la marque d'une énergie vive et prégnante plutôt que celle d'un vieillissement et d'une saturation de nos structures.

Devenu-e-s expert-e-s dans le brouillage des frontières entre disciplines, après avoir remis en question le système de diffusion de l'art et l'avoir teinté de nos couleurs, il s'agit peut-être dès lors, non plus de chercher avec nostalgie où se situerait aujourd'hui l'art engagé d'hier, mais bien plus quelles autres avenues de ce système, devenu mouvant de par notre action, demeurent inexplorées. Ce désir de modifier le système de diffusion de l'art et de l'utiliser devrait demeurer la visée fondamentale de l'action du réseau des galeries parallèles. Au moment où plusieurs formes d'art promues par nos centres se retrouvent généralement acceptées dans l'ensemble du réseau de diffusion de l'art, c'est dans les formes mêmes de diffusion et d'encouragement à la production de l'art actuel que notre intervention doit porter. Et Francine Périnet aura su, quelque temps avant son départ, cerner le lieu à explorer: le champ de la production. Devons-nous nous attendre à une modification des politiques du Conseil des Arts en ce sens? Et de quelle façon ces deux volets de la diffusion et de la production entreront-ils en interaction?

Sans même attendre de nouvelles politiques gouvernementales relatives à ces deux volets, soit la diffusion et la production, plusieurs actions ont déjà été entreprises. Pensons à la tenue des *Ateliers ouverts*, au projet *Histoire de bois*, tenu à l'été 88 à St-Jean-Port-Joli, à la réalisation de *résidences d'artistes*, dont résulteront (contrairement à certains encans) des oeuvres en continuité avec la production des artistes concerné-e-s, mais qui n'auraient sans doute pas vu le jour sans ce contexte déclencheur.

Plus que de définir un public cible, comme le pointait Francine Périnet, il s'agit donc de définir notre objet. De même que le réseau de diffusion fut marqué par la réévaluation du statut d'objet de l'oeuvre d'art, de même une définition du système actuel devra passer par une définition du statut et des enjeux des oeuvres que nous diffusons (rappelons à cet égard la courte intervention de Louise Viger lors du deuxième panel).

Revendiquons donc un statut, mais surtout un droit à la mouvance et au risque. Revendiquons un droit à l'existence d'un réseau stimulant la création artistique. Voilà, tout simplement, notre discours de société et l'argument qui devrait régir toute stratégie de subvention.

La Rédaction.

BLOC 1

*Le rôle de la galerie parallèle
dans le soutien et le développement
de certaines pratiques artistiques*

FÉMINISME ET ART DES FEMMES

Marie Fraser

Il se cache bien derrière ce thème une obligation à être sensible aux revendications des femmes, à considérer les transformations qu'elles apportent, à soutenir cette nécessaire opposition féminine, ces décisifs bouleversements... Mais comment faire pour avoir aussi droit au regard critique, surtout lorsque l'on est une femme? Me voilà prise au piège, cette situation me revient aujourd'hui, alors qu'on m'invite à parler du féminisme et de l'art des femmes. Alors que j'essaie de décortiquer ce thème, on me dit d'un peu partout que «le sujet est intéressant», mais que «c'est aussi complexe que délicat».

Imaginez le piège: s'il y a a priori quelques traits marquants à raconter, est-ce ceux-là que je me dois de dire? Doit-on fouiller pour trouver, cerner, ce qui s'est fait avant moi et dans l'histoire et qui demande à être réécrit à travers ma voix? Toutefois, on croirait aisément, à décortiquer n'importe quelle statistique sur la situation des femmes en art, qu'il y a quelques besoins essentiels, indispensables, indiscutables. Mais au-delà de toutes les revendications possibles sur l'égalité des sexes, un fait demeure, et c'est précisément celui-là que je voudrais commenter: à travers leur parole et leur oeuvre, les femmes déterminent le profil des années 70 et 80.

Mais comment (d)écrire de cette position de femme qui appuie le mouvement féministe mais qui s'oppose à tout discours exclusivement basé sur des faits dont la valeur est essentiellement politique. Devrais-je alors m'étonner que le parti pris de *Art et féminisme: une conférence*, tenu il y a deux mois à Toronto, ne s'associait qu'à un discours exclusivement engagé, ne suggérant qu'un projet politique dans la logique des critiques sociales que composent l'action féministe. Voilà bien un second piège: négliger l'art pour faire de la politique, alors que le couplage Art et Féminisme – nuancé ici sous l'appellation «féminisme et art des femmes» – est bien la rencontre et la confrontation de deux problématiques. À cette position stratégique et militante s'ajoute un second niveau: ce qui est propre au domaine de l'art. Et pour que l'art embrasse et investisse le féminisme, il faut que l'expression visuelle s'y mêle, s'en mêle, y mêle l'effet de sa spécificité questionnée par ce nouveau contact.

On pourrait justement se demander de quelles filiations surgissent et procèdent tous ces rapprochements qui semblent si souvent aller de soi entre féminisme et art des femmes, art et féminisme ou art des femmes, femmes-artistes ou artistes féministes, pratiques féministes ou pratiques féminines, galeries féministes ou galeries de femmes... Y regarder en considérant que les rapports entre l'art et le politique restent encore aujourd'hui problématiques. Mais avoir néanmoins l'intuition que le témoignage des femmes possède une sorte de figure exemplaire dans ce domaine. Au regard de toutes les nuances et subtilités qu'il faudrait accoler à chacun de ces termes, il se cache bien, derrière ces accouplements, entre ces traits d'unions et ces «et», une nécessité à la fois historique, théorique et critique. D'une part, il y aurait l'émergence récente des femmes dans le domaine des arts visuels. D'autre part, la reconnaissance d'une certaine pluralité des pratiques, des attitudes et des revendications féministes. Ces apports du «féminin», du politique et du pluriel ont certainement joué un rôle de premier plan durant les années 70. Pour l'avant-garde émergente et fraîchement politisée, le féminisme est en quelque sorte un modèle d'intégrité grâce à sa volonté de se manifester à plusieurs niveaux: celui de la lutte active et celui de l'art. Au moment où nous reconnaissons certaines formes d'un art radical et politique, apparaissent les temps forts du féminisme. En 1972, lorsque les femmes sont descendues dans la rue pour protester contre une inégalité sociale, elles ont joué un rôle très important dans la conscientisation du milieu de l'art: travailler pour éliminer la discrimination dans la vie quotidienne et s'efforcer d'informer par l'art qui est tout indiqué comme moyen, comme arme pour conquérir un nouveau champ, pour élargir le combat. L'oeuvre d'art devient donc un lieu de revendication, celui d'un message à ne pas rater, et sa portée est celle de la manifestation, valant comme témoignage d'une lutte, transmettant les griefs et les espoirs du mouvement féministe dans sa dimension sociale.

Plus spécifiquement, et sous un angle qui nous concerne, on pourrait établir un parallèle entre la non-reconnaissance des femmes-artistes dans le domaine des arts visuels (si ce n'est pas l'oubli presque total) et le pourquoi de la création d'un premier centre d'artistes pour les femmes au Canada. Il ne s'agit peut-être pas d'un phénomène étrange, si la création

et le développement d'une galerie réservée aux femmes est précisément survenue au même moment et selon des besoins similaires, que l'amorce de tout ce réseau de centres alternatifs dont on dit d'ailleurs qu'il s'est développé en réaction et en marge des institutions et des milieux officiels.

Il apparaît que la création d'un premier centre réservé aux femmes-artistes est née, il y a près de 15 ans, d'une préoccupation toute contemporaine: celle d'un besoin d'auto-diffusion qui se fonde sur une remise en question des valeurs présentes dans les institutions et dans la commercialisation de l'oeuvre d'art. Une initiative qui marque non seulement l'insuffisance des réseaux artistiques en matière d'art contemporain, mais aussi le nombre très restreint de places réservées aux femmes. Pour combler un manque, là où une crise fondamentale existe (et les statistiques ne sauraient être plus claires), on nous raconte que 9 femmes artisanes se sont regroupées sous le nom des *Flaming Aprons* («les tabliers enflammés») pour créer leur propre espace d'exposition, d'atelier et de discussion, en se basant sur le modèle des collectifs de femmes-artistes américains. Une année plus tard, le groupe change de nom pour **Powerhouse** et déménage sur la rue St-Dominique. Dès le début, malgré une prise de position claire et très politique face à une inégalité sociale, ce lieu d'exposition est davantage une option artistique motivée par une double perspective: montrer l'art des femmes, puisque celles-ci étaient clairement victimes de discrimination, et se consacrer aux oeuvres à caractère plus «expérimental», autant négligées. La galerie **Powerhouse** a donc fondé ses assises sur des dimensions à la fois sociales, politiques et artistiques, pour donner aux femmes la possibilité de comprendre les règles du jeu, d'être enfin présentes et de se situer dans la conjoncture artistique actuelle.

Cette initiative est peut-être le symptôme de tout un questionnement esquissé au cours des 15 dernières années, sur le développement du féminisme et celui d'un art de femmes. Curieusement, retracer l'histoire de **Powerhouse**, c'est découvrir déjà tous les éléments des questions et enjeux que soulèvent aujourd'hui les pratiques féministes et celles des femmes. Que dans son mandat, la galerie n'ait pas choisi un engagement dans une seule voie, reflète le même clivage qui fait se nuancer *art et féminisme* et *art des femmes*. Elle pose, mais obliquement, la question d'une spécialisation: le féminisme dans son rapport à l'art; et ce que ces deux propositions débordent et déteignent l'une sur l'autre n'est pas, à certains moments, sans ouvrir plusieurs débats ni créer plusieurs étincelles, comme lorsque deux énergies différentes se recontrent.

En 1974, un autre groupe de femmes s'est réuni pour former **Women in Focus** à Vancouver. Alors que les politiques de la galerie **Powerhouse** n'étaient toujours pas fondées sur une seule orientation essentiellement déterminée par rapport à l'art engagé, **Women in Focus** s'affichait ouvertement et publiquement comme un groupe voulant présenter du travail féministe. Cette comparaison délimite des engagements différents. Il est certain que pour **Powerhouse**, le féminisme n'est pas la seule dimension artistique travaillée par les femmes et que les artistes qui y exposent ne participent pas à des événements féministes, mais à des expositions qui les engagent comme artistes.

Le rôle que ces deux centres ont joué dans la conscientisation des institutions, et même à l'intérieur du réseau alternatif, est notoire. Suite à la mise sur pied, en 1982, d'une étude sur la situation des femmes-artistes dans le domaine des arts parallèles au Canada, rédigée par Linda Covit et Nell Tenhaff alors membres de **Powerhouse**, ANNPAC/RACA adopte un nouveau critère d'adhésion: les centres membres doivent reconnaître le principe de l'égalité des sexes et promouvoir une atmosphère qui soit favorable à l'art de femmes. Certes il ne s'agit pas d'un geste gratuit, mais, au contraire, d'une action posée qui marque la faille et l'insuffisance des réseaux de diffusion actuels; elle est un signe, parmi d'autres, d'une volonté de déplacer les valeurs du milieu de l'art, de soutenir et de reconnaître une certaine validité, voire même une spécificité du travail des femmes.

Le début des années 80 a donné une certaine crédibilité aux femmes-artistes, du moins dans un contexte canadien. C'est à cette époque que la galerie **Powerhouse** questionne et tente de redéfinir plus systématiquement son rôle; un questionnement qui fut amorcé à la fin des années 70, lorsque la galerie se joint à ANNPAC/RACA. On décide de mettre l'accent sur l'obtention d'une plus grande crédibilité et d'une reconnaissance des femmes-artistes au sein du milieu de l'art. La

conséquence logique de ce remaniement des positions idéologiques fut de promouvoir prioritairement l'art, plutôt que les femmes. Ainsi, en renouvelant les stratégies d'intervention, les objectifs du départ furent systématisés; on chercha à organiser des expositions d'artistes plus connues, à améliorer la programmation et la publicité tout en conservant l'alliage de deux propositions: montrer la pluralité du travail des femmes, que celles-ci s'inscrivent ou non dans les cadres d'une démarche à proprement parler féministe.

Depuis la fin de cette décennie, nous pouvons certes voir une greffe de la production des femmes dans le domaine des arts visuels. Reste à définir si celle-ci risque de changer ou plutôt de déplacer les paramètres de ce qui fut antérieurement défini comme valable. Pour autant, il ne faudrait pas croire que le seul fait d'être de sexe féminin suffit à modifier le sens d'une production artistique; le risque étant de reproduire les mêmes mythifications que celles de l'ancienne féminité - valeurs dont les femmes ont tenté de se départir par diverses manifestations. Il y a le contexte intellectuel et artistique dans lequel la production est reçue et entérinée comme élément signifiant. Aux facteurs de stratégies militantes s'ajoute donc celui d'une «mutation épistémologique» que la dernière décennie nous a appris à définir sous le nom de postmodernité.

Au départ, le féminisme était avant tout une action de lutte visant à modifier la condition féminine et, par là, en militant pour rejeter un système de valeurs traditionnelles, il s'inscrivait plutôt dans une attitude moderniste relevant d'une position d'avant-garde. C'était surtout les manifestations sociales et politiques dont on retenait la trace. Avec un recul de vingt ans, la rencontre du féminisme et de l'art pourrait être pensée comme une nouvelle thématique en arts visuels; une spécificité dont on ne peut oublier les marques et les vestiges.

On pourrait ramener à deux points, sans pour autant vouloir être réducteur, l'ensemble des pratiques des années 70: d'une part, les initiatives basées sur la simple volonté de communiquer un message, qu'il soit en rapport anecdotique avec des faits vécus, qu'il soit l'histoire de la critique sociale ou celle d'une conscience de soi, dont on dit, par ailleurs, qu'elle passe par la conquête du sujet, auparavant exclus. D'autre part, les pratiques s'articulant autour de la performance, de la vidéo et de la photographie. Médiums à la fois expérimentaux et tout à fait adéquats et pressentis comme propices à ces perspectives, puisque pouvant donner place au sujet et produire presque instantanément un message clair et précis, une émotion, une réaction.

Ainsi, les images servent la subversion. Et c'est pour cela que le couple «art et féminisme» s'inscrit dans une démarche connexe, une variable, mais plus spécifiée, de la rencontre entre l'art et le politique. Il n'est donc pas étonnant de retrouver comme question récurrente une critique de l'idéologie et un débat sur la fonction communicative de l'art; débat qui prend ses ancrages dans la délicate et difficile problématique du contenu, du message dans l'oeuvre d'art; débat qui est aussi au centre des principales discussions et polémiques artistiques depuis près de vingt ans. Mais à l'utopie de ce discours militant et de son positionnement extérieur, à partir desquels s'énonce un engagement radical et collectif, succède un changement d'attitude: la lucidité d'une appartenance et d'une identité. À l'avènement des féminismes, s'accroche donc un second terme, celui de l'art des femmes.

Sous ce regard, il faudrait peut-être penser à déjouer et à rejouer les prémisses qui fondent le féminisme dans sa relation à l'art pour y regarder plus spécifiquement à l'intérieur d'une démarche artistique: y voir un questionnement sur le contenu, sur le retour du sujet et de l'intime, sur les références à l'histoire des femmes, soit pour faire ressortir, soit pour ré-évaluer la place importante ou massacrée qu'elles ont pu occuper. Se légitimer, s'identifier à travers sa propre histoire, son propre vécu et sa propre pratique artistique. Dès lors, les oeuvres apparaissent comme traces de leurs auteures, comme tranches de leur vécu, anecdotique et nécessairement intimiste. L'intime et le quotidien commence à se faire signe, à se manifester comme symptomatique et les femmes s'affichent enfin comme sujets parlants. Et, cette prise de parole, qu'elle soit aujourd'hui plus individuelle ou personnelle, est par conséquent moins militante, mais tout autant politique.

Que l'on ne respecte pas cette «supposée» égalité des sexes, cela pourrait encore m'étonner. Mais un discours sur la preuve, sur l'énonciation des faits, ne tient plus. Il ne faudrait pas faire des femmes un alibi. Plutôt, ne

pas oublier ce qui est à la base d'une mutation qui reste encore aujourd'hui à définir et dont je n'ai esquissé ici que les contours. Cette transformation a permis aux femmes de se démarquer ou, inversement, les femmes, en se démarquant, ont permis cette transformation. Par et dans leur parole et leur oeuvre, elles ont d'abord cherché à détourner les structures, pour ensuite se tailler une place, si petite soit-elle encore, au sein de la scène artistique. Du même coup, en cherchant à se légitimer, elles ont amorcé un questionnement sur le contenu, sur le retour du sujet et plus spécifiquement sur celui de l'intime, ces rejets des années 70 qui furent radicalement exposés, problématisés, et baptisés par l'art féministe et l'art des femmes.

Historienne de l'art et coordonnatrice de la galerie Powerhouse à Montréal, Marie Fraser a également une pratique d'écriture. Elle a entre autres collaboré à la revue Vanguard.

L'ART ENGAGÉ ET LE SYSTÈME DES GALERIES PARALLÈLES

Jean-Claude St-Hilaire

Ce texte s'intéresse à l'art engagé en général et au système des galeries alternatives en général. Toutefois, les exemples et anecdotes choisis concernent la ville de Québec.

Quelques petites définitions de mon cru

Système des galeries parallèles:

Il s'agit de la prise en charge par des groupes d'artistes des moyens de diffusion de leurs oeuvres. C'est une alternative à la diffusion de l'art qui prend sa source première dans l'impossibilité pour les jeunes artistes de forcer le mur bétonné du système de galeries commerciales et du réseau institutionnel. Appelons-les les espaces conventionnels par opposition au réseau alternatif des galeries parallèles.

Les musées (institutions) sont inaccessibles aux jeunes artistes de par leur rôle de gardien de l'histoire (orientation vers l'historicisme). Ils couronnent, consacrent. Notons toutefois que d'heureuses exceptions se glissent parfois à ce chapitre. Les galeries commerciales font des propositions rentables: il faut être une valeur sûre pour accéder à ce palier. Les jeunes artistes ne le sont pas parce qu'inconnus ou trop expérimentaux dans leur production. Dans ce dernier cas le risque est trop grand pour une galerie commerciale parce qu'elle doit vendre pour survivre. C'est le principe du serpent qui mord sa queue: pour travailler il faut de l'expérience, pour avoir de l'expérience il faut travailler. Pour exposer dans une galerie commerciale, il faut avoir exposé ... oui, mais où?

La galerie parallèle arrive à ce point. C'est une alternative économique. Elle permet au jeune artiste d'exposer son travail, d'être vu par le public et, ainsi, d'acquiescer de l'«expérience». Elle est donc la porte de service des galeries commerciales et, plus rarement, des institutions. En effet, les musées forment leur collection en achetant en grande majorité les oeuvres dans les galeries commerciales, ensuite, ils laissent la chance au coureur en choisissant à travers les oeuvres d'artistes qui ne sont pas représentés par une de ces galeries.

Pour ce qui est de l'organisation, la galerie parallèle prend son modèle sur les regroupements d'artistes qui ont une technique en commun: c'est le cas de la gravure. **GRAFF**, la **Guilde Graphique** et l'**Atelier de Réalisations Graphiques** sont au Québec les meilleurs exemples. D'abord des ateliers, ils vont s'adjoindre un espace d'exposition pour permettre la diffusion du travail. La galerie parallèle est formée et gérée par des artistes en arts visuels et agit en fait comme une corporation, avec carte de membre, charte, assemblée générale, etc. La possibilité d'exposer est naturellement plus facile pour les membres de la corporation. Le réseau pan-canadien RACA (Regroupement canadien des Artistes de Centres d'Artistes) se formera rapidement par l'entremise du Conseil des Arts du Canada conférant à l'ensemble une structure fédérale.

L'art engagé:

Oeuvres où peut se lire un engagement social et/ou politique. C'est un art à contenu. Celui-ci est très important. Il s'agit d'un *cri* par le signifié. Il est généralement contextuel, selon l'actualité sociale ou politique. Il doit avoir une cause à se mettre sous la dent. Au Québec, particulièrement, nous avons assisté à la disparition progressive de causes «nationales» entre 1976 et 1985. L'art engagé s'est tourné vers des causes plus générales, planétaires. Le fameux *Justice!* de Vaillancourt est un bon exemple. L'art engagé est opposé aux avant-gardes. Il existe partout, c'est un phénomène trans-historique et trans-géographique. Il a eu ses points culminants lors de l'émergence de régimes totalitaires (Allemagne nazie, Italie fasciste, Tiers-Monde écrasé, pays communistes).

L'art non-engagé:

Évacue le discours (le message) socio-politique pour se rabattre

- a) sur des valeurs formelles (organisation forme-couleur)
- b) sur des valeurs «matériologiques» (jouissance tactile)
- c) sur des valeurs intimistes (mythologies personnelles et expressivité)

Il est axé sur les avant-gardes visuelles. On s'intéresse surtout au *style* et, à la rigueur, c'est un *cri* du signifiant dans le cas de la «nouvelle» peinture expressionniste, par exemple.

La société est constituée d'ensembles d'individus qui sont regroupés biologiquement autour d'un système familial et structurée par un système

religieux, un système politique et un système économique: les trois pouvoirs. Dans le cas qui nous intéresse, oublions le premier, bien que la religion ait été un *sujet* de production artistique pour plusieurs. Notre but ici est d'étudier la production artistique à l'intérieur du système économique et politique. C'est ici que cela se complique. En effet, la galerie parallèle est légitimée par un besoin d'offrir aux artistes une alternative économique face à l'institution et à la galerie commerciale. L'émergence du système parallèle au Québec fut encouragée par le gouvernement fédéral: la galerie parallèle était le chaînon manquant qui permettait de «dé-scléroser» le milieu artistique. La jeunesse avait droit de parole. L'infrastructure économique de ce nouveau système est assurée en quasi-totalité par des subventions de l'État. Sa survie économique est donc prise en charge par les autorités politiques.

L'art engagé socialement et/ou politiquement choisit comme *sujet* les problèmes sociaux et/ou politiques. Il en fait une critique dans un processus visuel qui, habituellement, est très clair, sans équivoque. L'artiste «engagé» se sert de son orientation idéologique pour critiquer le pouvoir idéologique (politique et économique). Ce qui équivaut, dans le cas des galeries parallèles, à mordre la main qui nourrit. L'art engagé a toujours été perçu comme une activité «dangereuse» de par son attitude critique et souvent radicale. Dans l'histoire, combien d'artistes ont été emprisonnés ou même exécutés de par leur prise de position politique. Pour les tenants politiques et économiques du système, ils sont considérés comme des ennemis du régime, des «empêcheurs de virer en rond» parce qu'ils s'intéressent plus au processus et moins au produit. J'ai travaillé en Europe avec des artistes français qui se sont déjà fait matraquer par des flics en civil et avec des artistes allemands qui étaient surveillés et même filés en permanence. Ici, en Amérique et plus particulièrement au Québec, faire de l'art engagé équivaut à s'exprimer avec des gants blancs: la sécurité personnelle n'est pas mise en question. Toutefois la censure tranquille existe.

Exemple:

La **Comme Galerie**, Québec. Pendant deux années (de 1974 à 1976), cette galerie alternative, la première à Québec, fut gérée sous forme de coopérative par les étudiants et étudiantes de troisième année de l'Université Laval. L'idée était pour le moins innovatrice: elle permettait d'acquérir cette «expérience» hors des murs de l'institution et de se mesurer aux problèmes de la diffusion de l'art. La troisième année, la **Galerie Comme** (le nom de la galerie dû être inversé sous les pressions de l'Office de la Langue française) changea de vocation. Un collectif de 6 personnes prend en charge la galerie, déménage dans le quartier St-Jean-Baptiste, offre une programmation qui s'écarte des travaux universitaires de niveau terminal en laissant la place aux jeunes artistes professionnels. Aucune exposition au cours de cette année n'avait revêtu le caractère d'art engagé. Au printemps 1977, un regroupement se fait, suscité par les membres de la galerie. Les artistes de l'**ARG** et ceux de **La Chambre Blanche** (première version) discutent et réfléchissent sur le caractère artistique de la capitale. Un manifeste émerge de ces deux rencontres. Une pétition suivra. Une série de propositions assez radicales est ainsi diffusée, s'attaquant à l'image patrimoniale que revêtait à l'époque Québec, revendiquant le droit à l'expression contemporaine et aux structures qui devaient en découler. La pétition et le manifeste furent acheminés au ministère des Affaires culturelles, au Conseil des Arts du Canada et aux autres instances impliquées. Le résultat ne se fit pas attendre: la maigre subvention qui avait été accordée à la **Galerie Comme** en 1976-77 fut coupée. Sans un sous, elle déclara forfait. **La Chambre Blanche**, toutefois, recevait des subventions accrues. Elle délaissait en même temps sa mission d'animation et d'éducation «populaire» en photographie. Avec le recul historique, il est facile de faire l'analyse suivante: pour l'État, il était beaucoup plus logique et moins risqué d'appuyer cette dernière car elle n'avait pas ce discours idéologique politique en se rabattant sur l'alternative économique aux galeries commerciales et des orientations visuelles.

L'art engagé n'a pas eu de «renaissance» du fait qu'un système de galeries parallèles ait vu le jour, c'est certain. L'art engagé implique un engagement politique par son contenu et sa critique institutionnelle, il sous-tend une conscience collective puisqu'il s'intéresse à la société et à l'organisation politique en général. Le système des galeries parallèles a comme motivation de permettre à l'artiste d'accéder, sur un plan

individuel, à un palier «plus haut» dans la hiérarchie du système de l'art: la reconnaissance officielle de son oeuvre par le marché et, éventuellement, par l'historicisme des institutions. Il s'agit en fait d'atteindre l'élite des artistes qui réussit à vivre de son art. Ce système de galeries alternatives a entrouvert la porte de l'autogestion à des groupes d'artistes, c'est tout. Pour certains de ces groupes, je dirais pour la grande majorité, l'idée qui les unit, le liant collectif, tourne autour d'éléments formels, «matériologiques», intimistes, à la remorque des avant-gardes. Le discours idéologique est évacué systématiquement, ce qui est, en fait, l'affirmation d'un autre discours idéologique non-dit.

Anecdote:

Année 1978 ou 1979, à **La Chambre Blanche** (rue Christophe-Colomb), sélection des expositions pour l'année suivante. Spécifions que tout membre de **La Chambre Blanche** pouvait assister aux présentations des dossiers et aux délibérations du jury. Un dossier très bien articulé arrive, il s'agit de celui de François Charron, peintre et poète, membre à l'époque du groupe montréalais **Actes** de tendance marxiste et proposant une ouverture non-élitiste de l'art sur la population en général. Un des membres du jury (je tairai son nom) présente l'artiste d'une façon très dénigrante, du genre: «Oh! ce sont des affaires marxistes...» avec un sourire en coin. Bref, on ne s'intéresse pas du tout à l'aspect visuel des oeuvres. Richard Martel et moi-même, tous deux membres de **La Chambre Blanche** à l'époque et présents à cette séance de sélection, relevons la qualité picturale de ces tableaux non-tendus utilisant comme moyen visuel des champs de couleurs avec, par dessus, des écritures scandant des informations idéologiques, et défendons l'aspect «engagé» de Charron (jadis nous étions tous deux plus ou moins de tendance marxiste). Le jury refuse cette proposition d'exposition. Or, quelques semaines plus tard, François Charron se voit décerner le prix Emile Nelligan du gouvernement québécois pour son oeuvre littéraire et poétique. Il y eut des grincements de dents à l'intérieur de **La Chambre Blanche** car celle-ci venait de rater l'opportunité d'exposer une célébrité nationale. C'est suite à cet événement que Martel et moi-même n'avons pas renouvelé notre adhésion.

S'il y a eu une certaine émergence de l'art engagé dans le réseau alternatif des galeries, c'est que ce système a permis, difficilement, mais il a quand même permis à certains individus engagés sur une voie politique dès le départ, d'adhérer au réseau. La viabilité de ces regroupements engagés a toujours été précaire: l'État tolère peu la critique ouverte, surtout lorsque c'est lui qui la finance. Normal! C'est de là que ressort le paradoxe.

En faisant l'inventaire de tous les espaces alternatifs, il serait très intéressant de sortir, sous forme de statistiques, les lieux partageant une idéologie engagée ou, tout au moins, les lieux ouverts à l'art engagé. Sans nul doute, l'on pourrait constater la très faible représentation de ces groupes. Dans un autre ordre d'idée, l'examen des différences impressionnantes des montants des subventions accordées par les gouvernements aux deux types de regroupements serait fort éloquent.

Sur ce plan, il est extrêmement intéressant d'étudier le recensement des faits artistiques considérés comme majeurs au Canada de 1939 à mars 1987 dans la publication unilingue anglaise intitulée *From sea to shining sea*. La province de Québec y a été «passée au crible» par nul autre que René Blouin.

50 événements sont répertoriés: 40 à Montréal, 8 à Québec et 2 en région (Sherbrooke et Chicoutimi) et ce, depuis 1972, date de la fondation de **Art Véhicule**. Pour ce qui est de Québec, l'exposition «les moins de 35» représente l'institution (**Musée du Québec**) et 7 autres faits notables représentent le milieu parallèle. Notons les:

1. Premier numéro du *Bulletin de la Chambre Blanche*, 1978. On ne mentionne pas l'arrivée d'*Intervention* (1977) dans le marché des revues d'art.
2. «L'art: un outil d'appropriation culturelle et d'évolution», texte de Michèle Waquant et Fabienne Bilodeau, toutes deux reliées à l'époque à **La Chambre Blanche**, concernant le projet du Musée de l'Homme d'ici, 1979.
3. *L'Objet fugitif*, **La Chambre Blanche**, octobre 1979.
4. *Art et Société*, **Intervention**, octobre 1982 (5 lignes).
5. *La France en Bleu, en Blanc et en ...*, **La Chambre Blanche**, 1982.

6. *Réseau Art-Femmes*, Diane-Jocelyne Côté, mars 1982, sans mention du collectif *Intervention*.

7. *Folie-Culture 1*, Association Coopérative *Obscure*, octobre 1984.

Bizarrement, l'on parle pour la première fois de la revue *Intervention* lors du Symposium de Sculpture environnementale de Chicoutimi (1980) via Richard Martel. Notons que le premier numéro de la revue *Parachute* est mentionné (oct. 1975). Une tendance évidente envers l'attitude «avant-garde» apparaît ici. Le contraire aurait été surprenant. Notons que le dossier du Musée de l'Homme d'ici, on s'en rappelle, avait vu naître un tollé de lettres et de prises de position de tous les intervenants culturels de la région de Québec. René Blouin insinue que c'est grâce à «a powerful text voicing in very articulate terms artists' opposition to such plans. As a result of combined efforts by the local artistic community in Quebec City, the Minister abandoned his plans». Depuis octobre 1984, rien ne s'est passé à Québec.

Faisons un parallèle qui illustrera à souhait tous ces dires. De tous les mouvements sociaux du vingtième siècle, il en existe un qui illustre à la perfection cette interrelation entre la politique et la société: l'émergence du pouvoir des femmes à tous les niveaux. L'économie, la politique, les revendications religieuses, la culture, tout y passe. Sous l'inspiration du Women's Lib et du MLF, des femmes artistes ont décidé de prendre en main la diffusion de leurs oeuvres et avec raison. Le milieu artistique était alors contrôlé avec parcimonie par un establishment masculin. À part quelques rares exceptions, peu de femmes avaient atteint une certaine notoriété artistique (économie et historicisme). La fameuse galerie AIR de New York, fondée en 1971 par 6 femmes artistes, donna le coup d'envoi, suivie un peu partout à travers le monde par des entreprises du même genre. Prise de position engagée s'il en est une, la pratique des femmes, et la pratique féministe de surcroît, allait changer la face de l'art des années 80. En y collant notre modèle d'art engagé et de galerie alternative, nous avons l'exemple idéal: des regroupements de femmes artistes autogèrent leur production et acquièrent de cette façon une notoriété justement due, des femmes artistes engagées dès le départ dans une lutte féministe déplacent cette lutte dans le champ de l'art. Au Québec, *Powerhouse* joue ce rôle depuis plusieurs années. Remarquons que dans *From Sea to Shining Sea*, aucune allusion n'en est faite. Rappelons aussi la bombe qu'avait fait sauter Francine Larivée avec sa «Chambre nuptiale».

Cet art féministe, ou tout au moins la pratique des femmes artistes, a été souvent présentée dans les milieux parallèles. Il s'agit bien ici du reflet de ce que sont les membres de la corporation.

Exemple:

La *Chambre Blanche* compte parmi ses membres une majorité de femmes lorsqu'elle propose l'exposition *Féministe toi-même, féministe quand même!* et, sur ce point précis, il y a engagement socio-politique. De par le sexe, une identification se fait. Diane-Jocelyne Côté, membre active, à l'époque, du collectif *Intervention*, met sur pied le *Réseau Art-Femmes* qui consiste en quatre expositions simultanées à Chicoutimi, Québec, Sherbrooke et Montréal. Son entreprise n'aurait jamais pu voir le jour sans le travail acharné de tout le collectif, celui-ci a toujours été constitué d'une écrasante majorité masculine. Dans ce cas-ci, l'identification se fait par l'idéologie socio-politique.

Enfin, j'aimerais insister sur le fait suivant: ce n'est pas parce que l'on fait partie d'un réseau parallèle, alternatif, que l'on remet en question les valeurs établies dans le champ de l'art. Le système parallèle a permis de faire avancer l'image, l'expérimentation visuelle. L'installation en est un vibrant exemple. Mentionnons toutefois qu'à la *Documenta 8*, cet été, un nombre impressionnant d'installations étaient présentées. La précédente, en 1982, en présentait déjà quelques-unes. L'art engagé a eu ses mutations de par l'absence de causes. Il était marginal, il le reste toujours, espace alternatif ou non. Petit à petit de nouvelles voies marginales ont été ouvertes. En général, il s'agit d'expérimentations qui se situent à la limite de ce qui est accepté par l'establishment artistique: poésie sonore ou visuelle, expérimentation sonore, audaces anti-avant-gardistes, esthétique de la banalité et surenchère fluxienne se retrouvent aux cimaises de lieux alternatifs traditionnellement engagés. Cette volonté de s'accrocher à la marge, de lutter contre le modernisme est, de ce fait, engagé, mais à l'intérieur du milieu de l'art lui-même.

Artiste, membre fondateur de la revue *Inter* et membre de LA CHAMBRE BLANCHE à ses débuts, Jean-Claude Saint-Hilaire est professeur d'histoire de l'art au CEGEP Sainte-Foy.

MANIFESTE

Québec? Le centre francophone culturel le plus important en Amérique par son statut de capitale...

- Et pourtant la diffusion de l'art contemporain est quasi-inexistante à Québec.
- Et pourtant l'on ne retrouve aucun regroupement créatif à Québec.
- Et pourtant les artistes de Québec vont à Montréal pour se faire consacrer.
- Et pourtant les artistes invités à Montréal ne songent jamais à venir à Québec.
- Et pourtant la culture contemporaine québécoise est gérée par les fonds fédéraux et d'après leurs critères.

Québec: le centre culturel francophone le plus important en Amérique. Québec et son Carnaval, Québec et sa Rue du Trésor, Québec et sa Place Royale, Québec et son ethnographie, Québec portée par ses calèches, Québec-Ottawa et leur prudence fonctionnalisée, Québec et son XVIII^e siècle. Québec est le reflet de la devise de la province dont elle est la capitale: «Je me souviens».

Québec, la capitale culturelle francophone, ne devrait-elle pas être le reflet de 1977.

À Québec il doit y avoir:

1. Une diffusion officielle, régulière et sérieuse, écrite et parlée, faite par de vrais critiques d'art.
2. Un regroupement de gens directement concernés par la création artistique.
3. Une politique provinciale permettant à ce regroupement de faire de Québec une capitale québécoise de l'art contemporain.
4. Des cadres physiques permettant l'expression artistique à Québec dans le but d'arrêter l'exode des créateurs vers l'extérieur.
5. Un mécanisme permettant des échanges plus soutenus avec les créateurs étrangers.

C'est en ce sens que nous proposons:

1. Que les médias d'information prennent leurs responsabilités face à l'art contemporain à Québec. Que le *Musée du Québec* adapte ses heures d'ouverture à la disponibilité de la population active (le soir durant la semaine et la fin de semaine).
2. La création d'un local central d'organisation coopérative mis à la disposition des gens concernés par l'art à Québec. Nous suggérons que ces locaux soient situés dans ceux adjacents à l'actuelle Garderie Saint-Jean-Baptiste sur la rue Saint-Amable. Ainsi donc nous proposons l'appropriation de cet édifice aux mouvements coopératifs et qu'une étude soit entreprise dans ce sens.
3. Qu'il soit mis sur pied un comité chargé d'organiser un centre de diffusion et de création artistique dans chacun des quartiers de la ville de Québec. Ce comité devra se former en collaboration avec les comités de citoyens déjà existants. En somme il s'agit d'intégrer l'artiste dans son milieu social.
4. Que le ministère des Affaires culturelles du Québec et des Coopératives du Québec prennent leurs responsabilités et que des rencontres soient fixées le plus tôt possible afin de régler ces problèmes.

Ces points énoncés ne sont qu'une base pour parvenir à la structuration d'un climat artistique dynamique. Ce texte est le fruit de plusieurs heures de réflexion et de réunions avec les gens du milieu et il résume assez bien le malaise issu de la situation présente.

Ces quelques lignes n'attendent qu'une réponse officielle des gens chargés d'administrer la culture, nous demeurons à votre entière disposition et tout silence sera interprété comme un refus de collaboration.

Les membres de la *Galerie Comme Inc.*

(Mona Desgagné, Douglas Derasp, Odette Ducasse, Richard Martel, Joëlle Morosoli, André Riverin, Jean-Claude St-Hilaire.)

Bibliographie:

Voici quelques textes qui ont activé ma matière grise pour la rédaction de ce texte.

ARBOUR, Rose-Marie, «L'art des femmes a-t-il une histoire?» in *Intervention*, no 7, 1980, Québec.

Sous la direction de A.A. BRONSON, *From Sea to Shining Sea, 1939-1987*, The Power Plant, Toronto, 1987.

COUTURE, Francine et Suzanne LEMERISE, *L'artiste et le pouvoir, 1968-1969*, Groupe de recherche en administration de l'art, UQAM, avril 1975, Montréal.

DALLIER, Aline, «Le féminisme art aux U.S.A.» in *Opus International*, France. (autres références perdues)

En collaboration, *Manifeste*, la *Galerie Comme*, printemps 1977, Québec.

En collaboration, «Idéologie nationaliste et gravure québécoise» in *Média*, vol. 1, no 2, avril 1977, Montréal.

LARIVÉE, Francine, «La Chambre Nuptiale «sous silence»», in *Intervention*, no 7, 1980, Québec.

MARTEL, Richard et Marcel ST-PIERRE, *Art et Société*, catalogue, éditions *Intervention*, Québec, 1981.

PROST, Viviane, «D'une coopérative artistique: *Powerhouse*», in *Possibles*, vol. 4, no 1, automne 1979, Montréal.

VALLIERES, Pierre, «Quand l'individualisme des artistes aura-t-il une fin?» in *Le Devoir*, samedi, le premier juin 1974, Montréal.

QUEL EST LE RÔLE DE LA GALERIE PARALLÈLE DANS LE DÉVELOPPEMENT DU MULTI-MÉDIA?

Cyril Reade

Je suis heureux de pouvoir participer à cet événement marquant le dixième anniversaire de **La Chambre Blanche**, d'autant plus que j'étais membre de la galerie à ses premières années d'existence. C'est parce que les galeries parallèles ont encore un rôle vital à jouer dans le milieu culturel que j'ai accepté le défi d'aborder la question qui m'a été proposée. Défi, car les termes employés et les notions artistiques, historiques et sociales implicites dans la question sont très vastes. Alors, je dois tout d'abord avouer que je n'esquisserai qu'un début de réponse. Une étude plus approfondie traiterait d'une façon beaucoup plus méthodique tous les enjeux soulevés que ma réflexion ne peut qu'effleurer.

Dans ce qui suit, je vais me référer principalement aux activités de trois galeries parallèles, **Véhicule** et **Optica** à Montréal et **La Chambre Blanche** à Québec pour les raisons suivantes: d'abord **La Chambre Blanche** organise ce colloque et est active depuis dix ans. Il est normal qu'elle mérite une réflexion sur cette décennie écoulée. **La Chambre Blanche** est, de tous les centres d'artistes de Québec, des plus anciens. Et pour trouver ses homologues à Montréal, j'ai pensé spontanément à **Véhicule** et **Optica** qui sont également de la première génération des galeries parallèles de cette ville.

Ce choix s'explique davantage par le fait que **La Chambre Blanche** et **Véhicule** sont des centres qui ne se sont pas spécialisés en optant pour une orientation technique ou idéologique spécifique. **Optica**, au moment où elle devient moins une galerie de photographie, assume elle aussi ce décloisonnement. Je ne me contraindrai pas à un simple dénombrement de leurs activités liées au multi-média. D'autres questions surgissent qui, malheureusement, ne pourraient pas toutes être développées adéquatement ici.

Il faudra, par souci de rigueur, se poser la question des origines des galeries parallèles, pas seulement dans un sens purement historique relatant à quel moment elles ont été fondées, où, et par qui; mais aussi dans un sens permettant de discerner la motivation des fondateurs, et de cette manière, cerner le rôle que ces centres se sont définis à leurs débuts. Cependant situer ces premières auto-définitions ne suffit pas car, on le sait, ces centres ont connu une évolution constante, et ce, malgré la présence d'une charte de fondation. C'est avec la succession des générations des membres et des administrateurs que les orientations se sont constamment redéfinies. Sans insister sur les conflits internes que chaque centre a connu, nous reconnaissons que les préoccupations des générations successives se différenciaient par des contingences aussi bien internes qu'externes.

Il ne faudrait pas oublier non plus que le rôle que se donne un centre peut aussi bien être idéologique, technique, technologique que social. Ceci peut dépendre de l'envergure du milieu artistique d'un centre urbain. Le rôle d'une galerie se définit en fonction du moment où naît celle-ci dans une agglomération urbaine importante; à savoir si elle défrixe le terrain ou si elle doit se définir par rapport aux centres déjà existants. Quand **La Chambre Blanche** fût fondée, l'**Atelier de Réalisations Graphiques** fonctionnait en tant que centre spécialisé, lieu de production en gravure. Alors **Le Lieu**, le centre **Vu**, **Obscure** et **L'Oeil de Poisson** devaient donc se définir différemment par rapport à ces centres déjà existants. Aussi faut-il considérer que le phénomène des nouvelles techniques et technologies récemment intégrées dans les pratiques artistiques peut engendrer un centre spécialisé, donc un centre desservant une partie du milieu. C'était le cas de **Motivation 5**, à Montréal, devenu un centre d'art de la photocopie.

Parallèle. Parallèle à quoi? Nous pourrions nous référer à la réponse conventionnelle fournie par Gilles Toupin dans *La Presse* du 24 février, 1979, dans un article intitulé «Le 3e réseau est-il vraiment parallèle?» «On l'appelle familièrement dans le milieu le troisième réseau. Il se veut à contre-courant, dans le sens inverse de la marche des institutions artistiques. Il n'a rien de l'allure de gros navire de nos musées qui bien souvent risquent de ne plus avancer tant la lourdeur de leur appareil les fait s'échouer...Il ne veut pas également être de mèche avec la culture matérialiste et mercantile des galeries commerciales.»

Alors parallèle, dans cette acceptation, signifie parallèle aux musées et aux galeries commerciales. Mais ceux-ci ne sont pas les seuls intervenants dans le système. Il faut élargir la notion de milieu pour y inclure les moyens de diffusion, tels les revues, les catalogues, la presse et

donc la critique. Il y a aussi les événements ponctuels dont la structure administrative est de nature éphémère, fonctionnant pendant l'événement, pour ne pas oublier les sources de financement du système, des secteurs public et privé.

L'objet spécifique auquel je devrais m'adresser est le multi-média. Mais le sens même de ce terme est problématique. Il s'apparente à média-mixte, multidisciplinaire, interdisciplinaire, hybridation, art expérimental, avant-garde, internationalisme, et pourquoi pas, postmodernité. En poursuivant mes recherches dans une bibliothèque spécialisée, je n'ai même pas trouvé de fichier multi-média. Alors j'ai consulté le *Art Index* où se trouve à partir de 1972 une première inscription. De 1972 à 1975 nous sommes renvoyés à des articles où on retrouve les termes électro-acoustique ou audio-visuel. À partir de 1975, le terme multi-média perd son autonomie et nous devons nous référer à tout ce que la rubrique performance peut offrir.

On pourrait donc convenir que multi-média entend performance et installation mais ce sont là encore deux termes englobants qui posent des difficultés. D'ailleurs lorsque l'on est parvenu à définir performance et installation, ces mouvements, si on pouvait même les considérer comme mouvements, s'essoufflaient. Ces trois termes, tout au moins, nous indiquent un mode, peu importe les moyens, peu importe le contenu. Ce sont, en quelque sorte des termes d'opposition, des catégories qui indiquent des pratiques artistiques qui se distinguent de celles plus traditionnelles de la peinture et de la sculpture. Une distinction ayant comme point de départ le brouillage des frontières des disciplines traditionnelles, qui permet l'intégration de disciplines qui ne sont pas plastiques, d'une part, et de techniques et de technologies qu'offrent la société post-industrielle, d'autre part. Mais parler de ce type de termes sans considérer la pratique individuelle n'a pas de sens; il devient un terme d'échange. Or il ne pourrait consister qu'à ça dans ce qui suit.

J'ajoute une dernière réserve: multi-média implique l'intégration de plusieurs média. En s'attardant sur le développement de cette tendance, nous devrions aussi considérer la richesse des programmations des institutions et des centres qui peuvent alimenter les sources créatives. Une programmation variée qui présente film, vidéo, musique, danse, poésie, théâtre, en plus des expositions, permet au public, artiste et non-artiste, de créer ses propres liens.

Il est temps de tenter de répondre à la question en portant un regard sur les faits. D'abord reconstituons le contexte des origines de *Véhicule* et de *La Chambre Blanche*. Au moment où *Véhicule* est né en 1972, on se plaignait du désert culturel à Montréal. On ne retrouvait, à quelques exceptions près, que les variations du hard-edge et de l'abstraction lyrique lorsque l'on diffusait de l'art contemporain. C'est alors qu'un regroupement d'artistes s'est prévalu des fonds du Conseil des Arts du Canada destinés aux centres autogérés. Pour connaître l'orientation de *Véhicule*, nous pouvons nous référer à un article de Gilles Toupin, «*Véhicule Art: provoquer et attirer les gens*», paru dans *La Presse* le 13 décembre, 1975. Pat Darby, un des membres, explique qu'«au début *Véhicule* reposait uniquement sur l'idée d'encourager les jeunes créateurs. Nous voulions que les artistes travaillent avec des notions qui posaient de véritables problèmes. Nous ne leur demandions pas de les résoudre à tout prix. Ce que fit *Véhicule*, c'est de permettre à nos artistes de fuir la notion établie d'objet d'art.» *Véhicule* se voulait un tremplin pour les artistes qui pratiquaient un art expérimental; des artistes dont le travail ne pouvait trouver de soutien dans les galeries commerciales ou dans les institutions muséologiques.

Nous retrouvons dans ces premières années une programmation variée regroupant aussi bien des artistes locaux que des artistes venus de l'extérieur. On expose des oeuvres interrogeant les formes d'art, dont des oeuvres multi-média. *Véhicule* présente aussi des lectures de poésie, de la danse, de la performance, des films et de la vidéo. Il se dote également d'un centre de documentation, dirigé par France Morin et Chantal Pontbriand.

Bien que *Véhicule* se voulait un lieu de création, il a certainement encouragé l'expérimentation autour de la vidéo à partir du moment où il acquiert les appareils et les met à la disposition de ses membres. Ceci permet à la fois la recherche du langage vidéographique ainsi qu'un lieu certain de diffusion. Par contre, pour un grand nombre d'artistes qui ont expérimenté la vidéo, ce n'est qu'un phénomène passager. David Moore,

par exemple, après avoir produit quatre ou cinq vidéos, revient à une pratique plus près des objets lorsqu'il s'aperçoit que ce type de recherche convient mieux à son expression.

La Chambre Blanche, pour sa part, voit le jour à Québec à un moment où l'activité artistique en art actuel ne connaît pas d'effervescence. Le *Musée du Québec* se montre conservateur dans sa politique d'exposition; l'*Atelier de Réalisations Graphiques* est surtout un lieu de production; la *galerie Jolliet*, en tant que galerie commerciale, ne promeut qu'un art rentable. Après avoir été dédiée pendant un an à la photographie, *La Chambre Blanche* devient, en 1977, un regroupement d'artistes qui gère un centre subventionné par les fonds fédéral et provincial. Cette nouvelle orientation lui permet d'aller chercher un plus grand nombre de membres; cela a pour effet de générer un auto-financement plus important et de mieux se qualifier pour les subventions aux organismes. Son but est de promouvoir l'art actuel et de diffuser le travail des jeunes artistes. Sa programmation se limite, à quelques exceptions près, à la présentation des arts plastiques et des performances, jugeant qu'elle ne possède pas les compétences pour s'aventurer dans d'autres champs d'activités. Pour un certain temps elle est la seule à présenter d'une façon systématique des oeuvres multidisciplinaires. Elle organise, entre autres, l'événement *L'Objet fugitif* en 1979 autour de la notion de l'éphémérité qui comprend expositions, performances et tables-rondes. L'année suivante, l'événement *Danse actuelle* présente danseurs et chorégraphes dont les propositions entrecouperont celles de la performance.

L'orientation de *Véhicule* s'est rapidement transformée. En 1975, Pat Darby, dans l'article déjà cité, précise: «*Véhicule*, c'est à l'image de l'art contemporain, celle de l'internationalisme, celle de l'insertion dans un vaste réseau de communication international qui échange des valeurs artistiques d'un bout à l'autre de l'Occident, par l'entremise de catalogues, d'expositions, de foires, de voyages, de revues.» Cette orientation vers l'internationalisme, comme celle vers l'art expérimental, n'est enfin qu'une reconnaissance des tendances courantes qui se manifestent en Europe et aux États Unis. Les performances, les installations, la vidéo n'avaient pas encore leur place dans les autres institutions montréalaises. C'est *Véhicule* qui la fournit.

Mais déjà dans cet énoncé nous pouvons discerner un glissement des termes. De l'encouragement des jeunes artistes, on passe à la promotion de l'art international et avant-gardiste. C'est là d'ailleurs où on aurait de la difficulté à situer le phénomène multi-média. Ce dernier n'est qu'une expression changeante, multi-forme qui ne connaît de développement du point de vue institutionnel qu'à partir de la valorisation de l'internationalisme et de l'avant-gardisme. Et ce développement est encouragé, non seulement par l'exposition ou la présentation d'oeuvres, mais aussi par la circulation d'information, fonction que de plus en plus de centres et d'institutions exercent, y inclus *Véhicule* et *La Chambre Blanche*.

En 1974 *Optica* ouvre ses portes. Ce n'est pas une vraie ouverture mais plutôt un remaniement de l'ancienne galerie de photographie du *Centaur Theatre*. L'orientation de la galerie devient moins spécifique. Quoique toujours intéressée par la photographie, la moitié de ses activités tournant autour de cette discipline, on note une programmation incluant sculpture, peinture, performance, et oeuvres multidisciplinaires, le tout voué à un désir de se ranger du côté d'un internationalisme et d'un avant-gardisme. À un tel point qu'en 1979, Gilles Toupin, dans l'article «*Le 3e réseau est-il vraiment parallèle?*» constate qu'«*Optica* est sans conteste la plus belle des galeries parallèles montréalaises, la plus rapprochée d'ailleurs par sa programmation d'une institution muséologique dédiée à l'art contemporain. C'est en quelque sorte la moins parallèle.»

Cette tendance internationaliste et avant-gardiste inscrite presque au départ dans les politiques d'*Optica* devient de plus en plus déterminante. Les jeunes artistes locaux sont en concurrence avec les artistes déjà reconnus de l'extérieur. Pour suppléer au besoin de lieux de diffusion, on ouvre d'autres centres. Il y en a comme *Motivation 5*, *App'art*, ou *Dazibao* qui se spécialisent en photocopie, installation ou photographie. Même *Véhicule*, ayant perdu son souffle, n'existera qu'en tant que lieu de production et de diffusion de vidéo, connu sous le nom de *Prim Vidéo*. D'autres vont suivre le même cheminement qu'*Optica*, misant sur les jeunes artistes dans un premier temps, travaillant par la suite dans une

optique internationaliste/avant-gardiste en vue d'accroître leur crédibilité et leur visibilité auprès du public et des organismes de subvention.

Cette orientation se manifeste aussi à **La Chambre Blanche** mais elle est moins importante. Le besoin toujours urgent d'un lieu de diffusion pour les jeunes artistes locaux est un contre-poids à cette tendance. Que le rôle premier de la galerie reste plus stable s'explique d'ailleurs par l'exode continu des artistes québécois principalement vers Montréal, ce qui laisse place à une relève à l'intérieur même de la galerie. Elle se définit davantage avec un centre de documentation, une publication et une résidence, lieu privilégié pour l'installation au moment où cette tendance traverse le milieu.

Par contre ces options ne servent pas tous. On voit naître peu après **La Chambre Blanche** le groupe **Intervention** associé au **Lieu** qui interroge le rôle social de l'art et de la culture; par la suite le centre **Vu** diffuse la photographie; plus tard **Obscure**, qui se donne une vocation culturelle très large, devient le lieu privilégié de la diffusion, entre autres, des événements où l'électro-acoustique joue un rôle fondamental. Et assez récemment l'**Oeil de Poisson** prend la relève du rôle de tremplin. Le multi-média s'intègre comme moyen d'expression à travers toutes ces orientations.

Comme nous l'avons signalé, la galerie parallèle n'est pas le seul intervenant dans le milieu artistique. Examinons les autres en commençant avec les musées. **Véhicule**, de par ses actions et son impact dans le milieu, a exercé une influence certaine sur le **Musée d'art contemporain**. De nouvelles orientations dans la programmation de l'institution démontre une volonté de saisir les nouveaux courants qui sont dans l'air. C'est le Service d'animation et d'éducation, qui connaît un renouvellement de son personnel, qui assume la responsabilité de ce revirement. Dans un communiqué de presse de 1974, le Musée définit sa vocation:

«Bien que la vocation première d'un musée d'art soit la diffusion des arts plastiques, aucune contrainte ne dicte de restriction tant qu'à l'étendue des champs d'action que le **Musée d'art contemporain** devrait couvrir.»

(Le Musée) ... «doit se trouver impliqué dans le milieu culturel et doit susciter les intérêts les plus divers en relation avec toutes les ramifications des réalisations artistiques contemporaines.»

«Ces manifestations échappent parfois aux définitions. Créations spontanées ou «happening», une bonne partie des oeuvres d'artistes font appel à la participation par le son et l'image cinématique.»

«Aussi physiquement, le musée est-il un lieu privilégié pour ce genre de manifestation car (il) offre ... un vaste espace largement éclairé et muni des appareils audio-visuels les plus récents.»

On ressent très fortement dans ce communiqué l'étrangeté de cette nouvelle chose. On est prêt à le recevoir, on a les appareils audio-visuels pour... Sans ressentir le sens profond de ces champs d'action, les premières tendances prennent l'allure d'un rattrapage. Cette ouverture prend parfois la forme de collaboration et nous voyons en 1973, par exemple, l'inauguration au musée de l'Atelier de musique expérimentale, dirigé par Raymond Gervais qui est alors membre de **Véhicule**. En 1974, sous l'initiative de **Véhicule**, le musée présente un concert de Philip Glass. Le musée reconnaît d'ailleurs l'importance de la galerie en organisant une exposition de ses membres intitulée *Périphéries*.

Quelques années plus tard le Musée a le temps de mieux approprier les nouveaux modes d'expression, et s'exprime en 1980 dans un langage plus savant:

«Le Service d'animation et d'éducation programme des événements qui se distinguent par leur caractère expérimental et avant-gardiste. Le Service offre au grand public différentes activités culturelles présentées de façon régulière dans le studio du musée: concert, musique, performance, danse, théâtre expérimental, spectacle (environnement, audio-visuel), exposition expérimentale, vidéo, film d'art, d'animation et expérimental...»

On assiste donc à un programme ambitieux au musée. On retrouve des artistes internationaux dont Dennis Oppenheim, Meredith Monk et Vincent Grenier. On retrouve aussi l'événement *Hors jeux*, une série de performances regroupant de jeunes artistes québécois. On semble assister à une volonté de définir la performance québécoise sans que celle-ci ait

acquis de maturité. Fait que France Gascon du Musée souligne dans un commentaire publié dans **Parachute**. On note dans les années suivantes la présence répétée de jeunes artistes multidisciplinaires comme Rober Racine, Edouard Locke et Michel Lemieux avant que ceux-ci connaissent une renommée nationale ou internationale. Dans le cas d'Edouard Locke et de Michel Lemieux c'est le Musée qui sert de tremplin pour leurs carrières, s'appropriant ainsi un des rôles assumés jusqu'ici par les galeries parallèles. Notons en passant que ce passage vers le professionnalisme, que connaissent Locke et Lemieux, est caractérisé par la commercialisation et la rentabilité de leurs entreprises. C'est ce que la performance internationale connaît d'ailleurs en débordant des limites de l'avant-garde et des publics restreints des musées pour basculer dans la culture de masse et atteindre sinon le grand public, un public grandissant. Emporté par le désir d'afficher une orientation internationaliste et avant-gardiste, la différence entre les programmes du musée et ceux des galeries parallèles s'estompent au niveau du contenu. Ce n'est qu'une question des moyens dont disposent les organismes pour les manifestations de l'art actuel.

Il y a un autre événement important à Montréal qui influence le développement du multi-média. C'est la parution de la revue **Parachute**, dirigée par Chantal Pontbriand et France Morin qui, nous l'avons vu, étaient à **Véhicule**. La présentation du premier numéro débute ainsi: «Que connaissons-nous de l'art contemporain à l'extérieur du Québec? (La revue) ... veut arriver à un échange interdisciplinaire et international qui soit un décloisonnement culturel et une antithèse au régionalisme.» On n'est pas seulement informée des avant-gardes, la revue nous les fait venir à plusieurs reprises. Les manifestations *03 23 03*, en 1977, et *Performances et multidisciplinarité: post-modernisme*, en 1980, par exemple, présentent au public d'une façon dynamique et intense les activités de l'avant-garde internationale qui, à l'époque s'intéresse à la performance, le multi-média. Si la galerie parallèle et le musée ont préparé le terrain avec des programmes soutenus d'art actuel, ce sont les manifestations où un grand nombre de vedettes internationales ont été présentées, annoncées de plus en plus par la publicité de masse, qui ont réussi à rejoindre un grand public. Ces événements sont parmi les premiers qui marquent la floraison des structures ponctuelles qui s'organisent autour d'événements spécifiques et d'envergure en danse, en vidéo, en théâtre, en cinéma et en arts visuels.

A Québec aussi, le musée connaît l'influence des galeries parallèles. L'impact n'a pas la même envergure. En 1979 **La Chambre Blanche** intervient dans le débat autour du Musée du Québec qui semble stagner depuis quelque temps en limitant sa programmation à des expositions conservatrices. La vocation du musée est alors en jeu: est-ce un musée d'art ou un musée de la civilisation? Evidemment **La Chambre Blanche** prône l'ouverture vers, et la diffusion de l'art actuel.

Cette ouverture est réalisée non seulement par l'entremise de mémoires et de protestations, mais aussi par la persévérance de **La Chambre Blanche** et des autres centres dans leur programmation. Il y a aussi collaboration entre le musée et divers intervenants du milieu à partir de ce moment. Le musée présente les performances d'Elizabeth Chitty et de Tim Clark. On y retrouve la troupe Nouvelle Aire. C'est avec l'événement *Art et société* par contre qu'on ressent une transformation, même si elle est ponctuelle, de la vénérable institution. Organisé par le groupe **Intervention** on assiste à une diffusion des courants actuels qui interrogent les limites physiques même de l'institution en créant un réseau de lieux de diffusion à l'échelle de la ville. Cet événement est suivi par la tenue d'un festival de vidéo, une collaboration du **Centre populaire d'animation audio-visuelle de Québec**, de **Vidéo-Femmes** et de la **Galerie du Musée**. Tout en présentant des rubans de vidéastes locaux, on fait une sélection de vidéos internationales. D'ailleurs, la **Galerie l'Anse-aux-Barques**, devenue la **Galerie du Musée**, établit une politique de plus en plus cohérente, diffusant toutes les tendances artistiques que son espace difficile lui permet.

Si les galeries parallèles et les musées ne peuvent profiter que du prestige de l'internationalisme et de l'avant-gardisme, les galeries commerciales ne sont pas bornées par ces considérations. On voit, par exemple, s'établir assez rapidement des liens entre les premiers artistes de **Véhicule** et ces dernières. On retrouve, par exemple, Pierre Boogaerts et Suzy Lake chez **Gilles Gheerbrandt**; Roland Poulin et John Heward à la **Galerie B**. À

Québec les galeries **Joliet**, **René Bertrand** et d'autres interviennent de la même façon auprès de quelques artistes des centres parallèles. Mais ces galeries n'osent pas expérimenter les formes plus radicales.

A partir de ce moment, le nombre de galeries commerciales s'accroît. Comme ces galeries bénéficient des achats de la **Banque d'oeuvres d'art** du Conseil des Arts, et plus tard du Prêt d'oeuvres d'art du **Musée du Québec**, des achats des comités d'acquisition des musées, ainsi que de programmes spéciaux du Ministère des Affaires culturelles et du Conseil des Arts pour certains projets, il existe de moins en moins de risque à promouvoir l'art expérimental. On retrouve installation et vidéo à côté de la peinture et de la sculpture. La performance, on l'a vu, est transformée et se trouve d'autres lieux pour sa diffusion.

En guise de conclusion, je citerai cet extrait de Chantal Pontbriand écrivant à propos de *Documenta 6* (*Parachute 8*, p.14): «...ce qui caractérise l'art actuel s'appuie plus sur le développement d'un langage individualisé chez l'artiste ayant à sa disposition divers média qu'il choisit d'explorer individuellement ou simultanément comme langage ou comme support ... que sur l'utilisation de techniques multiples, traditionnelles ... ou novatrices...» Le sens continuellement changeant de ce qui est compris par le terme multi-média ne nous laisse pas saisir sa nature dans une analyse de ses rapports avec les institutions. Ce terme n'a de sens qu'à l'intérieur de la démarche artistique où ces formes sont investies de signification.

Dans le commerce des institutions le multi-média peut devenir synonyme d'internationalisme et d'avant-gardisme, étiquettes qui peuvent être rentabilisées en terme de prestige ou sur le plan commercial. C'est seulement avec une orientation rigoureuse qu'on échappe au nivellement que connaissent les différents niveaux du milieu, rigueur qui résiste à la commercialisation et à la banalisation de l'art.

UN CHOIX DÉTERMINANT LA PRATIQUE

Louise Viger et Gilbert Boyer

Gilbert Boyer: Afin de vous situer un peu, nous pourrions préciser que le projet commencé il y a deux ans et, pour nous, il y a environ trois ans était un jeu avec des accessoires qui gravitent autour de l'art.

Si les artistes ont pu s'impliquer dans des lieux de diffusion, ce n'est pas seulement pour intervenir dans la diffusion de l'art, mais aussi pour manipuler un certain pouvoir de prise de parole. Ce n'était pas seulement l'oeuvre qui était en jeu, mais aussi le pouvoir de parler et de se mettre en valeur.

Louise Viger: Si on a pu le faire, c'est que nous avons tous les deux une expérience en milieu parallèle: Réalisation d'affiches, de publications, contacts avec les journaux, demandes de subvention... enfin de tous les paliers qui s'occupent de la circulation de l'oeuvre d'art. La connaissance de ce réseau nous permettait de pouvoir l'utiliser.

Gilbert Boyer: Dans les galeries parallèles, les artistes ont eu accès pour une des premières fois à ces accessoires, alors qu'auparavant ils en faisaient partie.

Louise Viger: Ce que nous avons nommé «accessoires», ce sont tous ces éléments qui entrent dans la lecture de l'oeuvre. Par exemple, les matériaux considérés selon la mode comme les plus nobles ou les plus sacrés, l'habileté technique, la virtuosité, le cadre, le socle. Toujours selon la mode: le commanditaire, qui n'est pas du tout à négliger, l'acheteur, la valeur monétaire, l'écrivain d'art, le critique, les journaux, les revues spécialisées et, bien sûr, les reproductions qui font partie de la visibilité de l'oeuvre. Souvent on ne connaît pas une oeuvre par expérience, mais on la connaît par toutes les reproductions disponibles. Il y a aussi les marchands d'art et les galeries, les collectionneurs, les collections, les musées, les expositions, les prix d'honneur et les subventions.

Gilbert Boyer: Lorsqu'on regarde une oeuvre, on ne la regarde pas de la même façon si elle a eu un prix, une mention, une bourse, etc. L'artiste a exposé dans une certaine galerie commerciale ou parallèle, et selon son statut, il y a aussi ce type de caution, comme une aura et on parle très peu de cela. C'est ce que nous nous sommes amusé à démontrer et à caricaturer.

Louise Viger: Nous avons travaillé à partir du *Chat Murr* écrit par E.T.A. Hoffman en 1819. C'est l'histoire de deux récits personnels: celui du chat et de son maître. Le chat, tout chat qu'il est, veut bien devenir célèbre. Il épie son maître, il se met à écrire et publie ses mémoires. Nous nous sommes donc inspirés de cela: le désir d'être célèbre, l'imitation des modèles, enfin, tout ce en quoi cela peut servir à bâtir un scénario, afin de commencer une fiction sur la visibilité de l'oeuvre.

Gilbert Boyer: Nous avons jeté un regard sur ce que l'on appelle la coulisse, non pas sur l'oeuvre elle-même, et nous en avons fait une oeuvre.

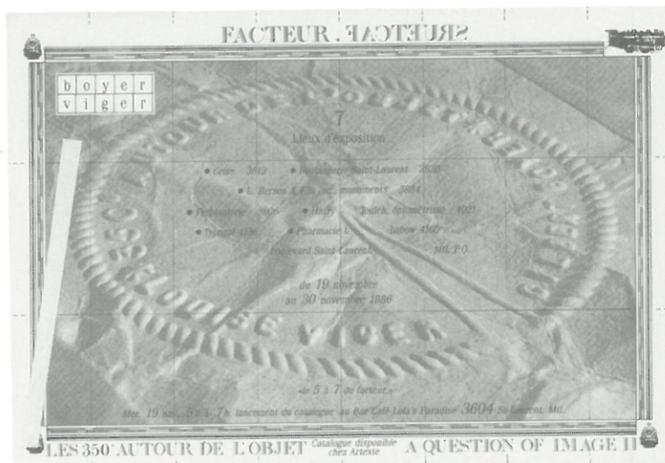
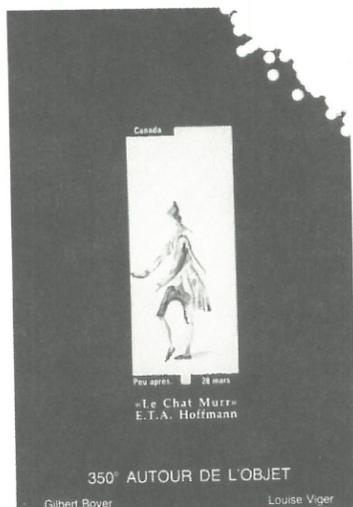
Même si l'artiste fait partie d'une galerie parallèle, il désire être diffusé et reconnu nationalement et internationalement. Dans les galeries parallèles, comme dans les galeries commerciales, il y a le même système, mais deux pouvoirs différents: un appartenant aux artistes, l'autre étant peut-être plus établi.

Louise Viger: Comme nous pensions pouvoir manipuler des choses, et que nous avons acquis de l'expérience dans une galerie parallèle alors que nous étions sur la voie d'attente, nous y sommes allés directement, sans plus attendre. Nous avons d'abord pensé faire une oeuvre constituée d'envois postaux; c'était une façon d'aller directement chez les gens. Qui ne regarde pas les lettres qu'il reçoit chez lui? Nous sommes tellement curieux!

Nous allons vous montrer des diapositives des différentes étapes de ce projet. Tout d'abord, on voit trois yeux de chat, un billet de spectacle et 350°.

Gilbert Boyer: Je voudrais mentionner que Hoffman a aussi écrit un petit conte qui s'appelle «Le parfait machiniste». On peut y voir tout ce que Bertold Brecht a utilisé par la suite.

Louise Viger: À l'endos de ces envois, il y a des timbres. Le premier, c'est la locomotive. Etre une locomotive, on sait tous ce que c'est, mais dans notre cas c'est un double symbole parce que cela signifie aussi un point de départ. Nous partions en voyage avec la locomotive.



Nous avons envoyé ce premier carton, et avons soigné la présentation, afin que les gens ne le jettent pas à la poubelle.

Gilbert Boyer: Ce qui est arrivé quand même!

Louise Viger: Mais ça nous donnait l'espoir qu'ils ne le jetteraient pas trop vite.

Louise Viger: Ces deux premiers envois étaient plutôt poétiques, c'est ce que les gens nous disaient. Les commentaires ont cessé après le deuxième envoi.

Le troisième envoi était vert jungle. Nous avons mis nos noms en style «Hollywood» tout en haut. Puis, en gros, notre unique subvention du ministère des Affaires culturelles, comme si c'était quelque chose de très important. Ça a été posté à New-York. On ne savait pas si cette chose allait se passer à Québec d'où venait notre premier envoi à Montréal ou à New-York.

Gilbert Boyer: Ce que nous désirions, c'était d'organiser une exposition itinérante. Il s'agit, bien sûr, d'une autre caution de l'oeuvre d'art.

En plus de ces informations visuelles et textuelles, il y avait le luxe de ces 6 cartons gratuits. On disait: «Ils doivent avoir pas mal d'argent ces deux-là pour nous envoyer tous ces cartons sans but apparent, précis.»

Louise Viger: Le quatrième carton venait de France et faisait état de la complicité de Johanne Lamoureux.

Gilbert Boyer: Le comble de l'ironie, c'est que nous avons oublié (disons, volontairement) de mentionner son nom. Nous l'avons donc ajouté à la main. Comme si nous pouvions oublier une critique d'art!

Louise Viger: Simultanément, deux publicités ont été faites: une dans *Le Devoir*, et l'autre dans la revue *Parachute* qui est une revue à laquelle on veut tous accéder un jour un l'autre. Nous avons décidé d'y accéder par nos propres moyens, en y présentant une publicité!

Gilbert Boyer: Le cinquième carton était posté de Vancouver.

A l'arrière du carton, il y avait le timbre de l'expo '86 de Vancouver, qui avait lieu en même temps que notre exposition, comme si nous tenions l'exposition de Vancouver.

Louise Viger: C'était un jeu, où tout le monde voulait sa part du gâteau. Il y avait des griffes de chat qui essayaient de tout attraper.

Gilbert Boyer: Tous ceux qui ont reçu un carton étaient identifiés par un tampon: artiste, critique, conservateur, public ou institution.

À la suite des six envois, il n'y avait eu aucune convocation à une exposition quelconque, malgré ça les gens nous rencontraient ou nous appelaient au téléphone. On nous disait: «J'ai vu que vous exposez à Paris, New-York et Vancouver: c'est bien». Nous nous sommes rendu compte que la plupart des gens ne regardent que ce qui est susceptible d'être une caution: le nom d'une critique, la subvention, la distance, une ville prestigieuse, etc. C'est d'autant plus important lorsqu'il s'agit de Paris ou de New-York. C'est une façon de donner de la valeur à ce qui n'existe pas encore.

Tout cela a été fait pendant une période de deux mois, c'est-à-dire de février à avril 1986. Nous sommes ensuite demeurés assez silencieux, à l'exception d'un article de Johanne Lamoureux qui nous avait un peu «grafignés» et qui faisait le commentaire d'une exposition qu'elle n'avait pas vue, qui aurait lieu plus tard à Vancouver. Elle avait participé au jeu en faisant une critique sans avoir vu l'exposition.

Puis, en juin, nous avons exposé à Vancouver nos deux noms. En gros. De grosses lettres de métal d'une hauteur de quatre pieds, suspendus comme d'énormes jouets dans les airs.

Louise Viger: À l'automne, nous avons réalisé une troisième partie, sur le boulevard Saint-Laurent à Montréal: des endroits alternatifs ont été choisis, comme les vitrines de magasins et de commerces sur la rue. Nous nous sommes adressés à sept commerçants en leur demandant d'utiliser leur vitrine ainsi que leur matériel pour faire une oeuvre.

Gilbert Boyer: Nous avons, entre autres, utilisé le carton d'invitation annonçant l'exposition dans les commerces et nous avons fait un jeu sur lequel on indiquait chacun des lieux d'exposition: le vêtement griffé qui représentait «Crise», une petite paire de lunettes chez l'optométriste, pour la visibilité, le train chez un ferblantier, la pierre tombale chez le graveur, la pièce de typographie pour l'imprimerie, un gâteau dans une boulangerie et un pèse-personne à la pharmacie.

Louise Viger: Le premier était un commerce où l'on signait des vêtements de création, vous savez, un vêtement griffé. Et on a demandé au propriétaire d'utiliser des chutes de tissus. Beaucoup de personnes sont allées dans le magasin et n'ont pas vu les oeuvres.

Gilbert Boyer: L'optométriste nous avait donné une centaine de lentilles qu'on avait installés sur de petits dépôts de plomb très brillants. Ce que l'on voyait, c'était des socles grossis par effet de loupe.

Il y avait aussi la Boulangerie Saint-Laurent. On avait fait nous-mêmes le gâteau. Ce n'était pas un vrai gâteau, mais il y avait du sucre à glacer.

Louise Viger: Nous voici à la vitrine du ferblantier. On retrouve la locomotive qui est un jouet d'enfance de Gilbert. ... J'aimerais mentionner qu'on a eu beaucoup de plaisir à travailler avec le ferblantier. Il nous donnait continuellement son avis sur la forme du contenant de la locomotive. C'était un peu difficile mais très amusant.

Nous nous sommes ensuite rendu chez Monsieur Berson qui est graveur de pierres tombales. C'était très gênant de lui demander cela parce qu'il y avait des gens éplorés, qui, eux, venaient parce qu'ils étaient en deuil. Nous, on restait sur le bord de la porte et on n'osait pas dire que l'on venait pour un projet en art.

Gilbert Boyer: Quand il neigeait, il nettoyait le monument.

On se disait que si on était mort il prendrait peut-être soin de nous.

Heureusement qu'il y avait la pharmacie. Un conservateur était là pour avertir les gens de ce dont il s'agissait. Le pharmacien s'était pris au jeu, et chaque fois qu'il voyait quelqu'un ne cherchant pas un produit pharmaceutique ou autre, il disait: «C'est ça que vous venez voir?» en montrant le pèse-personne. On peut trouver des conservateurs un peu partout.

Louise Viger: ... plus les gens sont pesants, plus la flèche monte avec la pointe du gâteau. Ça correspondait au poids du pouvoir que ces gens pouvaient représenter.

Gilbert Boyer: ... vous vous demandez: «Quel est le lien avec les galeries parallèles?» Le lien que je peux faire et que peut-être il faudrait faire, c'est qu'il faut absolument qu'il y ait une prise de conscience du pouvoir des accessoires autour de l'oeuvre. C'est peut-être ce que l'on apprend dans les galeries parallèles: cette proximité avec le contrôle des accessoires. C'est ce que les galeries parallèles devraient permettre et non pas une prise de pouvoir des artistes entre eux au détriment d'autres artistes.

*Artiste résidant à Montréal, Louise Viger fut présidente de LA CHAMBRE BLANCHE en 1980-81.
Artiste et enseignant, Gilbert Boyer est chargé de cours à l'Université Concordia.*

Lisane Nadeau (modératrice): À la suite des exposés précédents, on aurait tendance à croire qu'il n'y a plus de cause. Mais finalement il y a une cause. On revient peut-être à notre point de départ: le besoin, pour les artistes, de s'auto-diffuser, de se prendre en main. Qu'est-ce qu'on fait après avoir pris conscience de tout cela? Est-ce qu'il n'y a pas quelque chose de tragique lorsque d'une part vous tournez à la dérision tous ces moyens de cautionner l'art et d'autre part vous voudriez en profiter et finalement vous auriez peut-être aimé l'avoir votre exposition itinérante?

Gilbert Boyer: On est passé par-dessus l'exposition itinérante mais ce que je pense qu'il faut faire, c'est intégrer à notre pratique non seulement nos intentions ainsi que l'objet produit mais aussi la manière de le diffuser. Cela peut prendre un certain temps parce qu'on n'est pas habitué à intégrer ces trois termes qui sont une sensibilité à nos intentions, une sensibilité à la matière, aux moyens qu'on prend pour les rendre visibles et aussi une sensibilité aux moyens avec lesquels on veut les diffuser. On a plutôt appris, à l'université, au cegep ou dans notre pratique personnelle, à manipuler les deux premiers termes et non pas le troisième.

Louise Viger: Le projet m'a d'abord et avant tout donné une sorte de conscience. En manipulant des accessoires, on s'aperçoit beaucoup plus de ce qui est occulté, du non-dit, des relations de pouvoir. Ma première réaction, après le projet, a été de me précipiter dans les librairies. J'ai ramassé tous les livres d'histoire du Québec que j'ai trouvés et je me suis aperçu à quel point mes connaissances sur l'art du Québec étaient pauvres. L'art de mon propre pays! Au lieu d'être tragique, ça m'a permis d'acquérir beaucoup d'assurance, par rapport à ce qu'on fait ici. C'est la chose majeure que j'en ai retiré, à part une connaissance des moyens de diffusion qui se rapportent plus directement à notre métier.

Cyril Reade: Est-ce que vous répéterez cette expérience ou est-ce que vous la continuerez? Dans ce sens, ça me fait penser aux moyens qu'utilisent General Idea qui ont une réflexion sur le système tout en étant à l'intérieur du système. Leur démarche a été de pousser la fiction jusqu'à un certain point...

Gilbert Boyer: On n'a rien prévu... enfin je ne sais pas si vous êtes intéressés par nos prévisions artistiques. Si on fait référence à General Idea, il me semble qu'ils ont dit clairement ce qu'ils voulaient dès le début et je pense qu'ils sont devenus une institution de toute façon. Lorsqu'on répète continuellement les mêmes choses, on ne se trouve plus à critiquer, mais on adopte des modèles qui, à la longue, perdent leur sens.

Louise Viger: C'est une recette...

Gilbert Boyer: Oui, c'est ça.

Cyril Reade: Vous avez dit, au tout début, que vous faisiez cela pour contrôler votre diffusion, puis manipuler les accessoires du pouvoir. Oui les artistes de General Idea ne sont plus critiques, mais ce n'était pas leur but non plus, leur but c'était justement de devenir «famous and rich».

Gilbert Boyer: Par ce biais, ils ont aussi démontré que leurs outils étaient efficaces, même s'ils ont dit au début qu'ils voulaient être célèbres et riches. C'est devenu évident qu'en faisant cela, même si les gens ne sont pas dupes, ça fonctionne quand même, malgré tout. C'est peut-être ce qui est le plus surprenant, le plus choquant.

Louise Viger: Je ne vois pas pourquoi l'artiste n'aurait pas le droit d'utiliser ce pouvoir qui est toujours laissé à d'autres et pourquoi on ne pourrait l'utiliser à nos propres fins. Ce n'est pas toujours quelque chose de détestable, de basement mercantile. Je pense qu'on a le droit, quand on a un métier auquel on croit, d'avoir les moyens de le diffuser et sur ce plan, je n'ai aucune honte à manipuler tout système que ce soit, dans ce but.

Lisane Nadeau: On parle beaucoup de manipulation, de honte à avouer son désir d'être diffusé. Il y a un discours très moral qui s'inscrit. Jean-Claude, tu disais que le système parallèle tend à se situer à la limite de ce qui est accepté. Quand tout est accepté et que même les artistes, qui s'affichaient comme les plus marginaux et qui en avaient l'étiquette (parce que finalement on parle beaucoup d'étiquettes et d'images) sont acceptés, lorsque par exemple Richard Martel ou toi-même vous entrez dans l'institution, est-ce un paradoxe? Et alors, comment vous situez-vous par rapport à votre discours?

Jean-Claude St-Hilaire: Avant de répondre à cela, j'aimerais passer un commentaire sur ce que Louise et Gilbert ont présenté tout à l'heure. Quand vous faisiez votre listing au niveau des intervenants en art, artistes, conservateurs, critiques, galeries, institutions, public. D'accord! C'est placé par ordre alphabétique, mais vous dites que ça représente ce qui se trouve. Moi, ce que je trouve un peu dommage, c'est que ça représente une attitude qu'on retrouve beaucoup: des artistes qui produisent pour quelques personnes, ceux qui détiennent le pouvoir économique. Vous dites que le public passe en dernier, moi j'ai de la misère à avaler ça.

Gilbert Boyer: Non. C'est un constat qu'on a fait aussi, que ce soit par rapport aux galeries commerciales ou parallèles. Qui retrouve-t-on sur les listes d'envoi? C'est justement ces intervenants et non pas le public en général.

Jean-Claude St-Hilaire: Non, ce que je veux dire, c'est que l'attitude des artistes présentement...

Gilbert Boyer: Ha! L'attitude ça ne veut pas dire qu'on est pour: là-dessus je suis un peu d'accord avec toi.

Jean-Claude St-Hilaire: On va produire des oeuvres qui s'adressent à une minorité de personnes qui sont capables de les comprendre et on se surprendra à dire: «Ah le public ne comprend pas mon oeuvre.» J'ai beaucoup de difficulté à accepter cette attitude.

Gilbert Boyer: Je suis tout à fait d'accord! Ce n'est pas pour rien qu'on avait réservé la première partie du projet à 500 élus; c'était pour mentionner que c'est seulement à eux la plupart du temps que les artistes s'adressent. En commençant par les galeries parallèles, on se dit: ça c'est le premier niveau, on va commencer par là en espérant que le propriétaire de la galerie commerciale d'en face va venir nous visiter, nous choisir et nous mettre dans son écurie. C'est évident que malgré tout, la majorité des artistes pensent comme ça. Les solutions sont à trouver tous ensemble et il ne s'agit pas d'isoler les artistes. C'est avec tous les intervenants que ça se fait. Sinon on va se retrouver avec les mêmes problèmes, c'est-à-dire: tu te débats dans ton coin, le critique fait la même chose pour entrer dans une revue, le conservateur dans le musée...

Jean-Claude St-Hilaire: Mais à partir du moment où tu envisages l'activité artistique uniquement à l'intérieur de ce système, tu ne peux pas faire autrement que de jouer les règles de ce système. Le seul moyen c'est de

trafiquer ces règles en cours de route. À partir du moment où tu les acceptes, que tu embarques quand même, parce que c'est le seul système qui existe, tu viens renforcer le système tout simplement. Par exemple, réussir à faire entrer l'art engagé dans un musée, je trouve que c'est changer le système ou tenter de le faire. J'en suis fermement convaincu, même si cela implique des contradictions. Effectivement à *Inter*, on a des subventions. Ça serait intéressant de les comparer. On a eu un discours pendant très longtemps qui était plus ou moins marxiste, très engagé sur une voie politique. Ce discours a changé. Je vous ai expliqué qu'il y avait aussi une perte de cause à l'intérieur du système québécois. On a bifurqué en cours de route vers une activité qui était beaucoup plus de production et moins de militantisme. Cette activité se tourne vers l'expérimentation, c'est-à-dire que l'on ose faire des choses que peu de gens osent faire. L'art engagé c'est prendre des risques maintenant, ne pas jouer sur des valeurs qui sont cautionnées par le système de l'art actuel. Pour moi, faire de l'art c'est prendre des risques, qu'ils soient esthétiques ou autres, et de se mesurer à un public et pas uniquement à des conservateurs.

Louise Viger: Quand tu parles de prendre des risques, je suis d'accord avec cela, évidemment, puisqu'on en a pris tout au long du travail. Ils ne s'appellent peut-être pas des risques que tu nommerais politiques. Je pense aussi qu'une oeuvre plus engagée qui va dans un musée, passe par certains filtres qui sont, par exemple, ceux de la politique engagée. Nous avons parlé, tout au long de notre projet, des filtres que sont les galeries, les conservateurs. Il y a des systèmes, qu'ils soient politiques ou qu'ils se situent dans le milieu des arts. Et ce qu'on produit passe nécessairement par ces filtres. L'important, c'est de les reconnaître, et si l'on veut intervenir à l'intérieur de ces systèmes, c'est de les utiliser, sinon, évidemment, passons à un autre système! Mais quel qu'il soit, il y a ce genre de filtre à traverser.

Cyril Reade: Tu as dit Jean-Claude, qu'une façon de changer le système, c'est de faire entrer l'art engagé dans les musées. Moi aussi, j'étais à la *Documenta* cette année et de voir Hans Haacke à la *Documenta*, ça ne m'a pas... disons que le contenu n'est pas allé plus loin que la forme, c'est-à-dire que Hans Haacke est devenu tellement luxueux, que tout cette dénonciation perd sa puissance. C'est comme si le système, au moment où il récupère l'art engagé, lui enlève toute sa puissance, l'impact de son contenu.

Jean-Claude St-Hilaire: Tu as tout à fait raison. Ce que je voulais dire tout à l'heure, c'est que dans *Art et société*, par exemple, il y a eu une première percée au Musée du Québec, et non pas seulement au musée, mais à Vu, à la Galerie du Musée et dans un colloque où il y a eu un festival de performances. Ça a été un événement à l'échelle de la ville. Une percée a été faite. Ça peut être un moyen de faire avancer les choses mais de faire un 2^e, puis un 3^e *Art et société*, ça devient moins intéressant.

Mais quand on regarde comment le système socio-politico-économique fonctionne, parce que c'est interrelié, on se demande par quels moyens les marginaux vont être récupérés? Regardez le mouvement punk, par exemple. Regardez comment cette musique qui était un cri, une révolte a pu être récupérée très rapidement. On se retrouve avec du post-punk de bourgeois, de petits enfants riches, quand on sait que le punk, au départ, regroupe des gens qui sont le contraire de ça. La mode va réussir à récupérer tous les cris qu'on retrouve dans le signifié, pas juste dans le signifiant. Pour moi, l'art engagé s'est fait récupérer et je dis que les causes ont changé; c'est que, les poings en l'air, tout ça, c'est fini. Ça faisait partie d'une époque. L'art engagé doit changer de forme, parce qu'il s'adresse à une évolution esthétique. Je pense que je fais un art engagé jusqu'à une certaine limite, mais j'essaie de ne pas tomber dans les standards, qui ferait que quelqu'un qui entre dans la galerie dise: «Ah! c'est de l'art engagé!» et s'en aille. J'ai changé la présentation de mon travail et c'est hypocrite de ma part!

Lisanne Nadeau: Donc, l'art engagé n'aurait plus peur du beau.

Jean-Claude St-Hilaire: L'art engagé n'a jamais aimé le laid! Est-ce que vous connaissez beaucoup d'artistes qui veulent faire des choses laides? Moi, je n'en connais pas.

Jacques Doyon (Optica): J'aimerais peut-être revenir à l'enjeu du débat qui est la définition des galeries parallèles maintenant. Et ça me semble peut-être significatif que l'on tourne autour. C'est une question qui n'est pas du tout évidente, mais qui est l'enjeu d'aujourd'hui. Je ne suis pas du tout d'accord avec l'idée de Gilbert, c'est-à-dire que ce soit un relais, un tremplin. Après 15 ans d'expérience, la question est: ne sommes-nous que cela? N'est-il pas le temps de penser à structurer ses acquis et à renforcer sa place sur la scène artistique de maintenant, renforcer son pouvoir de promouvoir certains artistes et enjeux esthétiques? Est-ce que la seule visée des galeries parallèles est d'être anti-institutionnelle? C'est une question qui est sous-jacente à toutes vos discussions. Si on regarde un peu ce que sont les galeries parallèles au Canada, il y a certains centres qui maintiennent de tels enjeux. Ils sont pertinents, mais d'un autre côté, toujours en rapport avec cette idée de promotion d'artistes dans le système, c'est une réalité très importante pour les galeries parallèles aussi, elle se pose peut-être plutôt en termes de professionnalisation des galeries parce que en termes de composantes internes, le profil s'est un peu modifié. Il y a beaucoup plus d'administrateurs et de critiques, qui font partie de ce groupe qui anime les galeries. Dans le processus d'institutionnalisation des galeries, parce que pour moi ce processus est là, on revient à une certaine diversification des tâches: une gestion par un collectif composé majoritairement d'artistes, mais aussi un travail de diffusion et de promotion du travail des artistes qui se fait de plus en plus par des professionnels. Bon, encore avec des difficultés sur le plan des moyens et de la structure même des galeries, mais il y a un pas de fait. Votre dernier projet est extrêmement intéressant, mais il n'est pas unique.

Louise Viger: Je ne pense pas que ce soit ce qu'on ait dit.

Jacques Doyon: Ce que je veux dire, c'est que je ne suis pas sûr qu'il pose des questions qui soient particulièrement pertinentes des enjeux des galeries parallèles maintenant. Il me semble qu'il est plus proche de toutes les pratiques présentées hors des galeries parallèles, depuis *Montréal-tout-terrain* et les initiatives d'expositions dans les lieux d'artistes, des lieux indépendants etc., pratiques qui posent ces enjeux de la diffusion que vous explorez de façon plus systématique et plus complexe. C'est un projet qui est très intéressant mais je le questionne du point de vue des galeries parallèles. Leurs enjeux sont plus de préciser la place qu'ils occupent au sein même de ce réseau de diffusion.

Gilbert Boyer: On peut s'entendre sur une chose, c'est que le réseau des galeries parallèles c'est un deuxième pouvoir. Je ne sais pas si on peut s'entendre sur ça par rapport aux galeries commerciales. Si tu dis que les

institutions sont le premier pouvoir, c'est évident que les galeries parallèles sont un deuxième pouvoir qui appartient aux artistes ou à des jeunes artistes en tout cas. Puis quand je dis que ça donne accès aux galeries commerciales, c'est du point de vue économique. Parce que je ne pense pas que c'est très courant que des artistes qui exposent dans des galeries parallèles vendent une oeuvre grâce à la galerie; c'est souvent par l'intermédiaire d'une galerie commerciale. C'est une nuance énorme. Quand je disais que les galeries parallèles sont ceci ou cela, je ne faisais pas un portrait très négatif, je disais simplement que c'était très différent et que, dans les galeries parallèles, les artistes ont pris la parole. Ils ont aussi pris un certain pouvoir. Ça s'est fait souvent au détriment d'autres artistes. C'est pour cela que je dis que c'est un deuxième pouvoir. Les enjeux, dans les galeries parallèles, sont souvent les mêmes que dans une galerie commerciale, sauf qu'elles sont aux mains de plusieurs individus au lieu d'être aux mains d'un seul individu, comme dans une galerie commerciale.

Jacques Doyon: Tu as raison quelque part en insistant sur le fait que c'est un pouvoir nouveau, 2^e ou 3^e, qui rend service à une certaine couche d'artistes. Et pour la nouvelle génération, ça repose les mêmes problèmes d'accès à la diffusion. Une fois décrits les enjeux des galeries parallèles, qu'en est-il de la structure interne des galeries? Je considère que l'on est dans une situation extrêmement ambiguë. On continue à fonctionner sur des mandats hérités des années '70, un mandat semi-public, ce qui nous différencie des galeries commerciales par exemple. La différence est assez essentielle et pose des problèmes de développement et de progrès. On fonctionne avec ces acquis mais en même temps on n'y réfléchit pas. On fait un travail de promotion auprès des artistes et selon les galeries, il y a des gens qui sont promus par les galeries parallèles. On vend quelque fois des oeuvres, très peu. Mais est-ce qu'il faut se résoudre à ne jamais vendre d'oeuvres?

Gilbert Boyer: C'est sûrement relié directement au financement des galeries parallèles. La caractéristique qui me vient à l'idée quand je pense aux galeries parallèles, c'est qu'elles sont subventionnées. C'est ça qui fait aussi son premier problème, comme tu dis. Est-ce que les galeries parallèles ne sont là seulement que pour diffuser les oeuvres et ne pas les vendre et devenir auto-suffisantes? C'est un choix à faire.

Jacques Doyon: Enfin, pour moi il y a à la fois des problèmes de gestion, de mandat, de fonctionnement interne et de lien à la communauté, autant que d'enjeux esthétiques.

Jean-Claude St-Hilaire: Tu as vraiment bien cerné le problème qui est le suivant: je pense que le réseau ANNPAC/RACA est devenu une institution très importante qui a un très gros poids, parce qu'il y a des réunions annuelles, parce qu'il y a *Parallélogramme*, et qu'il y a un discours qui est véhiculé à travers ça. Ce sont des gens qui se connaissent, qui se tiennent les coudes, qui vont définir des politiques, etc. C'est un réseau très fort et il y a beaucoup de fric là-dedans. Si on faisait le cumul des subventions complètes, c'est gigantesque! Je pense à **Western Front**: c'est une institution. À **Optica**: c'est aussi une institution. **La Chambre blanche** en est une. Il y a des grosseurs d'institutions différentes. Il y a une image qui y est collée. Le **Lieu** a une image également. **La Chambre blanche** en a une autre, etc. Je pense qu'on est devenu des institutions parce que quand ça fait 10, 12 ans que tu fonctionnes, tu ne peux faire autrement que de le devenir, surtout quand tu fonctionnes avec du fric de l'état. C'est cette institution qui vient te cautionner parce que tu dois lui soumettre tes projets. L'autre problème que tu mentionnes est extrêmement important du fait que les galeries parallèles et tout le système alternatif s'est institutionnalisé lui-même en tant que connaisseur, dans son orientation esthétique, idéologique, etc. Et les jeunes qui ne font pas partie de ces regroupements-là, (à Québec on est bien placé pour le savoir parce que le milieu n'est pas très grand), ne peuvent pas en faire partie, car les vieux comme moi, qui font partie d'une institution, leur trou est bien fait dans le banc de neige. Enlèves-moi donc maintenant! On a vu il y a quelques années l'émergence des ateliers en commun, où un réseau parallèle au réseau parallèle s'est développé. Par exemple, en été, on fait des ateliers ouverts, le public est invité à se promener et ça c'est une alternative aux galeries parallèles. Les artistes ont beaucoup d'imagination, ils sont capables d'en trouver. Le problème est que l'on a une étiquette. On ne peut faire autrement que de l'avoir, sinon tu n'existes pas, tu n'as pas de colonne vertébrale. Et les gens qui s'adressent à toi font des demandes, comme pour aller faire une exposition dans n'importe quelle galerie officielle, n'importe quelle galerie étatique. Ils seront sur une liste, seront sélectionnés par un jury, éliminés à presque 50% selon les critères que l'institution s'est donnés. Si ce sont des critères esthétiques tu te donneras ça comme lunette. Si ce sont des critères à la fois esthétiques et expérimentaux ou idéologiques, ce seront des éléments qui entreront en ligne de compte, etc. Je pense qu'on est devenu, avec le temps, des fonctionnaires: on les a tellement bien observés! On est devenu des spécialistes des demandes de subvention dans les galeries parallèles. Ça veut dire qu'on comprend bien le système...!

Marie Fraser: J'aimerais parler d'abord du problème des institutions. Devenir une institution devient un problème à partir du moment où on ne respecte plus son mandat: ce pourquoi on a été créé. Ça me fait rire de vous entendre dire que c'est un problème pour les galeries parallèles de devenir une institution parce que pour une galerie de femmes (**Powerhouse**), ça serait la meilleure chose qui pourrait arriver. Ça légitimerait les femmes. Pour en revenir à ce que disait Jean-Claude à propos de la marginalité: à mon avis il n'y a plus rien de marginal, tout est accepté.

Gaétan Gosselin (Vu): La question des institutions est toujours prise dans un sens péjoratif lorsqu'on dit que les galeries s'institutionnalisent. En fin de compte, une institution ça peut être un organisme où un regroupement de personnes qui fonctionne dans une structure donnée, qui se donne un certain nombre de règles qui finissent par s'imposer et qui font que l'on peut légitimer ou pas, un certain type de production. Dès qu'il y aura des régions qui diffuseront certains types d'oeuvres, il y aura toujours, dans cette pratique, une certaine forme de légitimation. On ne s'en sort pas. Je ne pense pas que le problème fondamental soit celui de savoir si on est institutionnalisé ou pas, mais plutôt de se demander quelle est la spécificité aujourd'hui des centres d'artistes ou encore des galeries parallèles. Qu'est-ce qui les caractérisent par rapport à des galeries commerciales, par exemple? Il y a des parallèles à faire, mais nous avons un rôle fondamental, non seulement sur le plan de la diffusion, mais aussi sur le plan de l'animation culturelle. Il faut diffuser mais aussi faire en sorte que la diffusion soit appropriée à cette production artistique. Quel est le rôle du centre d'artistes dans la production et dans la diffusion? On parle souvent d'art engagé. J'ai l'impression qu'il y a un lien entre centres d'artistes, galeries parallèles et art engagé. Il y a un art qui se veut plus accessible, qui veut intervenir dans la réalité. Pourquoi? Briser des oppressions, des injustices. Faire en sorte que l'art ne soit pas réservé à une élite, mais accessible soit à une collectivité. Je poserais le problème dans les termes d'une diffusion et d'une

appropriation, c'est-à-dire que font les artistes pour favoriser le développement de la culture en général? On est un peu piégé dans cette idée de l'institutionnalisation, mais dans le fond il faut se doter d'un certain type d'organisation pour pouvoir agir. Evidemment il y a toute la problématique d'être subventionné par l'état: déjà ça pose un problème. On peut le ramener dans le contexte de la recherche scientifique, de la recherche fondamentale, qui est subventionnée «à plein» par des organismes de l'état. Il s'agit de voir quelle est notre marge de manoeuvre et ce que l'on peut faire.

Gilbert Boyer: Tu as plusieurs questions, je vais essayer de répondre, surtout par rapport à l'idée que l'art est trop élitique...

Gaétan Gosselin: pas que les artistes sont trop élitistes...

Gilbert Boyer: Qu'est-ce que les artistes peuvent faire pour rendre l'art plus accessible? C'est ça?

Gaétan Gosselin: L'action des centres d'artistes dans la société.

Gilbert Boyer: Tu l'as bien dit, c'est un rôle d'éducation et non pas un rôle que les artistes doivent jouer seuls. Je suis toujours un peu ambivalent quand on doit évaluer cette question. Quand on dit: les artistes, l'art, ça doit-être accessible ou compréhensible (et, on mélange souvent les deux termes!) à tout le monde. Est-ce qu'on demande à tout le monde de comprendre ce qui se fait en science, en recherche, dans n'importe quel domaine? On ne leur demande pas, on dit: on va faire de la vulgarisation. Ce qui fait qu'il y a deux choses. Ça n'empêche pas les artistes de faire de la recherche, et que cette recherche soit accessible dans de lieux privilégiés ou non-privilégiés, c'est-à-dire dans la rue, dans les revues... Quant au rôle de l'éducation, comme tu l'as bien dit, au niveau de la culture, pas seulement au niveau de l'art, c'est une concertation qui doit avoir lieu, et pas seulement de la part de l'artiste. Il est certain que les galeries parallèles, comme beaucoup d'institutions, ont un rôle important à jouer. C'est peut-être le rôle essentiel que les galeries devraient avoir et non pas seulement celui de diffuser.

Louise Gauthier (Historienne de l'art): Au sujet de l'institutionnalisation des galeries parallèles, j'ai l'impression que c'est normal que des galeries parallèles deviennent institutionnalisées puisqu'elles se composent d'un groupe d'individus qui vont vers un but commun et qu'il doit y avoir un système organisé. La chose qui semble un peu bizarre c'est que les galeries parallèles ne sont plus tellement vues comme des lieux critiques. Mais je ne suis pas d'accord avec cela. Si on regarde l'ensemble: l'institution et l'art qui est véhiculé dans les galeries parallèles, je dirais qu'il y a dans ce rapport une tension qui peut véhiculer une réflexion en ce qui concerne l'art et la société. Je voudrais adresser une question à M. St-Hilaire concernant l'art engagé et l'art dit «non-engagé» ou formaliste, c'est-à-dire, qui aurait davantage une conscience esthétique qu'idéologique. Est-ce que vous croyez qu'un art plus porté vers une recherche esthétique n'a aucune direction ou réflexion idéologique?

Jean-Claude St-Hilaire: Pas vraiment. Je pense que c'est de l'idéologie que l'on fait, quand on fait de l'art.

Louise Gauthier: Exactement.

Jean-Claude St-Hilaire: Tout à l'heure je disais qu'il y a des idéologies qui sont non dites. Une des prises de position des artistes se fait par leurs gestes, par leur travail pictural, multi-média ou autre. Ça peut être des prises de position qui vont rester uniquement dans le champ visuel. Et à ce moment-là, à mon avis, on ne peut pas parler d'une interrelation avec la société.

Louise Gauthier: Mais, l'art est idéologique. Non?

Jean-Claude St-Hilaire: Envisagé dans un système comme celui où l'on vit présentement, oui. Quand on veut devenir un artiste et que l'on se tape le cegep, l'université, des fois une maîtrise et un doctorat il faut qu'on vive et le seul moyen c'est d'avoir un contrat à travers des milieux qui ont du fric. À ce moment-là, tu as à vendre ton esthétique. Les gens qui veulent acheter vont aller chercher leurs critères dans les grosses institutions qui collectionnent l'art. Le meilleur exemple, pour moi, c'est quand un musée, pour acheter une collection, envoie un jury faire le tour des galeries commerciales et non pas des galeries parallèles. Ils savent que les gens qui gèrent les galeries commerciales sérieuses font des placements, ou des tentatives, qui sont le plus sécuritaire possible. Ils sont très au courant de l'avant-garde internationale, etc. À partir du moment où tu décides de passer dans ce système, tu dois faire des choix idéologiques, par exemple, jouer dans une avant-garde une fois qu'elle est créée. Mais ceux qui la crée se sont fait taper sur les doigts et une fois qu'elle est appelée comme telle, c'est qu'elle est institutionnalisée, elle va passer. À mon avis, une fois que tu es appelé avant-garde, la recherche est terminée.

Lisane Nadeau: C'est une attitude de compromis, finalement.

Louise Gauthier: Moi, j'agis en tant que spectateur, pas en tant qu'artiste, ni en tant que conservateur. Pour moi, la récupération de l'art par les systèmes montre une contradiction inhérente à tout système de l'art. Je vois cela comme une évolution très normale et très riche, parce qu'elle contient beaucoup de contradictions. Ce n'est pas quelque chose de neutre ou de fixe qui ne va que rester là. Ça porte à nous faire réfléchir et il faut jouer avec ça maintenant.

Jean-Claude St-Hilaire: J'ai un exemple à t'apporter qui va peut-être aller dans ta direction. Tout à l'heure vous parliez d'art postal. La naissance de l'art postal vient des pays de l'est où les artistes sont isolés. Et à partir du moment où ils décident de faire un art qui n'est pas dans la ligne du parti, ils doivent trouver des moyens de diffuser leurs oeuvres. Ils vont établir un réseau d'artistes qui partagent les mêmes idées. Dans les années '50 et '60, on s'envoyait par la poste certaines oeuvres pour que continue la diffusion de l'art que l'on pourrait qualifier de différent dans le bloc de l'est. Dans un premier temps, c'est ça qui s'est passé. Dans un deuxième temps, ces artistes ont ouvert le réseau et ont envoyé des choses à l'ouest. Jusqu'au jour où l'art postal est devenu une catégorie. À partir de ce moment, je pense que le besoin fondamental est perdu.

Louise Gauthier: Donc on a plus de raison de faire de l'art engagé, si l'art engagé peut être récupéré par le système.

Jean-Claude St-Hilaire: Il se fait toujours récupérer.

Louise Gauthier: Ce n'est peut-être pas toujours quelque chose de négatif.

Jean-Claude St-Hilaire: Non, c'est pas négatif parce qu'une fois que ça sera récupéré, il y a des artistes engagés qui feront autre chose. De toute manière, un artiste commercial va se faire récupérer. On vit dans un drôle de système.

Louise Gauthier: L'art ne perd pas sa fonction critique si on ne veut pas qu'il la perde même s'il est dans une institution. Là, la fonction critique est encore plus évidente. Parce que s'il n'est pas dans une galerie, ou un musée, l'art n'est pas vraiment là.

Francine Périnet: Je m'impose. Je me positionne à partir du milieu d'où je suis, donc d'une agence gouvernementale et j'endosse donc le rôle de l'état. J'entends ce que j'entends sur le rôle et les conséquences du rôle de l'état comme souteneur, avec toutes les ambiguïtés du terme. Je pense qu'on court-circuite l'analyse du rôle de l'état dans son rapport avec la survie de l'espace parallèle. De dire comme Jean-Claude que si les galeries parallèles sont subventionnées, c'est parce qu'il y a eu une volonté fédérale de court-circuiter la mise en place d'un parti québécois en '76. Alors j'ai mal compris, j'en suis fort heureuse. Je retiens quand même '76. Et pourquoi '76 alors? En fait, oui, l'état, au niveau fédéral, a endossé une responsabilité dans la permission d'existence donnée aux centres d'artistes, c'est bien. Parce qu'il y a eu *Perspective-jeunesse* et *Initiative locale*. Mais que sont ces deux projets aujourd'hui dans l'analyse du rôle de l'état comme lieu d'interférence pour maintenir ce lieu présent et pour nourrir ce pourvoyeur? L'autre point, lié à cela, c'est que s'il n'y avait eu que les intentions politiques, pour permettre aux centres d'artistes d'exister aujourd'hui, je peux te garantir que tu serais mort au même moment.

Donc la question aujourd'hui, c'est que si on regarde notre analyse en '87, elle pose que l'état dans sa volonté et dans son pouvoir d'intervenant, ne te ferait pas survivre. Laisse-moi te dire que ce qui survivrait c'est Ken Danby, pas toi! C'est une production que je ne nommerai pas.

Donc, la question que je pose est la suivante: dans l'analyse du rôle de l'état, quelles sont les instances et la complexité des raisons qui font que les centres d'artistes restent une priorité, ou reçoivent en tout cas, une certaine attention? Donc, pourquoi cette attention et à partir de quel vouloir politique? Il y a sûrement des pouvoirs politiques qui en transcendent d'autres, et la façon dont on a décrit les pouvoirs politiques d'état, jusqu'à présent dans leur réseau d'influence face au développement des galeries parallèles sont pour moi le lieu du non-lieu, c'est-à-dire que ce lieu n'aurait pas permis l'éclosion du système. Il faudrait absolument le déplacer, faire un répertoire des pouvoirs politiques dans le réseau des subventions, qui transcendent souvent la volonté politique du lieu où ça part. Il faut absolument décortiquer ça parce que sinon, on ne fait que court-circuiter et mettre en échec l'analyse. Si on ne le fait pas, tout le discours que tu présentes ne peut que s'effondrer.

Jean-Claude St-Hilaire: Ce que j'ai dit, c'est qu'à partir de '76, le système de la galerie parallèle était encouragé au départ par le fédéral. Je dis bien au départ, parce que ce n'est pas en '76 que la première galerie parallèle est arrivée, c'est pas mal avant, via *Perspective jeunesse*, etc. De toute manière **La Chambre blanche**, par exemple origine d'un projet *PILE* (intervention de Fabienne Bilodeau), non, *Canada au travail*, bon! C'est évident qu'il y a un travail qui s'est fait de ce côté-là. Je crois que dans l'optique fédérale, à partir de '76, il y a eu une ouverture extraordinaire sur les centres d'artistes autogérés dans le réseau québécois, un foisonnement magnifique du nombre des galeries: il y en a à Chicoutimi, Jonquière, dans le Bas St-Laurent, il y en a plusieurs à Montréal. C'est ce que j'ai dit. Je pense que le Québec a particulièrement été gâté!

Quelqu'un dans la salle: 40% des subventions! au Québec!

Jean-Claude St-Hilaire: Est-ce que c'est seulement au Québec que l'on veut des galeries? Il y a eu une effervescence fantastique et ça a duré un certain temps. Il y eu un plafonnement du nombre de places, bien sûr. Ce qui reste à faire au Conseil des Arts, après cela, c'est continuer à veiller à ce qu'il se fasse du travail, voir la qualité du travail qui se fait et peu importe si c'est de l'art engagé ou de l'art commercial, il a à vérifier si l'argent qu'il investit peut rapporter culturellement au Canada. De là, l'importance d'ANNPAC/RACA. Ce réseau pan-canadien permet un échange extrêmement intéressant. J'ai des échanges avec beaucoup d'autres lieux au Canada et c'est à cause du bulletin de liaison de ce regroupement. Il y a très peu de lieux engagés sur une ligne idéologique. Aussi le Conseil des Arts doit respecter l'orientation idéologique, comme celle de *Powerhouse* ou de *Women in Focus*: il mène très bien sa barque.

Lisane Nadeau: Est-ce qu'on a pu vérifier le pourcentage Dominique?

Dominique Guillaumant (Optica, alors présidente de RACA et du RCAAQ): En fait, les chiffres qui ont été donnés correspondent plus à '72-'73 où 46% des subventions étaient données au Québec. Mais pour la période dont on parlait, qui est celle de '76-'77-'78, ça tourne aux alentours de 21% et même en '78 c'est tombé à 15%.

Jean-Claude St-Hilaire: Je te remercie beaucoup.

Jocelyn Gasse (Artiste): J'aimerais souligner deux points: la subvention et la diffusion des oeuvres d'art auprès du public. Premièrement, on ne sera jamais assez subventionné quand on pense aux milliards accordés aux armements! Avec la part du gâteau vraiment minime qu'on a par rapport au budget national brut, on se mange la laine sur le dos. Si on avait davantage accès aux subventions, il y aurait plus de monde. Il y aurait peut-être des démarches plus ou moins intéressantes qui seraient encouragées. Mon avis c'est que tant qu'il y aura des subventions, autant en profiter, profiter du système comme eux profitent de nous quand ils nous exposent et touchent leur salaire. C'est nous qui les faisons vivre!

Deuxième point au sujet de la diffusion de l'oeuvre d'art: qu'une oeuvre d'art soit esthétique, que ce soit là son premier atout, ou que ce soit la notion politique qui prime, l'important c'est qu'elle soit diffusée le plus possible auprès du public. Il y a plusieurs moyens, c'est sûr, mais je pense aux moyens muséologiques. Finalement, ce sont ceux qui permettent de diffuser le plus largement. Les galeries parallèles ne sont pas encore entrées dans la mentalité de monsieur et madame tout-le-monde. Les galeries commerciales sont aussi difficiles d'accès pour le public. Il est certain que les collections publiques vont privilégier des oeuvres qui peuvent avoir une certaine notoriété auprès du public, et auxquelles il peut avoir accès sur le plan idéologique. C'est un critère, ce n'est peut-être pas le seul. C'est bien évident qu'il y a des conservateurs, des jurés qui ne voient pas, au prime abord,

les messages ou les contenus qui sont véhiculés dans les oeuvres qu'ils achètent ou exposent. Même le public ne voit pas ou ne comprend pas la portée des oeuvres qui sont exposées. Le moyen muséologique est peut-être un bon moyen mais il avantage une certaine catégorie d'oeuvres, qui ne sont pas nécessairement faciles d'accès, mais qui, disons par leur apparence, sont acceptées par le public.

Gilbert Boyer: Je voudrais revenir sur la question de l'institutionnalisation des galeries parallèles. Je ne peux pas parler en tant qu'artiste qui veut avoir accès à ces espaces. Ce qui me fait le plus peur, c'est que les galeries parallèles soient à la remorque de ces mêmes critères moraux, culturels ou économiques que les galeries commerciales ou des institutions. C'est le plus gros danger que je vois. J'aimerais bien que la discussion aille dans ce sens. Quand moi j'essaie d'accéder à ces espaces et que l'on me filtre de la même façon qu'une galerie commerciale, il ne s'agit plus d'une galerie alternative mais d'un autre pouvoir qui veut s'autogérer.

Louise Viger: Souvent ce que l'on peut voir de l'extérieur, c'est que la galerie parallèle obéit à une règle de trois qui est celle de désirer ce qui est désiré par d'autres. Deuxième chose, à propos de l'objet d'art, on en parle beaucoup, mais il semble bien qu'on n'en connaisse pas très bien l'usage, ou les usages. Dans les conversations que l'on a eues, il peut tout aussi bien être à la fois sujet, donc avoir quelque chose à dire, et moyen, donc diffusion. Ce sont deux choses différentes.

Dominique Guillaumont: Il me semble que l'on voit les systèmes en concurrence et en compétition les uns avec les autres, alors que j'aimerais plutôt parler de complémentarité des systèmes. Il semble que le système des arts visuels est le plus pauvre, si on le compare aux autres systèmes artistiques.

Deuxième point que je voudrais amener: quand on donne de l'argent à un orchestre, on sait que l'on donne de l'argent à des musiciens; quand on donne de l'argent à un théâtre, on sait qu'on en donne à des comédiens; quand on donne de l'argent à une troupe de danse, on sait qu'on en donne à des danseurs; quand on donne de l'argent à un musée, on sait qu'on ne donne pas d'argent à des artistes en arts visuels. Donc, pour moi, en partant, c'est une bonne raison de subventionner les centres d'artistes, parce que si vraiment il mérite le nom de centre d'artistes, on sait déjà qu'en le subventionnant, il y a une grosse partie de l'argent qui va revenir aux artistes. C'est une particularité des centres d'artistes.

Si donc, au lieu de regarder les choses en concurrence on les voyait, en complémentarité, et qu'il y avait comme des relais qui se faisaient? C'est évident que les galeries parallèles, ou les centres d'artistes, sont en train de s'institutionnaliser. Tant mieux! C'est très bien, parce qu'on en a besoin d'institutions. On en a pas suffisamment dans les arts visuels. C'est parce qu'il n'y en avait pas assez à la base qu'il y a eu les centres d'artistes. Que, maintenant, les centres d'artistes soient arrivés à un niveau donné, qu'ils ne répondent plus aux besoins d'une certaine partie des artistes, c'est-à-dire les plus jeunes, les plus expérimentaux, je veux bien le croire, mais j'espère pour eux qu'il y a quand même une place pour créer leurs propres formes et leurs propres moyens de diffusion. Quand on regarde le virage ou le mouvement qui est en train de se faire par certains artistes vers les galeries commerciales, ça se comprend. Si les gens ont été, pendant 10 ou 15 ans, dans les galeries parallèles, ils s'attendaient à ce qu'il y ait autre chose qui vienne prendre le relais. Ils n'ont pas pu laisser les centres parallèles à des plus jeunes qui venaient ressourcer un peu ces centres. L'institutionnalisation des centres est aussi dûe à celle de certains artistes qui ont créé ces centres, et qui grâce à leur dynamisme et leur engagement pendant 10 ou 15 ans, ont fait que ces centres ont été vivants.

Lisane Nadeau: Donc la complémentarité, tu la situes en fonction des conditions de vie de l'artiste. Ce serait peut-être intéressant qu'il y ait des artistes qui expriment leur position.

Louise Viger: Je suis tout à fait d'accord avec ce que tu dis. Je t'appuie à 110% au moins. C'est vrai qu'il devrait y avoir plutôt la complémentarité et même l'association jusqu'à un certain point. Et c'est vrai pour les relais et c'est vrai pour les artistes qui, à un moment donné, ont tenu à bout de bras des galeries parallèles; c'est normal qu'ils s'épuisent, c'est normal qu'ils aspirent à mettre ailleurs des énergies pour justement avoir un nouveau souffle et des nouveaux défis.

Cyril Reade: Il me semble que cette complémentarité existe déjà. Ce qu'on voit dans les galeries parallèles, dans les musées et dans les galeries commerciales, c'est qu'il y a une circulation d'artistes d'un réseau à l'autre. Une partie du problème, c'est peut-être qu'il n'y a pas suffisamment de distinctions entre ces trois niveaux et que l'on devrait peut-être avoir une définition de rôles plus précise.

Louise Viger: Entre être complémentaire et être un circuit fermé, il y a une grosse marge. Il y a de la place pour faire beaucoup de choses.

Francine Périnet: Je voudrais seulement ajouter un point à ce que dit Dominique. Pas me placer en marge de ta position parce que je ne suis pas tout à fait d'accord. Quoique je ne m'y oppose pas. Je suis d'accord, il faut donner de l'argent aux artistes. Quand tu subventionnes un musée, tu subventionnes une fonction critique, une fonction dans l'histoire, un acte théorique. Il faut que ça se fasse, que ça existe, ça a lieu d'être. Donc j'affirme un lieu d'être. Par contre dans ton analyse en comparaison avec les arts de la scène, ce n'est vrai que quand on subventionne le producteur. Alors moi, plutôt que de poser la question comme tu la poses, je dis: «Où se situe, dans les arts médiatiques et les arts visuels, le lieu de la subvention à la production? Et pourquoi ne pas remettre en question ce principe fondamental dans le contexte des arts visuels? Et dans ce contexte, quel est donc le rôle du centre d'artistes?» Ceci déplace complètement le problème et le place dans une perspective fondamentale! Le problème de la commande, du 1%, de la commission, de la bourse aux individus... est-ce que la bourse que le Conseil des Arts du Canada octroie via son service des bourses est toujours pertinente dans sa définition présente? Est-ce qu'il ne faudrait pas créer un moyen terme?

Richard Baillargeon: Moi, je veux bien embarquer dans cette discussion, mais il faudrait prendre pour acquis que les infrastructures qui sont en place sont des infrastructures dont le financement est adéquat. Et que l'on puisse entrevoir le volet de la production. Je vois un peu où tu veux en venir avec ton truc. Ce que tu vas demander à un moment donné, ça relève d'une discussion qui est laborieuse depuis un certain temps dans le milieu. Où est-ce que vous vous en allez? On demande ça de plus en plus aux centres parallèles. Et dans ta position étatique, tu nous demandes de plus en plus de rendre des comptes sur la base des argents qui sont versés. Or, on se retrouve dans la position extrêmement vulnérable de dire: on va rendre des comptes mais aussi avec, en arrière plan, l'idée que ces comptes ne sont pas rendus sur la totalité des mandats. On ne peut

aller totalement dans le sens de nos mandats. Je voudrais relativiser la question de l'argent, parce qu'on va la voir arriver vite, cette question.

Francine Périnet: Je veux juste te poser une question. Je ne comprends pas le lien que tu fais entre ce que tu viens de me dire et ce que je viens de te dire! Quand je parle de production, je la sépare complètement des centres d'artistes. Je pose le problème suivant: comment les arts visuels peuvent-ils se placer et répondre au problème de la production qui est soulevé par la comparaison avec les arts de la scène? C'est tout ce que je dis.

Richard Baillargeon: Si on pense en fonction des individus, oui. Mais la façon dont Dominique nous a situés, c'était dans le contexte des niveaux qui sont financés, c'est-à-dire quand on dit qu'on finance une troupe de danse, l'argent va à des danseurs et quand on finance un centre d'artistes, l'argent va où? Ça devrait aller aux artistes.

Francine Périnet: Si tu fais une analyse des budgets, ça ne va pas aux artistes! Ça va payer le loyer, l'électricité, etc., mais ça ne va pas aux artistes, c'est 3% qui va aux artistes.

Dominique Guillaumant: Je pense qu'effectivement, quand je disais qu'on subventionnait les artistes, on ne subventionne pas seulement l'aspect production dans les arts d'interprétation. On subventionne aussi l'aspect diffusion. Les comédiens sont payés d'abord pendant que la pièce est en représentation. L'équivalence que l'on a trouvée dans les centres parallèles c'est de payer des cachets d'artistes, ce qui était un moyen de rétribuer une certaine forme de travail et un droit qui revenait aux artistes à cause de la présentation de leur travail. Donc ça se fait en deux étapes: il y a une partie aide ou bourse, pour le travail lui-même et, ensuite, le droit de vue ou de présentation est payé par un cachet.

S'il y avait du rattrapage à faire, c'était du côté des musées. Concernant la responsabilité vis-à-vis les artistes et les centres d'artistes, en prenant l'option qu'ils pourraient payer les tarifs de CARFAC tel que recommandé, ça ne représenterait pas une grosse augmentation de budget qui irait en plus aux artistes. Déjà les centres d'artistes font du mieux qu'ils peuvent et on peut au moins leur donner le crédit que, étant gérés par des artistes, ils ont à coeur leur bien-être et le bien-être de leurs pairs.

Francine Périnet: Je pense qu'on ne parle pas de la même chose. Point final! Je soulève la question de la production; tu parles d'un cachet, donc de reconnaître un droit d'auteur et cette structure complexe, on la retrouve dans les arts de la scène, c'est sûr que le travail de diffusion fait partie de la subvention à la production. Donc, je ne m'obstine pas. Mais ce que tu affirmes soulève un problème, il y a un trou dans le contexte des arts visuels; c'est la production. Tout ce que je fais, c'est que je soulève le problème, et je dis qu'il faut que vous la posiez cette question; ça fait partie du débat.

Cyril Reade: Enfin, je répète ce que Francine vient de souligner, c'est que je ne vois pas le lien entre un cachet qui est donné à un artiste qui expose et un salaire qui est versé à un comédien. On n'est pas payé pendant les trois semaines où l'on expose; c'est un montant que l'on reçoit au tout début de l'exposition. Ça n'a pas du tout la même fonction. L'argent qui est versé aux institutions paie les administrateurs, les conservateurs mais pas les artistes. Ça va dans le système qui soutient la production mais pas dans les poches des artistes.

Dominique Guillaumant: Effectivement, les artistes ne sont pas payés, ou ne reçoivent pas de salaire pour leur travail. Il y a des lieux de production, des ateliers coopératifs de production, à eux de se faire subventionner. Les centres d'artistes répondaient et répondent toujours à un autre besoin qui est celui de la diffusion. On s'adresse à un public, on a un «message», quelque chose à véhiculer, on désire un lieu pour le présenter. Il y avait insuffisance de lieux de présentation et de diffusion. Les centres d'artistes ont répondu à ce besoin-là. Maintenant, si les artistes ont d'autres besoins, la liberté est là pour créer des lieux de production. Il en existe d'ailleurs qui ne répondent sûrement pas à l'ampleur des besoins mais qui existent quand même.

Jean-Claude St-Hilaire: Entre autres, au sujet de la question du cachet, c'est sûr que ce n'est pas une paye. Quelqu'un qui travaille deux ans sur une exposition et à qui on donne 150 \$ au bout de ça lors d'une exposition, ce n'est pas une paye, c'est un montant symbolique. Ça veut juste dire que le centre d'artistes est bien content d'exposer ses oeuvres, c'est tout.

Ce que tu disais au départ est fondamental et ce n'est pas antagoniste. Je savais que je passerais pour le gros méchant loup en venant ici.

Pour moi, le système des galeries parallèles était le chaînon manquant au système économique de l'art, c'est-à-dire galeries commerciales et institutions: musées ou collectionneurs privés. Donc, ça prenait une place pour mettre en marché les oeuvres. Comme cela devient extrêmement élitiste et qu'il n'y a pas de marché pour les jeunes de la relève comme c'est en train de s'institutionnaliser, ça va prendre un autre chaînon, une autre marche. Ça sera quoi? De subventionner un réseau parallèle au réseau parallèle? C'est encore l'état qui va prendre en charge tout ça.

Tout à l'heure je mentionnais certaines initiatives qui ont été prises par certains artistes: d'ouvrir les ateliers, par exemple. Donc si ça se passe effectivement, c'est qu'il y a un réel besoin. Reste encore que c'est la vache à lait (le gouvernement) qui va faire que ça va se créer. Est-ce qu'on va attendre que quelqu'un, quelque part, dise: «Je vais vous aider pauvres petits». On se retrouve devant le problème que l'on a vécu en '72-'73 à l'ouverture des premières galeries parallèles. Il ne faut pas négliger l'aspect recherche qui se fait dans les galeries parallèles et c'est là que le Conseil des Arts est important: il doit analyser la recherche qui se fait et évaluer ce qui se fait par la suite, pour continuer à donner des sous en disant: «Continuez et deux fois plus, on va doubler votre subvention». Ça n'arrive pas souvent, mais... ça pourrait arriver à la rigueur, selon les projets, les événements qui sont proposés. Les critères d'évaluation doivent être basés sur des critères d'artistes, c'est-à-dire l'imagination, comment tu vas développer tes choses, ce que tu vas inventer comme événement, type d'exposition, thématique, etc. C'est pour cela qu'il faut prendre des risques, quand tu n'en prends pas, tu ne restes pas. Un centre parallèle qui ne prend pas de risques manque d'imagination. Quand je disais que l'art engagé s'est transformé... je pense que des risques se prennent dans certains milieux, des risques inventifs! Il faut conserver cet aspect.

BLOC 2

*L'impact du mode de financement des
organismes sur la diffusion
de l'art actuel*

L'ORGANISME «SUBVENTIONNEUR»

Francine Périnet

Avant de commencer, je voudrais m'insérer dans la suite logique du début de cette discussion et répondre à M. Fortier concernant le dernier point qu'il a abordé. Ceci me permettra d'amorcer mon propre discours. Le point que je voudrais relever fait suite à une discussion que j'ai déjà amorcée avec les responsables des centres d'artistes que j'ai rencontrés il y a deux semaines, à Montréal. Et comme il y a ici des représentants de **Powerhouse**, de **Optica** et de **Oboro**, ils comprendront tout de suite ce dont il s'agit.

Revenons à M. Fortier lorsqu'il dit: «Vous avez enfin dans la salle des alliés, dont le Conseil des Arts du Canada, qui ont la responsabilité» — il ne le dit pas directement, mais moi je l'endosse — «de vous permettre à un certain moment de vous constituer un corps identifiable». C'est en fait, l'intention derrière laquelle se situe ma proposition de constituer un comité consultatif pour évaluer le lieu des centres d'artistes au Canada, proposition que je vous ai fait via mon chef de section l'an dernier à l'assemblée générale d'ANNPAC/RACA. C'est aussi une proposition qu'on discute présentement et sur laquelle on essaie d'avancer pour le début décembre. Je clos ici mon discours quelque peu politique, mais ce que j'essaie de situer c'est vraiment le lieu de cette intention et c'est un point que je voudrais reprendre au moment de la discussion.

Je me sens toujours un peu mal à l'aise en tant que personne devant compiler des statistiques, parce que ce n'est pas ma formation et je n'en ai pas une pratique absolument contrôlée. Je serais ce qu'on appelle une administratrice de l'intuition, qui se définit dans son métier, à partir d'une expérience de la pratique des centres d'artistes et d'autres champs de travail dans le milieu des arts.

Donc quand on m'a demandé de venir ici, j'ai dit oui, j'ai dit oui en me disant: «Je ferai toujours bien ce que je veux» et c'est ce que j'ai fait. Je me suis donc posé des questions et je vais vous avouer ma source première parce que j'ai un énorme respect pour cette femme qui s'appelle Telma McCormack, une sociologue qui enseigne au département de sociologie de l'Université York à Toronto. Cette femme réfléchit énormément sur les problèmes de politique culturelle, les modes de financement et l'institution culturelle.

Je commence en disant, d'une façon très générale, qu'une des critiques premières de l'état pourvoyeur, donc de l'état providence, ce lieu à partir duquel je vous parle, c'est de dire: «C'est un lieu où on ne pense plus, mais c'est plutôt un lieu où on cherche à créer des solutions, où on cherche à résoudre des problèmes.» Qu'est-ce que ça implique? C'est parce qu'on voit l'art comme un événement conçu dans le contexte d'une industrie culturelle. Donc l'art est ici défini par l'intermédiaire d'un seul concept que j'énonce et ce concept est très religieux (ça tombe bien on est au Québec): les arts sont bons, donc bons pour la santé, vous comprenez très bien le sens du «bon pour la santé,» si c'est bon pour la santé les gens en veulent et si les gens en veulent, ils vont en avoir, et s'ils en ont..., conclusion: ils vont être en état de grâce. C'est ce qu'on appelle l'état romantique de la définition de l'art, ou plutôt ce que moi j'appelle l'état romantique de la définition de l'art.

Il y a un autre pôle à cette définition et je dirais «l'art dans tous ses préceptes fonctionnels.» Quand je parle de l'art et de ses préceptes fonctionnels, je fais le lien avec mon premier précepte qui est romantique, et je dis: «On peut le produire, on peut le démocratiser et on peut surtout le consommer, le mettre en marché.»

Et à travers ça, on ajoute un autre élément qui est une facilité à la production et à la diffusion. Cet élément se traduit à partir de mon point de vue en terme de subvention, qu'est-ce donc que la subvention? C'est un acte de bon paternalisme, que je traduirais plutôt en un acte d'autorité. Mais quelle sorte d'autorité? Et, comment l'évaluer? Il y a de bons côtés, sûrement, à cette autorité.

Je recommence, c'est une première déambulation. Je dis: «il y a trois modèles possibles» et j'affirme: «il y a trois modèles possibles pour

distribuer des subventions, pour concevoir des façons de donner des subventions».

Le premier concept qui nous vient à l'esprit, c'est celui dans lequel je travaille, le concept qui a servi de base à l'élaboration du Conseil des Arts du Canada, le concept qui finalement trouve ses sources dans le modèle britannique du Art Council of Great Britain créé en 1945. Ce concept qu'on traduit en français par «concept d'autonomie», est ancré, et je pense que c'est sa caractéristique première, dans un principe qui est essentiellement politique et non pas économique. Je pense que c'est une chose qu'il faut absolument retenir quand on parle du principe d'autonomie.

L'avantage de ce fonctionnement avec autonomie c'est qu'il appelle une liberté d'action qui permet d'éviter les problèmes du totalitarisme et qui évite automatiquement certains problèmes de censure, de propagande, de promotion, etc. Mais, dans son fonctionnement, il impose un mode de travail qui est réactif. Qu'est-ce qu'on appelle un mode de travail réactif? C'est lorsqu'on travaille en réponse au milieu, en réponse aux événements. Alors, on n'est pas proactif.

Si on regarde le Conseil des Arts du Canada et on fait une analyse de ce principe d'autonomie, on peut remettre deux choses en question (je me permets toujours d'être un peu critique). Premièrement, il faudrait évaluer le statut des nominations politiques, tant du directeur, du directeur associé et du conseil de direction et en discuter. Ce point remet en question la notion d'objectivité à l'intérieur du statut autonome du Conseil.

Le second point que je voudrais soulever, en rapport avec la structure du Conseil, c'est que cette structure ne nous permet pas de vraiment contrôler les problèmes et les questions concernant les points importants discutés autour des centres d'artistes. C'est pour ça, que je le souligne, dans le contexte de la production qui s'est développée à partir du milieu des années 70 et surtout dans les années 80 autour de «art et féminisme» et des problèmes d'environnement, des problèmes de sexisme, de racisme, etc. La structure du Conseil ne permet pas vraiment une analyse de ces problèmes.

Aujourd'hui, en 1987, ce qu'il faut évaluer, c'est le sens du principe d'autonomie et ce qu'il nous procure. Comment décrire ce principe d'autonomie? C'est une autonomie de quoi? Alors, quand je vous ai expliqué ou quand j'ai affirmé que c'était un principe politique, cela impliquait qu'en fait, on établissait une distance entre le gouvernement et l'agence. Est-ce qu'en 1987, la distance se situe toujours au même endroit? Ou la distance ne s'est-elle pas déplacée entre le gouvernement et l'agence? Mais s'est ajoutée une deuxième distance, qui est la distance au client. La distance, donc, à l'organisme, aux artistes, etc. Je pose la question pour discussion, c'est une distance qui me semble s'être insérée dans la structure en cour de route, elle n'y était pas au départ.

J'arrive donc aux modèles, et dans les modèles, la question est: la question de la subvention. Mais dans la question de la subvention, finalement dans les modèles, ce que j'ai c'est sous-subsventionné, subsventionné correctement ou sur-subsventionné. C'est ça le problème, si je me demande qu'est-ce qui se passe si j'analyse la sous-subsvention? c'est-à dire passée. Bien il y a une conclusion très facile, si je ne subsventionne pas tout à fait assez, je favorise quelque chose qui est un modèle. Je favorise donc la mise en place de valeur de marché, donc ma sous-subsvention m'amène directement à un modèle que j'appelle le modèle marché, «mise en marché».

Et je vous énonce donc les trois modèles qui sont très connus d'ailleurs: un, le modèle de la mise en marché, deux, le modèle que j'appellerai le modèle de l'état providence et trois, le modèle que j'appellerai le modèle nationaliste. J'ai un quatrième modèle que je garde dans ma poche pour ma conclusion. Comment fait-on pour distinguer ces trois modèles et le quatrième aussi, quand j'y arriverai? C'est simple, je pose des questions et j'essaie de faire des identifications: Donc, qui est-ce que je subsventionne? Je les subsventionne pour quoi faire? Puis comment je distribue l'argent? Et comment je décide de distribuer l'argent? Donc, c'est la première façon élémentaire pour distribuer mes modes de fonctionnement. Et je vais vous les décrire l'un après l'autre.

Tout d'abord, le marché. Le marché c'est une aide, ou, plutôt, la mise en marché, c'est une aide que l'on devrait décrire lorsqu'on parle de subvention comme une aide plutôt indirecte. Une aide qui est limitée et

surtout ponctuelle. Une aide qui ne permet pas de briser les règles du marché et qui ne permet surtout par d'interférer avec les possibilités de succès à long terme des produits qu'on subsventionne. Alors, si un artiste ne vend pas, il faut absolument faire attention pour ne pas interférer avec sa possibilité de vendre plus tard. Donc, il y a un certain principe aussi intéressant dans ce modèle, mais c'est surtout une aide qui ne peut pas nous permettre d'être en compétition avec les industries culturelles.

J'ai pensé à un exemple. Un exemple qui va peut-être en faire sursauter quelques-uns. Je suis contente qu'il n'y ait pas de confrère ici parce que j'en ferais sursauter encore plus. Mon exemple, c'est la Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada. C'est ce qu'on appelle un prêt sans intérêt. C'est une aide ponctuelle, c'est une aide qui n'interfère pas avec la mise en marché, mais qui permet de s'insérer dans ce contexte sans susciter de contradiction. Et je pense que la Banque d'oeuvres d'art, en fait, est le modèle que je connais dans mon environnement qui est le plus près de ce concept. Ça c'est vraiment une distorsion, je vous avertis! Un élément que j'ai ajouté en note, en pensant à ma conférence ce matin, j'ai tout à coup pensé au public, et je me suis dit qu'il faudrait que je le décrive. Alors, j'ai décrit mon public dans le contexte de cette mise en marché; c'est mon investisseur et c'est aussi mon consommateur, je ne l'ai pas décrit plus longtemps que ça, je pense que ça suffisait.

Maintenant, l'état providence. Ce qui est spécifique à l'état providence, c'est qu'il a un but social: répondre aux besoins de la société en éliminant les différences dans cette société. C'est un grand but de démocratisation. J'appelle ce modèle un acte de démocratisation qui nous permet d'augmenter l'accessibilité à l'oeuvre. En augmentant l'accessibilité à l'oeuvre, on augmente automatiquement son public. En augmentant son public, on crée automatiquement une infra-structure permettant cette accessibilité et on a conséquemment plus d'artistes. C'est un cercle vicieux, je sais ne pas si c'est vicieux, mais c'est le cercle.

Le principe fondamental derrière ça, c'est le droit d'accès. Que ce soit bon ou mauvais, c'est le problème qui est sous-jacent à ce principe du droit d'accès qu'il nous faut absolument évaluer dans l'analyse du modèle. Et ce principe d'évaluation du bon et du mauvais dans le droit d'accès est essentiel à la logique parce que ça nous permet d'y établir un processus de viabilité. Ce processus de viabilité consiste à donner à son public la possibilité de faire le jugement sur le bon et le mauvais. Et ça, ça se fait par l'intermédiaire du système d'éducation. Donc, l'artiste devient éducateur et automatiquement on y trouve un lieu. C'est une réponse au problème du système. On favorise donc automatiquement aussi certaines formes d'art, la murale, les concerts dans les parcs, etc., et on crée le réseau des Maisons de la Culture, c'est le meilleur exemple, ou encore, dans l'histoire, le Work Progress Administration du gouvernement américain au moment de la crise.

Et maintenant j'arrive au public. Quel est mon public dans ce contexte? C'est le citoyen.

J'arrive au troisième modèle, que j'appelle le modèle nationaliste. Je pense qu'ici le contexte est intéressant et je suis fort heureuse de faire cette présentation à Québec où, en fait, j'ai reçu mon éducation. C'est le contexte d'un art dont le seul concept viable, à ce moment, était cette notion de nationalisme. Encore une fois, on a un but qui est celui de définir une identité collective. C'est donc une question d'identité, mais qui se donne une force d'action par le collectif. Ça c'est important.

C'est une définition succincte mais complexe, parce qu'elle implique une dynamique et une force. Je vous donne un exemple tout de suite:

L'Office National du Film et je fais le lien avec les remarques de M. Fortier. Je pense que sa lecture ne fait que confirmer cela. Qui est le public? Bien voyons, le public c'est le patriote, rien d'autre que le patriote! L'autre question que je me suis posée: «est-ce viable?» Ma réponse est non, ce n'est plus viable. Ça a été viable, ça ne l'est plus. Je ne porte pas de jugement, je pense que ça été un modèle très intéressant, mais je dis ce n'est plus un modèle viable. Pourquoi? Parce que les années '70 et '80, le féminisme, l'écologisme, et le régionalisme ont brisé l'argument national. Parce que ces questions transcendent le problème du patriotisme. Est-ce bon ou mauvais? Je ne porte pas de jugement, je fais un état des choses.

Donc, de quoi ai-je besoin? Et j'arrive à mon quatrième modèle. C'est une solution où je court-circuite toute l'analyse parce que j'utilise la

solution du «post». Je dis que j'ai besoin d'un modèle post-nationaliste, j'ai besoin d'une révolution culturelle (je me faisais sourire ce matin). J'implique donc une notion où je reprends la notion de besoin d'une égalité sociale mais dans un programme différent de la notion d'état providence et j'ajoute une fonction qui, pour la première fois, émerge dans le contexte du débat sur l'art. Je l'appellerais «le problème de la qualité de vie». Avec le problème de la qualité de vie je fais le lien avec ce que j'appelle «la notion du statut» et vous verrez pourquoi tout à l'heure.

Mon nouveau modèle, je le caractérise par trois points et comme «action positive». Donc, je redéfinis mon public mais je n'ai pas réglé le problème de la définition de mon public et c'est une question que je vous lance. Je référerai ici au problème que Marie Fraser a soulevé, dans sa conférence d'hier, lorsqu'elle a parlé du problème de «art et féminisme» et «art des femmes». Non pour y ajouter des points, au contraire, je m'éclaire de son discours et je dis effectivement il y a une pénétration des mouvements sociaux dans le débat de l'évaluation de l'objet d'art.

Dans cette infiltration, je n'arrive pas à résoudre le problème de mon public. Mais maintenant est-ce qu'il ne faut pas poser le problème du public comme étant non pas le public en général comme on l'entendait jusqu'à présent, c'est-à-dire la population, mais un public qu'on appelle en anglais «an audience», c'est-à-dire un public cible. Je pose aujourd'hui la question en termes politiques. Quel est donc le rôle du public cible dans la stratégie, dans l'évaluation d'une stratégie de subvention pour arriver à une nouvelle position, à une nouvelle situation, à une nouvelle analyse du lieu du centre d'artistes, pour arriver à mieux définir ses sources de subvention et ses stratégies de financement? Et quel est ce public cible?

J'ajoute avec ce nouveau modèle un autre point d'analyse que je pense important — encore une fois je retourne à la salle — qui est la problématique du pluralisme. Je pense que Michel Huard va me répondre quand il fera sa conférence. Le problème du pluralisme qui vient s'insérer et s'immiscer autant dans vos modes d'opération comme centres d'artistes, galeries parallèles, centres alternatifs, ce que vous voulez, mais qui vient aussi s'insérer à tous les plans, c'est-à-dire tant idéologiquement, conceptuellement, que financièrement. Et finalement, la question de la fragmentation de vos budgets.

J'en arrive donc aux centres d'artistes, au sein du Conseil des Arts du Canada et je reviens à la question du statut comme lorsque je l'ai posée pour l'identité. J'établis une différence entre la notion de statut, la notion de perception et la notion de valeur. Pourquoi j'établis ces trois points? En ce qui concerne le statut des centres, on est ici pour en parler, donc je ne donnerai pas de réponse, je vais me réserver un rôle de spectateur mais je poserais la question de la perception. Je pense que je peux affirmer sans risques que les centres d'artistes ont maintenant établi leur propre statut à l'intérieur même du réseau et de l'écologie du système et du milieu de l'art au Canada et dans certains autres pays. Mais jusqu'à quel point ce statut est perçu? Et je pense que vos efforts de financement dans les contacts que vous avez eu avec les corporations, le privé, les fondations, le municipal et même, pour certaines provinces, le provincial sont des réponses directes à ce problème de perception. Donc que faire pour réévaluer et permettre une meilleure compréhension? Mais pas juste une meilleure compréhension, comment aussi, comme centre, arriver à mieux définir son statut pour le faire comprendre?

J'en arrive à ce que j'appellerais la phase élogieuse. Je veux profiter de cette occasion pour reconnaître le travail des centres d'artistes. Je pense que les centres d'artistes ont seuls, dans le milieu canadien, établi et créé un environnement critique en déterminant leurs activités, en établissant une analyse de leurs besoins et en faisant le lien avec le contexte de la production. Je parle donc d'un principe qu'on appelle le principe d'auto-détermination et d'une reconnaissance de la valeur de votre travail dans les conséquences de ces actions. Conséquences qui ont été essentielles dans le développement même de la tradition de l'attention portée à l'art contemporain canadien dans le contexte de nos musées actuels et qui n'aurait jamais eu lieu s'il n'y avait pas eu le travail des centres d'artistes.

Mais cela ne règle pas le problème du où êtes-vous aujourd'hui? Je pense que c'est une question fondamentale qu'il faut poser: où êtes-vous

surtout dans le pluralisme de vos développements, de vos demandes, de vos crises, et j'en passe? Je crois que si je fais une analyse des sources de financement, et je n'ai pas besoin de le répéter parce que vous le savez tous où vous en êtes avec vos sources de subvention, à part un engagement fondamental du Conseil des Arts du Canada et de certaines provinces, de la fonction et du lieu pour lesquels on subventionne les centres d'artistes, à part cela, il n'y a pas de reconnaissance.

Donc les sources de subvention sont les artistes eux-mêmes, par leur temps, par leurs oeuvres, par des encans, par des membres qui sont artistes eux-mêmes d'ailleurs, etc. Et finalement, le problème fondamental c'est que le centre d'artistes n'est pas arrivé à cerner son public pour pouvoir faire le lien avec la société et établir un discours de société qui lui donnerait accès à un plus large fonds de subvention.

Aujourd'hui directrice du département des arts visuels de l'Université d'Ottawa, Francine Périnet était, au moment de ce colloque, chef adjointe du service des arts visuels du Conseil des Arts du Canada.

L'ART ET SON FINANCEMENT

Gilles Artaud

Question évocatrice qui déclenche bien souvent la fouille ethnologique du mécène, la recherche du conjoint idéal, la course au double emploi, ou l'empilement onéreux et honteux des formulaires de demandes d'appuis.

Empilement moderne ancien de l'imprimé, qui sera passé de la quête anxieuse des édits et lettres de change à celles des cartes perforées de l'assurance-chômage et du bien-être social.

Le résultat? Il y a, en échange de ces papiers plus ou moins cartonnés, de l'argent liquide (?!?) au guichet. Seule la quantité change. Et les taux de change. Aspect majeur s'il est vrai que l'art circule à travers les frontières.

Notons tout de suite que ces changements se mesurent, parce que l'argent, comme le temps horaire ou la distance des arpenteurs, dispose d'étalons de mesure. Ce que ni les artistes, ni les intervenants culturels ne sauraient remettre en cause, même en fabriquant des montres molles.

Notons également que l'économie, avec ses institutions, les rituels auxquels elle nous soumet, ses pratiques quotidiennes autour des chèquiers, caisses enregistreuses et mains tendues pour le pourboire, l'imaginaire du gain et des avoirs qu'elle entretient, l'économie donc est un véritable système culturel d'ensemble. Pas seulement le système régulateur de la circulation des monnaies, mais notre culture, au sens anthropologique.

Jean-Luc Godard raconte que le scénario vient de la comptabilité. Parce qu'au début du cinéma on tournait sans scénario, avec une vague esquisse de synopsis, mais en dépensant, forcément; et que les bailleurs de fond devant la croissance des frais, ont exigé des assurances.

Qui niera que ce liquide, symboliquement papier – monnaie – mastercard – filons miniers, contribue inévitablement à rassurer et à nous donner accès à cette assurance à l'égard de quoi que ce soit, et à cette nécessité d'être bien, qui sont des états hautement désirables? Nous sommes tous pour le bien de tous, une fois le nôtre assuré.

Ces ergotages ne sont pas oiseux. Ils signifient trois choses. Que: riche ou pauvre, nous baignons dans l'argent comme dans notre culture.

Que: cet argent forme une masse sous contrôle, qui n'est distribuée qu'à travers un égouttoir variable, comme un soluté.

Et que si nous sommes sous le goutte-à-goutte de la perfusion lente, c'est que, d'une façon ou de l'autre, nous y prenons notre pied.

Car qu'avons-nous fait, et que faisons-nous, si ce n'est des centres d'artistes?

Je préfère l'expression «centres d'artistes» à celle de «galeries parallèles». Parce que cette expression signifie «fondé et dirigé par des artistes et intervenants culturels»; qu'elle signifie également «à but non lucratif»; et qu'elle implique nécessairement l'autogestion, c'est-à-dire l'administration autonome de nos actions et décisions. Et qu'enfin elle ne rappelle pas le souvenir dominant, et dominateur, des seuls arts visuels.

Je ne dispose pas de pareils critères lorsque j'entends «galeries parallèles», sachant surtout que les parallèles se rejoignent à l'infini.

Donc nous faisons des centres d'artistes. Et que devons-nous financer?

La réponse est: l'art et son financement.

Financer, c'est faire rouler l'économie, comme on dit. Financer l'assurance et le bien-être, au plan économique, c'est garantir la valeur du terme symbolique de l'échange qui correspond à une capacité de consommer. Consommer quoi? Ce que nous estimons nécessaire à notre bien-être. Qui n'est fondamentalement que le fait de faire ce que nous aimons faire. Comme survivre pour produire des oeuvres et faire des centres d'artistes.

Comment se traduit, dans l'économie de l'argent, cette valeur du terme symbolique? Par le salaire, la bourse, les dessous de table, les revenus sur capital, les honoraires, le fond de pension, le cachet, la subvention...

Mais cette économie de l'argent, son symbolisme de la traite de tout et de rien, sa masse enfermée dans une piscine, elle est aussi l'économie foncière de la dépense.

Par exemple, pourquoi financer chaque fois à court terme? Année après année après chaque année financière. Comme si notre travail, celui des centres et celui des artistes, n'était pas appréciable sur trois ou cinq ans.

Ce qui ferait l'économie de trois ou cinq formulaires de vingt pages et plus ou moins dix jours de travail et quelques rubans de dactylo ou d'imprimante et de plusieurs livres de café et litres d'alcool et de centaines d'appels à frais virés... Ce qui donne quelques milliers de dollars multipliés par trois ou cinq.

Mais pareille économie serait soustraite de quoi? De la jouissance de dépenser. Celle, dans le cas présent, des industries du papier et des rubans de reproduction, des secrétariats et archivages des mandarinats et des fonctionnariats, des «designers» d'agendas et de lofts de rangement...

Mais pourquoi ne pas simplement nous redonner cette économie? Parce que cette économie de l'argent fondée sur la rareté ne donne qu'en raréfiant ailleurs. La piscine n'a pas de fuites. Ce qui veut dire que pareille économie ferait perdre bien des revenus dans bien des secteurs plutôt que d'augmenter la masse globale jusqu'au débordement.

Mais aussi parce que trois ou cinq ans, c'est de l'histoire. C'est-à-dire de la durée.

Le Conseil des arts a de l'histoire une gestion passéiste, sinon mémoriale. À preuve qu'il finance davantage la tradition que les arts vivants. À preuve également qu'il maintient certains appuis, et leurs tailles, pour des motifs historiques, parce qu'il ne sait se détacher de ce qu'il a couvé. Nous pouvons bien reconnaître que le Conseil des arts est à nous comme la poule est aux films de Werner Herzog.

Quant au ministère des Affaires culturelles, il n'a pour toute histoire que monuments et patrimoine. Ceux qui le dirigent pensent refaire une révolution des berceaux avec une politique de la famille, plutôt qu'en implantant et raffinant des laboratoires de bébés éprouvettes. Et notre ministre croit fabriquer une journée historique en répondant à la question: «Qu'est-ce qu'un artiste?» par un retentissant: «Celui qui a un statut.»

Ni l'un ni l'autre ne voit l'histoire principalement du point de vue de ce qui vient. Malgré le rythme où elle va on ne sait où. Ils n'interviennent par conséquent que trop tard chaque année. Et à quel propos? À propos de l'art et de son financement.

Mais qu'est-ce que l'art? Pas nécessairement un ou une statu(t)(e). D'abord des matériaux, notre corps y compris, un très grand nombre d'heures de jonglerie et de fabrication, des surfaces de montre pour exhiber la chose (livres, scènes, galeries, écrans, rues...), et un certain résultat indéfini. Indéfini signifie malaisé à mesurer. Mais l'ensemble requiert de l'organisation, et beaucoup de dépenses gratuites. Sinon comment nommer la dépense qui nous permet d'obtenir quelque chose d'indéfini?

Que pensez-vous de cette notion de «dépenses gratuites» dans le contexte d'une économie de la rareté? Un homme sérieux qui risque fort d'être aussi une femme sérieuse, lesquels copulent tous deux sur leurs placements, diraient sûrement: «C'est du gaspillage.»

Avouons-le. La preuve, c'est qu'ils achètent Van Gogh à coups de millions. Devrions-nous faire monter les enchères de notre vivant? Il faudrait demander à Prévert, qui aurait savouré les dîners de tête qui ont précédé l'exposition de ses reliques au Musée du Québec.

Les centres d'artistes et l'art, c'est se gaspiller. Ce qui signifie que dans le meilleur des cas, les revenus couvrent les dépenses, scotch inclus.

Qu'on m'en donne plus, et j'en dépenserai plus. Pour l'art et pour son financement. Voilà la seule raison pour laquelle ces revenus doivent augmenter.

Entre autres moyens, en nous laissant gérer rapidement et longtemps l'argent réel et bien sonnante. Car l'argent réel se retransforme en son propre symbole sur les marchés financiers. Et que cinq ans de placement rapportent plus que cinq mois, malgré la désuétude des règles de calcul.

Entre autres en déterminant après analyses et négociations, des montants de base récurrents qui couvrent les frais de fonctionnement et les salaires. Ces montants pourraient être mesurés à l'aide de paramètres comme:

- le volume et la spécificité des activités prévisibles d'un centres d'artistes ou d'un artiste;
- les coûts des matériaux et le nombre de jours de travail requis;
- le seuil de pauvreté, tel qu'établi par nos gouvernements.

Il y en a tellement dessous que ce serait rassurant et bienfaisant d'être tout juste dessus.

Et s'il n'y a pas assez d'argent pour nos seuils de pauvreté, qu'on nous laisse administrer notre part des enveloppes d'aide à l'emploi pendant les cinq années à venir.

Mais pourquoi nous en donner plus?

Que revendiquons-nous? 1% et un statut?

Vous avez lu la nouvelle? Après de longues études, notre société reconnaît la surdité professionnelle comme une maladie qui atteint les proportions d'un véritable fléau. René Payant sourirait! Et quelles sont nos recommandations paritaires (patron=syndicat) à cet égard? Que l'on réduise de 50% d'ici à dix ans le nombre de victimes.

Nous n'exigeons pas la disparition dans les plus brefs délais de la surdité causée par le travail!

Que revendiquons-nous collectivement? La capacité de financer quel art? Quel centre d'artistes? Et par quel financement?

À l'AGA d'ANNPAC/RACA à Vancouver, quelqu'un avait désigné le réseau des centres d'artistes comme un immense musée vivant. Nous réclamons sûrement davantage pour nous qui faisons notre épicerie, notre blanchisserie et payons un logis que pour ceux qui vivent aux dépens des héritages. Je parle des musées et autres enceintes éléphantiques des arts traditionnels et des arts du divertissement.

Mais est-ce bien sûr que nous revendiquions cela? Avez-vous remarqué, dans l'actualité récente, que bien des artistes, et organismes artistiques, et fonctionnaires politiques, s'inquiètent de la prolifération des écoles d'art qui amènent, sur le marché des pigistes nomades, un lot de jeunes pour qui il n'y a pas d'emploi, comme on dirait au théâtre. Sans compter les autodidactes.

Revendiquons-nous, non pas leur disparition, mais quelques pourcentages de moins de leur nombre? Y a-t-il trop de prétendants au statut d'artiste? Un tel surplus qu'ils risquent de créer des centres d'artistes?

Un moratoire? Un contingentement?

En tant que centres d'artistes, et en tant qu'artistes, ne devrions-nous pas nous réjouir de notre propre pullulement? De cette sorte de parasitage excessif qui ne pourra que faire croître notre dépense aux dépens de leur rareté? Mais n'avons-nous pas conservé entre nous ce sacré de l'art qui en contrôle la consommation en silence et du bout des pieds, comme si nous étions des tabernacles? Et ne sommes-nous pas porteurs vaillants du cliché des professionnels opposés à l'amateurisme? Et semblable prolifération ne met-elle pas en péril ces sacrés professionnels que nous aimerions bien être? Car alors, quelle assurance! Et enfin, un diplômé d'école d'art...

Entre nous, que faisons-nous de ce que nous revendiquons financer?

Quels avantages économiques tirons-nous de notre réseau canadien (je dis notre à propos d'ANNPAC/RACA parce que sans nous il n'est plus canadien, alors que sans Terre-Neuve!!!) et de notre réseau québécois?

Combien d'expositions, de documentations et d'artistes invités avons-nous partagés? En combien d'occasions avons-nous négocié à plusieurs des frais et des cachets?

Avons-nous seulement l'idée de déposer dans un fond commun une part appréciable de nos budgets respectifs pour en gérer les intérêts à moyen terme?

Avons-nous songé, puisque les subventionneurs subventionnent encore par nominations disciplinaires, à tirer le maximum de chacune des enveloppes budgétaires de chacune des disciplines? Non, parce que nous souffrons nous-mêmes de l'histoire ancienne qui veut qu'il y ait des arts visuels et des arts d'interprétation. Et pourtant, contrairement aux aimants arrières de la muséologie et du spectacle, nous fabriquons et générons des installations éphémères, des performances inqualifiables, de la poésie sonore, des déchiqueteuses de mots...

À ce même AGA de Vancouver, un invité a exposé le fonctionnement des régions allemandes. Pris du point de vue de la géographie humaine et de ses frontières plus ou moins mouvantes, il est évident que la plupart des régions du Québec n'ont pas de politique culturelle, si ce n'est celle des loisirs, et encore moins une quelconque planification d'interventions

concertées à l'égard de la vie et des équipements artistiques qui existent et doivent être développés.

N'aurions-nous pas intérêt à étudier le modèle allemand, et les expériences majeures de concertation régionale menée à Bruxelles et dans la région Nord Pas-de-Calais?

Et puisque nous sommes à Québec, deux mots sur le pouvoir municipal. Ce colloque bénéficie de l'appui de la ville de Québec. Ceux qui sont de Québec savent de quoi il s'agit. C'est un pouvoir absent et les centres de cette ville ne bénéficient à peu près jamais d'aucune espèce d'appui. Il n'y a, à Québec, aucune espèce de politique culturelle. Pourtant, nous sommes actuellement assis dans les meubles de la Ville de Québec, plutôt que d'aller faire paître ce politicien préhistorique qu'est Jean Pelletier!

À ce même AGA de Vancouver, une représentante américaine a exposé très rigoureusement que le mode de financement basé sur les grandes fondations privées avait pour résultat de favoriser les entreprises artistiques à succès ou prestigieuses, et que contrairement à l'opinion reçue les sommes disponibles par ce biais allaient en décroissant.

À peine notre ministre lance-t-elle un programme d'appariement, c'est-à-dire de pression tactique pour nous convaincre de recourir au financement privé, que nous nous y engouffrons à tel point qu'elle doit en catastrophe mettre un terme à l'avalanche des demandes; et qu'elle nous annoncera sans doute sous peu que l'invitation du ministère, c'est-à-dire la piastre pour une piastre, ressemblera plutôt à quelques sous pour une piastre. Comment protesterons-nous? Et disposons-nous d'un engagement ferme assurant qu'à long terme, ce genre de programme n'aura pas pour effet de réduire la part d'investissement assumée par le Ministère?

Je dis que les processus actuels de financement des artistes et des centres d'artistes sont trop onéreux, pour les demandeurs aussi bien que pour les subventionneurs; que les enveloppes disponibles sont insuffisantes et nous obligent, entre autres, à choisir douloureusement, et de façon inéquitable, entre les salaires et les cachets et services aux artistes; que ce rituel annuel de la quémande et du bonbon rend impraticable toute planification de développement à long terme, et toute gestion profitable de nos revenus.

Je dis qu'il est grand temps que l'on cesse d'entretenir cette image de gens et d'organismes qui vivent aux crochets de la collectivité, puisque aussi bien les salaires des employés de l'état et les revenus mirobolants des politiciens proviennent du même cochon d'épargne. Et que l'industrie lourde, celle des services, celle des communications et des technologies, est et sont bien plus subventionnées que nous ne le sommes.

Et que puisque nous rapportons à ce système économique du 15 pour 1, ce que nous recevons est bien inférieur à notre dû.

Je dis cependant que nous n'obtiendrons notre dû véritable que si nous précisons, entre nous, ce que nous revendiquons, et les moyens que nous comptons prendre pour l'arracher aux économes.

Combien? Pour qui? Quand? Comment? Et pour quoi?

Nous devons préciser le rôle des centres d'artistes, ne serait-ce que pour bien montrer que nous ne sommes pas les tremplins des carriéristes affairés, ni les portillons des temples de l'art, mais des organisations autonomes vouées au développement et au service des recherches artistiques d'aujourd'hui. Des organisations et des ressources qui n'auraient aucune utilité si elles n'étaient qu'autant de bassins d'évidement des circuits commerciaux et institutionnels. Un centre d'artiste doit inquiéter et questionner quiconque croit savoir ce qu'est l'art, et refuser de cautionner les champions de la subvention personnelle et du curriculum de carrière.

Contrairement au nouveau chantre libéral Serge Turgeon, j'affirme que les artistes et leurs organisations ont toujours gêné l'ordre établi et ses gérants politiques; parce que même l'artiste de cour est conduit, par sa production, à être non conforme. Et que par conséquent nous sommes parmi les rares, mal élevés et effrontés, à mordre jusqu'à la fin la main qui nous nourrit. Est-ce vrai de tous les artistes? De tous les intervenants culturels? Ces totalités générales sont aussi vides de sens que dire: c'est un étudiant. Ou c'est une femme.

Tout est trop restreint, de toute façon. Comme le total de l'argent symbolique disponible dans l'échange des dépenses.

Si nous sommes à but non lucratif, cela ne signifie pas que nous ne sommes pas luxueux.

Permettez-moi de terminer par cette citation du vieux Baudrillard.

«Le Don? Trop moral, trop chrétien!

La Dépense? Trop romantique, trop transgressif, trop esthétique.

Le Désir? Trop énergique, trop refoulé, trop libérateur.

La Dette? Rien ne se rachète.

Trop religieux.»

Ce que j'en retiens? Le trop et le rien. C'est-à-dire l'excès qui nous fait créer.

CONTEXTE AU FINANCEMENT DES CENTRES D'ARTISTES

André Fortier

Les responsables de ce colloque m'ont demandé de vous parler du financement des arts et de la culture en général et, plus spécifiquement, du *Rapport Bovey* sur le financement des arts jusqu'à l'an 2000, auquel j'ai été étroitement associé. Puisque je ne suis pas un spécialiste des activités et du financement des centres d'artistes, Francine Périnet (du Conseil des Arts du Canada), qui partage cette tribune avec moi ce matin, a accepté de traiter des centres d'artistes comme tels, alors que j'essaierai de mon côté de tracer à grands traits la toile de fond du financement des arts et de la culture.

Tout d'abord, il faut bien définir les termes et s'entendre sur les limites du sujet. Ainsi, les termes d'art et culture peuvent couvrir différentes réalités dépendant de qui s'en sert et à qui ils s'adressent. En plus des arts proprement dits, du patrimoine et des médias, on y ajoutera souvent la langue, la religion, la science, la publicité, la façon de se nourrir et que sais-je encore!

La conférence canadienne des arts, à la suite de la publication du *Rapport Appelbaum-Hébert* en 1982, proposait une stratégie au gouvernement fédéral,¹ dans laquelle elle définissait la culture comme suit: La culture est la façon de vivre et de s'exprimer des gens dans toute leur activité humaine. Quelques années auparavant, le Québec publiait un livre blanc sur la politique québécoise du développement culturel, où l'on disait à peu près la même chose en d'autres termes: La culture est un milieu de vie. Elle ne se réduit pas à des objets de musées ou à des oeuvres de création solitaire... L'ensemble de l'existence est produit de culture.

Remarquez bien que cela n'est pas une question futile dans le cadre de ce colloque, car nous avons tous connu des périodes où les artistes, particulièrement ceux des centres d'artistes, réclamaient du financement pour des activités beaucoup plus près de l'action sociale que du progrès de l'art et de la créativité. À mon avis donc, il est très important de bien définir ce dont nous parlerons aujourd'hui pour éviter toute confusion et comparaison boîteuse.

Revenons aux définitions des arts et de la culture. En pratique, les définitions dont je faisais état plus tôt n'ont pas été retenues par les différents gouvernements dans l'élaboration de leurs politiques culturelles. Les champs d'intervention des gouvernements sont généralement beaucoup plus limités. C'est probablement pour cette raison que le ministère, au Québec, s'appelle ministère des Affaires culturelles et non ministère de la culture. Au fédéral, on ne mentionne même pas le mot culture dans le nom du ministère qui s'occupe de politiques culturelles. Les provinces anglophones sont beaucoup moins sensibles sur ce sujet puisqu'on y trouve plusieurs Ministry of Culture, la plupart du temps associés avec d'autres fonctions comme la citoyenneté en Ontario, ou les loisirs et la jeunesse chez plusieurs autres.

Quand on traite de politiques culturelles au Canada et dans les provinces, on nage donc dans un certain arbitraire pour définir ce que comprennent les politiques culturelles, ce qui fait le désespoir des statisticiens qui tentent de mesurer l'évolution de notre activité culturelle.

De la même manière, et pour les fins de cet exposé, je poserai arbitrairement, ce que l'on entend généralement par arts et culture, quand il s'agit de parler du financement des arts et de la culture. J'admets tout de suite qu'il restera de nombreuses zones grises qui auraient pu être incluses ou non, au choix. Voici donc une liste sommaire:

- Arts d'interprétation
- Arts visuels
- Littérature
- Musées
- Patrimoine
- Bibliothèques
- Archives
- Arts médiatiques
- Edition (livres)
- Périodiques et journaux
- Télévision et radio
- Enregistrement sonore
- Film et vidéo

Je n'ai rien inclut ici sur la politique linguistique, sur les activités touchant les communautés ethniques, les autochtones, l'architecture, etc. Afin de vous montrer la complexité de l'organisation politique, on ne retrouve pas au ministère des Affaires culturelles du Québec la responsabilité de la radio et de la télévision. Elle se trouve au ministère québécois des Communications. Au fédéral, on a intégré aux communications la direction des arts et de la culture, précédemment au secrétariat d'état, en 1980. Mais en assujettissant, de la sorte, la politique culturelle aux impératifs de la technologie qui demeure la première préoccupation du ministère fédéral des Communications on a handicapé considérablement l'évolution de la politique culturelle fédérale. C'est là un avis bien personnel. On a formé plusieurs groupes de travail, mais où sont les suites à leurs recommandations? Le meilleur exemple est bien celui du *Rapport Caplan-Sauvageau* sur la radiodiffusion.

Si nous voulons bien comprendre les fondements des politiques culturelles d'aujourd'hui et du financement qui en découle, il faut retourner quelque peu aux sources. Exception faite de la politique nationale sur la radiodiffusion et peut-être de la création de l'ONF datant des années 30, le début des politiques culturelles datent d'à peine 40 ans. La commission Massey-Lévesque s'est alors penchée, pour la première fois, sur l'ensemble de la question du financement des arts et de la culture. Il y a eu certainement des interventions gouvernementales avant cette époque mais les actions étaient plutôt ponctuelles et touchaient surtout à des domaines non controversés comme le patrimoine et, en général, n'étaient pas orientées vers la créativité.

Dans ce contexte, il n'est donc pas surprenant de voir que le regroupement d'artistes, qui s'était formé durant la deuxième guerre mondiale pour présenter un mémoire au comité Turgeon (comité spécial des communes sur la restauration et le rétablissement des activités économiques et sociales après la guerre), fondait son argumentation sur l'apport économique des arts et leur contribution à l'unité nationale pour justifier une politique fédérale du financement des arts et de la culture au Canada. Ces arguments furent repris par les artistes pour obtenir la commission Massey-Lévesque. Il a fallu 30 ans après cette commission pour que le comité Applebaum-Hébert proclame bien haut que la politique culturelle devait donner la priorité à l'artiste en relation avec un public appréciateur. Message qui, encore une fois, n'a malheureusement pas été très bien entendu.

Il reste qu'un certain nombre d'institutions et de politiques gouvernementales ont vu le jour depuis les années 50, dont les objectifs ont été essentiellement de stimuler la production d'oeuvres d'art et l'excellence artistique ainsi que la jouissance et l'appréciation par le public de cette production et de cette excellence. Pour le Québec, le Conseil des Arts du Canada et certaines politiques du ministère des Affaires culturelles font partie de l'arsenal actuel du financement de la créativité dans les arts.

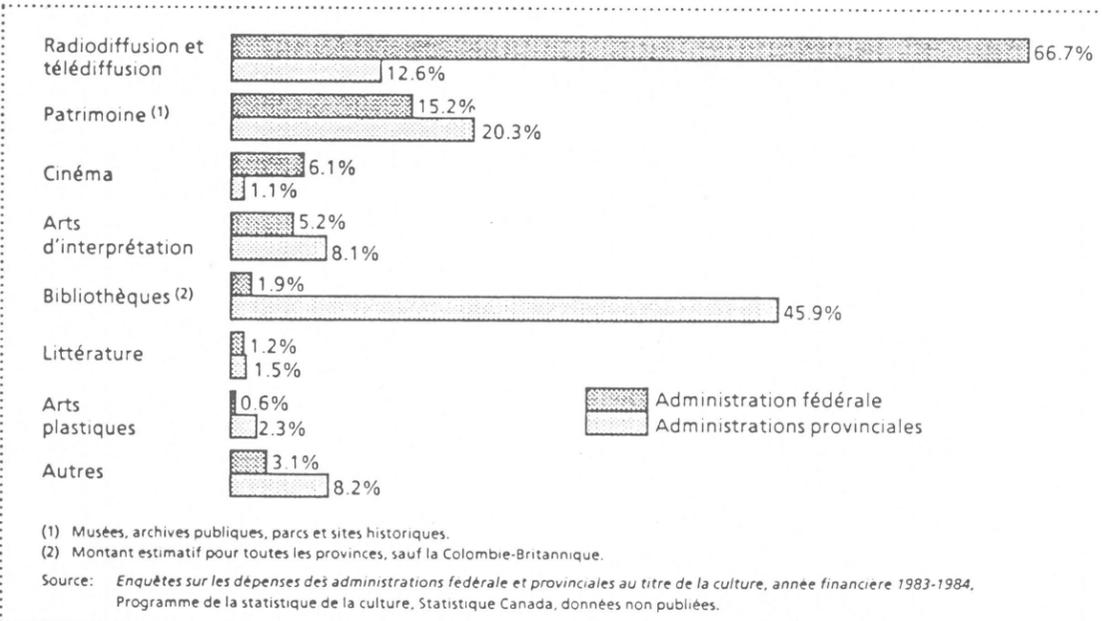
Venons-en maintenant aux faits. Le *Rapport Bovey* estimait à 15 milliards de dollars l'importance économique des arts et de la culture au Canada en 1985. Le rapport estimait aussi que plus de quatre cent mille emplois étaient reliés directement ou indirectement aux activités artistiques. C'était l'équivalent de près de quatre pour cent de l'activité économique canadienne et cela dépassait en importance plusieurs secteurs de l'industrie du textile, du vêtement, des produits pétroliers et charbonniers, des produits chimiques, etc. Il faut cependant bien comprendre les composantes de l'industrie artistique et culturelle, si l'on veut bien situer l'activité des centres d'artistes dans cet ensemble. Incidemment, bien qu'il n'y ait pas de statistiques récentes sur la somme totale des dollars reçus ou dépensés par tous les centres au Canada, on pourrait les estimer à 3 ou 4 milliards de dollars annuellement. C'est peu en dollars et c'est là une des difficultés, lorsqu'il s'agit d'attirer l'attention des différents gouvernements. Cela mérite, il me semble, une bonne discussion au cours de ce colloque.

Voici maintenant l'importance économique relative de chaque secteur de l'activité artistique et culturelle, d'après un portrait statistique publié par Statistique Canada il y a deux ans.

NOTE

1. Il s'agissait d'une troisième proposition, les deux premières ayant précédé le rapport, sans grand succès d'ailleurs

Répartitions en pourcentage des dépenses des administrations fédérale et provinciales au titre de la culture, selon la fonction, 1983-1984



Directeur du comité consultatif national sur le statut culturel et directeur général du groupe de travail sur le financement des arts au Canada d'ici l'an 2000, André Fortier a assumé de 1969 à 1972 les fonctions de sous-secrétaire d'état adjoint responsable à l'élaboration des politiques culturelles fédérales. Il fut directeur du Conseil des Arts du Canada, de 1975 à 1978, sous-secrétaire d'état de 1972 à 1975 et premier président du Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada (CRSH).

Richard Baillargeon: Mon intervention est pour faire écho à ce que vous venez de dire quant à l'avenir. Pensez-vous que cette spécificité, qui reste à définir, doit passer par la reconnaissance? Doit-on être reconnu par les gouvernements? À ce moment, ça nous amène dans un processus qui est de négocier un statut de la galerie parallèle qui serait en porte-à-faux à travers les autres organismes que vous avez identifiés.

André Fortier: Je ne suis pas certain que ce serait la meilleure stratégie actuellement. Vous n'en êtes pas encore là, vous n'êtes pas encore l'Union des Artistes pour négocier un statut! Il y a un renforcement de votre corps, mais vous n'avez pas été considérés, jusqu'à présent, comme une force politique et c'est ça qu'il vous faudra développer afin d'arriver à cette reconnaissance, légale ou tout au moins financière. Evidemment vous avez des «amis» comme le Conseil des Arts et certains programmes du ministère des Affaires culturelles, avec lesquels vous pouvez travailler.

Lisane Nadeau: Pour donner le coup d'envol, je m'adresserai à M. Fortier. On sait que le rapport Bovey a eu beaucoup d'échos. Mme Lise Bissonnette, entre autres, avait donné un commentaire dans *Le Devoir* au cours de l'été '86, peu après la parution du rapport. Je me pose la question de la pluralité et de la fragmentation des sources de subvention, de la multiplication des sources de revenus, etc. À ce sujet Mme Bissonnette souligne que le financement au Canada est «beaucoup moins public qu'en Europe, beaucoup moins privé qu'aux États-Unis, ce qui fait, si vous me suivez, plus privé qu'en Europe et plus public qu'aux États-Unis, et la somme de ce mélange devrait donner des résultats équivalents.»(!) Elle dit aussi de façon ironique à propos des sources de subvention: «N'en mettez plus, l'arche de Noé est pleine. Qu'est-ce qui risque plutôt d'arriver quand chacun, en bon Canadien, n'est appelé qu'à faire une petite part et personne une grande part.» Citant l'exemple du Musée des beaux-arts, elle dit: «Le gouvernement attend que le Musée des beaux-arts trouve un moyen d'harmoniser la subvention provinciale à des contributions privées pour débloquer ses fonds de contre-partie. Ça fait deux ans que ça dure. Personne n'est responsable de rien, ni de personne. Tout le monde attend tout le monde. On est au Canada ou on l'est pas. Le rapport Bovey suggère une augmentation de contribution de la part des consommateurs, des fonds publics et privés: de la part des consommateurs augmentation de 1% d'ici l'an 2,000, le monde des affaires 3%, le monde des particuliers 4%, les gouvernements fédéral et provinciaux 4%, les municipalités 3%, en somme on aura réarrangé les chaises sur notre transatlantique sans capitaine, mais je parie que les arts, pauvres arts seront toujours obligés de s'asseoir entre les deux!» Je soulève la question de ce pluralisme; on dit souvent, aux centres d'artistes, de multiplier leurs sources de revenus. J'aimerais que M. Fortier nous livre ses commentaires à ce sujet.

André Fortier: Il y a deux choses. Il y a la question d'un point de vue philosophique: ce à quoi j'ai essayé de toucher tout à l'heure. On peut peut-être envisager un rôle de l'état omniprésent dans le financement des arts, mais en ce qui concerne le groupe, ils se sont dit: d'ici l'an 2,000, étant donné les gouvernements en place et que nous prévoyons avoir en place, c'est impensable que ça puisse arriver sans passer par la multiplicité des sources. Quand le groupe de travail Bovey a été formé, les discussions préliminaires du gouvernement avec ce groupe étaient «est-il possible que vous puissiez recommander (imaginez, avant même d'avoir commencé à étudier!) que le gouvernement fédéral stabilise son apport, compte tenu de l'inflation, et que le reste provienne d'ailleurs». C'est avec cet arrière-plan qu'ils ont essayé de dire ce qu'on pourrait obtenir du gouvernement fédéral pour le soutien aux arts, ce qui serait raisonnable étant donné leur façon de voir et comment on pourrait arriver à financer le reste. C'est à partir de cela que l'on a, arbitrairement, mais de façon je pense assez réaliste, pensé que le maximum que l'on pourrait obtenir comme croissance pour les arts, dans les années à venir, serait de l'ordre de 5% en valeur réelle en liquide permanent (si je peux m'exprimer ainsi, M. Artaud!). Qui pourrait payer quoi? Qui pourrait faire quoi et avec quel système. Donc tout le reste est une structure pour essayer d'optimiser, dans le cadre actuel, ce que pratiquement les arts peuvent obtenir. Sur le plan philosophique, on peut avoir des opinions totalement différentes. Prenez par exemple, les centres d'artistes; en pratique, vous n'êtes ni des musées, ni des galeries qui appartiennent à l'état. Comment voyez-vous l'état vous prendre en charge? Déjà, par exemple, le seul fait que vous soyez financés à 80% par les sources publiques, crée des remous dans certains lieux. Les gens disaient, et on n'en a pas parlé dans le rapport: «Oui, on aide un artiste à prendre sa place au soleil en le formant, en lui donnant la chance d'avancer, mais après ça, c'est à lui de le faire!» Je pense que dans la définition de votre rôle, vous n'êtes pas des galeries commerciales, mais un lieu où vous pouvez changer la société; vous êtes un lieu de recherche d'une qualité de vie. Jusqu'à quel point êtes-vous prêts à vous abandonner à l'Etat ou voulez-vous demeurer autonome? Jusqu'à présent, vous avez pu garder votre autonomie, je pense, mais en étant pauvre, c'est ça le problème. C'est un gros problème.

Dominique Guillaumant: J'aimerais vous répondre M. Fortier et faire référence à ce que disait entre autres Francine, que ce sont les artistes qui subventionnent d'abord les arts visuels. Le gouvernement nous donne de l'argent et ça entre dans des rapports comptables. Le temps, les énergies, l'abnégation des artistes qui travaillent n'entrent jamais dans les rapports comptables et si ça y entrait, je pense que le gouvernement aurait l'air piteux. Tout ça tient à une idée très romantique que l'on a de l'artiste et je rejoindrai, dans ce cas, la présentation qu'a fait Gilles Artaud en parlant de cette surabondance d'artistes actuellement, et du fait qu'on en forme trop. Mais romantiquement, un artiste c'est quelqu'un qui a été gâté par la nature, et qui a un don. Et parce qu'il est doué, il doit à sa société! Il doit remettre, il doit se montrer à la hauteur du don qui lui a été fait. On ne remet jamais en question le salaire auquel a droit un médecin, un avocat, ou un notaire, parce que ces gens ne sont doués de rien; ils travaillent! Tandis qu'un artiste ne travaille pas, il redonne ce que la nature et la société lui ont donné. Donc, en d'autres termes, il doit à la société et c'est pour ça qu'on ne lui compte pas de salaire, qu'on ne compte pas ses énergies, qu'on incrimine le petit salaire qu'il peut se faire en travaillant dans un centre d'artistes.

Maintenant, on nous dit depuis des années: multipliez vos sources de financement! Quand vous en faites l'expérience, c'est que vous ne faites plus ce pour quoi vous avez été fondés. Vous ne répondez plus à votre mandat de promotion et de diffusion de l'art: vous faites du remplissage de demandes de subvention et de la création de projets qui, s'ils ne sont pas subventionnés, tombent à l'eau tout simplement. Je croyais que lorsqu'on donnait une bourse de fonctionnement à un organisme, c'était justement pour qu'il n'ait pas à se préoccuper d'être toujours à la quête d'argent et qu'il puisse s'occuper de l'art contemporain, en faire la promotion, et permettre aux artistes contemporains d'être diffusés. Puisqu'en fait, comme l'a mentionné Francine quand elle parlait de sa partie des éloges, une grande partie du travail qui a été fait par les musées a été amenée et poussée par les centres d'artistes. Ce sont les centres d'artistes qui ont fait connaître certains artistes qui ont eu la possibilité ensuite d'être exposés ailleurs. Je pense que nous sommes défavorisés par le mode de conversation qu'on nous oblige à tenir, qui est une conversation économique et qui n'est pas ce pour

quoi on a été formé et ce qui nous intéresse dans la vie. En plus, j'ai l'impression qu'on nous en demande toujours plus pour le dollar qu'on nous donne et qu'on a toujours l'air de nous faire la charité au lieu de voir les choses en sens inverse, et se dire que les gens qui administrent et qui donnent leur temps à la société en font souvent bien plus que les médecins qui sont payés je ne sais trop combien de milliers de dollars par année. Eux, on ne remet jamais en question leur don à la société!

André Fortier: J'aurais voulu que vous poussiez votre réflexion un peu plus loin. Je ne suis pas en désaccord avec ce que vous dites, j'ai parlé de ce que la société fait dans le domaine de l'éducation, vous avez parlé du domaine de la santé, des médecins, bon voilà... Elle ne le fait pas en arts visuels. Comment la société y arrivera-t-elle? Qu'est-ce que vous allez faire en attendant si la société vous demande: «Nous avons besoin d'avoir des centres d'artistes pour servir quoi? Vous voulez être des centres de transition pour les artistes qui veulent être reconnus par le milieu, c'est ça? Ou, est-ce que vous voulez être autre chose et quel est votre public, comme disait Francine? C'est ça qui reste à définir. Et puis là vous aurez un plan à proposer.

Dominique Guillaumont: Le Musée des beaux-arts de Montréal a d'abord été fondé par une société qui était formée d'individus intéressés au milieu de l'art. Je pense qu'ils ont reçu de l'argent à partir du moment où ils sont devenus vraiment le Musée des beaux-arts et où ils ont fait autre chose. Tant qu'ils étaient une petite société, ils ont été importants, ils ont fait quelque chose d'important, mais ce n'est pas ça que l'on a subventionné. Je pense que c'est beaucoup plus admissible pour un gouvernement de subventionner des collections, de l'achat d'oeuvres, des biens tangibles qui restent là en permanence, que de l'art contemporain comme dans notre cas, où on présente des artistes dont on ne sait pas s'ils vont percer ou non. Quand on n'achète rien, ce que l'on fait, c'est qu'on entretient des murs sur lesquels on peut accrocher quelque chose. En partant, ça nous met dans une position qui est à notre désavantage, mais si les artistes ont créé les centres d'artistes, c'est qu'ils en avaient besoin. Mais est-ce que le gouvernement est intéressé à se préoccuper des clientèles qui sont visées par les centres d'artistes, qui sont d'abord des artistes?

André Fortier: Oui, mais qu'est-ce que vous cherchez? Demandez-vous au gouvernement d'aider tous ceux qui voudront se regrouper et former un centre d'artistes, sans plus? Quand j'étais au Conseil des Arts, les centres d'artistes commençaient. On a commencé à développer cette possibilité (qu'on appelait galerie parallèle) pour permettre aux artistes de s'exprimer, ceux qui n'avaient pas leur place à cause de leur recherche et de leur aspect innovateur, dans la société traditionnelle, si je puis m'exprimer ainsi. Ça a passé de 0 à plus de 100, aujourd'hui. Et on produit encore beaucoup d'artistes, comme disait M. Artaud. On ne s'oppose pas à cela. Les gouvernements qui planifient l'avenir voudraient bien savoir où on s'en va et quel sera l'impact de ça dans la société?

Dominique Guillaumont: Je suis d'accord avec vous, mais est-ce qu'il y a du rattrapage à faire en arts visuels à travers cette enveloppe générale des arts? Parce que, malheureusement, je ne suis pas du milieu du théâtre, est-ce qu'on questionne la création de nouveaux théâtres? Il me semble qu'il y en a beaucoup de théâtres à travers le Canada et on ne se pose pas la question, pourquoi faut-il que nous le fassions?

Francine Périnet: Dominique tu étais ironique quand tu as parlé de don et de vocation, n'est-ce pas? Tu n'as pas parlé de vocation mais je l'ajoute.

Dominique Guillaumont: J'ai vraiment parlé de la notion romantique de l'artiste. C'est pour ça qu'on a toujours estimé qu'un artiste pouvait vivre pauvre et devait se donner à sa société.

Francine Périnet: Parce que s'il y a une chose sur laquelle je ne suis pas d'accord, c'est bien cette notion. Je voulais le préciser. Les revendications qui passent à travers ton discours, je les comprends. Mais, j'ai toujours un argument qui me revient à l'esprit, quand j'entends ce genre de choses et je ferai le lien avec une remarque que Gilles a fait, et qui me dérange toujours: le droit à la subvention. C'est un droit que je ne conteste pas, mais une subvention se négocie, il faut en préciser les termes, et le lieu à partir duquel la subvention est accordée. Je soulignerai ici que le Conseil des Arts du Canada est un conseil de recherche et non pas le bien-être social. Je préciserai aussi que dans cet argument démocrate, ou de démocratie, ou pour une démocratie, le problème dont on ne parle jamais est la question des choix et du jugement. L'acte du jugement, dans tout le débat que ce soit de l'artiste comme créateur, du centre d'artistes dans l'établissement de sa programmation, ou du Conseil des Arts dans ses choix pour la distribution de ses fonds, ou dans l'établissement de ses objectifs et mandats. Je voudrais que cette question de jugement fasse partie intégrante de la discussion parce que sans cela, l'argument de Dominique n'a pas lieu d'être. À partir du moment où on élimine le jugement, qui est peut-être une des caractéristiques premières de l'acte de modernité, on élimine le lieu de la production.

Gilles Artaud: Je voudrais essayer de cerner deux ou trois indices que j'ai voulu fournir pour amener des éléments de réponse. Je suis absolument convaincu qu'il va falloir mieux cerner ce que nous nommons centres d'artistes. J'ai cette conviction profonde, parce que pour le moment cela ne repose que sur des critères fonctionnels et qu'il n'y a pas cet élément de définition qui cernerait bien quel est notre rôle, l'objectif à moyen et à long terme. Ayant cette conviction profonde, il y a une porte par laquelle on peut déjà faire quelques pas en avant. C'est, par exemple, échapper à l'espèce d'opposition traditionnelle entre arts visuels et arts d'interprétation, qui relève d'une histoire de l'art à laquelle on est lié, mais qui correspond mal, je pense, à ce que nous sommes par définition. Je ne dis pas que ça ne correspond jamais à ce que nous présentons, mais plutôt à ce que nous sommes comme intervenants. Et ça nous permettrait, entre autres, de nous distinguer de ce qu'est le musée et de ce qu'est une salle de scène, de théâtre ou de cinéma, alors que nous faisons du cinéma, de la musique, de la vidéo, du théâtre, de la poésie, et aussi des arts visuels au sens traditionnel. Mais il y a là un lieu de précision sur notre rôle. Autre élément que j'ai essayé d'amener en perspective: c'est le fait que nous sommes et nous nous laissons traiter comme si nous n'étions pas capable de gérer l'argent. Et qu'acceptant d'être régis par des régimes de subvention ou d'appui qui ne sont qu'annuels, nous acceptons de ne jamais être capables de générer par nous-mêmes du capital de risque. Qu'est-ce qui manque aux centres d'artistes pour assurer leur développement? C'est, entre autres, le capital de risque. Je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de capitalistes qui aient envie d'investir du capital de risque dans les centres d'artistes. Sommes-nous capables de le générer? Peut-être. Tout dépend des mécanismes de subvention, d'un plan de financement à long terme, et il n'y aura pas de financement à long terme de notre travail si on n'a pas un plan de développement à long terme.

Michel Huard: Je voudrais vous remercier pour vos interventions. J'ai noté une chose qui a touché tout le monde je crois, entre autres la projection d'avenir. Chez Francine: où vont les centres?, chez Gilles: la définition en collectif... Je voudrais poser une question à chacun des intervenants, relativement à cela. M. Fortier: Comment, pour vous, peut-on définir une projection d'avenir avec un art de recherche? À Francine Périnet je voudrais demander: Comment le Conseil des Arts pourrait-il avoir la rapidité d'un recul sur une production actuelle? Et à Gilles Artaud: Quel est la pertinence de l'autogestion aujourd'hui? Si on se rappelle les projets de société des années '70, donc le début des galeries, est-il encore pertinent?

Gilles Artaud: Je pense que l'autogestion est valide depuis le début des siècles et qu'elle l'est encore aujourd'hui. Si on la voit comme un concept politique, ça devient parfois un peu risible. D'ailleurs, comme le nationalisme dont parlait Francine tout à l'heure, quand on le situe dans un contexte historique, de durée qui s'écoule, c'est bien évident que ça prend des formes qui deviennent tout à fait concrètes. Si on regarde le nouveau-né qu'on avait tant désiré mais pas encore vu, souvent on se dit: c'est laid! Le grand discours de la CSN à son époque autogestionnaire, ne ressemble pas tout à fait à ce que je veux dire quand je parle d'autogestion dans les centres d'artistes. Créant un centre d'artistes, on se dote soi-même d'un instrument juridique, mais aussi matériel, c'est-à-dire d'un espace, de certaines politiques, d'un certain nombre d'objectifs que nous avons le bonheur de gérer nous-mêmes. Et pour moi, c'est un bonheur. Indépendamment de toute la merde que ça entretient, de tout le travail que ça demande, c'est un bonheur dans la mesure où je décide moi-même de ce que je fais. C'est fondamental, ça s'appelle relativement être libre, évidemment avec tous les guillemets qu'il faut mettre là-dessus, mais c'est mieux que de ne pas l'être. J'aime mieux être dans la situation autogestionnaire d'artiste, que d'être dans la situation du médecin, du notaire, etc., parce que je contrôle ce que je deviens. En ce sens, l'autogestion, est le mode de fonctionnement idéal à mon avis. Présentement on me le donne au compte-goutte, ça peut marcher, mais ça ne peut pas donner un résultat aussi éclatant.

André Fortier: Si j'ai bien compris votre question, c'était: Comment on peut réellement démontrer au gouvernement le besoin d'une recherche, d'un lieu d'innovation que sont les centres d'artistes. Si vous vous définissez comme ça, vous êtes dans la même situation à laquelle le gouvernement doit faire face en ce qui concerne toutes les sciences. Qu'est-ce que ça va faire à la société? Là on nage dans l'arbitraire, complètement. À partir de ce qui s'est fait dans d'autres pays, etc., ça a un tel impact, donc il faudrait investir davantage dans ce domaine. Comment on y arrive maintenant dans le domaine où vous vous situez? C'est une question importante, et je ne peux pas y répondre, mais c'est à cet élément que vous allez devoir répondre. Ça peut avoir un impact, un centre de recherche dans votre cas, à quelle fin? En aidant les artistes en recherche à percer et à changer l'appréciation d'un public plus large, une ouverture nouvelle à des nouvelles formes d'art. C'est peut-être ça que vous cherchez à la limite, où ça aidera un public actuel à s'initier à d'autres formes d'art, c'est un autre élément de jugement aussi. Mais à un moment le gouvernement demandera: Combien? Peut-être ils vous diront, il y en a 70-100. Lesquels on va subventionner? Est-ce qu'on va tous les subventionner à 50 ou 70%, pour changer cette société dont on parle, ou est-ce qu'il y a un droit de l'artiste à être subventionné? J'avais prononcé un discours, quand j'étais directeur du Conseil des Arts, dans une université à Saskatoon, et une étudiante en arts visuels s'était vivement objectée à mon discours en disant: «j'étudie ici à l'université, donc j'apprends le métier d'artiste. (J'avais parlé d'un public éventuel, un minimum de public, dans l'éducation éventuellement, mais on espère qu'il y aura un impact sur la société). Si je suis artiste, j'ai droit à la création et à être soutenu par l'état pour créer. Quand même ce serait que pour moi-même.» Si vous allez dans cette direction, je ne crois pas que le gouvernement actuel soit prêt à l'accepter. C'est ça qu'il faut débattre, il faut débattre de ce que vous voulez faire dans la société. Quel impact voulez-vous avoir? Après cela, il y aura le problème de la quantification de tout ça. Je suis tout à fait d'accord avec Gilles Artaud, quand il dit qu'il faudra le faire ensemble ou ça ne se fera pas.

Francine Périnet: Si tu me permets un délai Michel,... La réponse de Gilles, de même que la remarque de Dominique sur les médecins a déclenché une idée, mais aussi une accusation au Conseil des Arts. Donc j'ai fait le lien: vocation, médecin, mémoire, histoire, tradition, et je vous explique le lien. **Vocation** en référant à ce que Dominique a dit avec ironie; **médecin** comme exemple, je vous dirai pourquoi; **mémoire** que j'insère moi-même, parce qu'on en a besoin, si on l'efface ça crée des problèmes, comme aux Etats-Unis avec le régime Reagan; **l'histoire** que j'insère aussi et la **tradition** que je vais chercher chez Gilles. On accuse le Conseil des Arts d'être traditionnel; disons que je parle du service des arts visuels. Je pense que le Conseil des Arts a remis en question cette notion de tradition en réévaluant toute sa politique de subvention basée sur une tradition de subventions aux musées. Il y a eu une action dont on ne mérite pas de se faire accuser. Je situerais cette parole de Gilles dans un contexte où lui-même amène une contradiction dans son discours, ce qui est rare: si on dit «je vous accuse de tradition», mais que l'on demande d'être subventionné pour 30 ans, je m'excuse, mais j'établis une moyenne tradition! Donc de un. De deux maintenant: la tradition et sa valeur. Là, j'en viens aux médecins. Combien de vous connaissent l'histoire du médecin canadien? Hier soir, par hasard, je discutais avec Richard Mill et on parlait de l'histoire du médecin (il y a des coïncidences de paroles) je lui disais justement: «il est très intéressant d'évaluer la notion de subvention dans l'évaluation du statut du médecin». Le médecin, et je prends entre autres le médecin comme on l'a connu en dehors des centres urbains, parce que c'est le développement du centre urbain qui a mis cette pratique en faillite. Le médecin était un homme qui vivait par l'intermédiaire de la notion de troc. Sa science contre une poule. La poule du Conseil... (rires) C'était son statut. Il vivait bien mais n'était pas riche. L'urbanisation, parce qu'on n'a qu'une liquidité à offrir en échange, met cette chose en faillite. Effectivement, si j'évalue le statut du médecin aujourd'hui et que j'ai perdu ma notion de mémoire et d'histoire, j'ai perdu le sens du lieu du médecin dans la société. Ce qui fait que j'évalue le médecin sans histoire. Je réclame le droit à la mémoire, à l'histoire, le droit donc au musée de la même façon que je réclame le droit à une évaluation actuelle de la production. Je fais donc le lien avec la question de Michel: est-il possible donc d'avoir un recul sur la production actuelle? Donc, j'imagine que ce que Michel me demande, c'est: est-il possible de porter un jugement?

Michel Huard: L'exemple serait les performances. Une subvention pour une performance. Comment le Conseil des Arts, qui est une lourde machine, peut-il être au même point?

Francine Périnet: Je pense qu'il faut évaluer aussi le type de recul et je réclame le droit au recul même si c'est un recul d'un mois. Un regard actuel sur une production actuelle amène une information qui a une influence sur la production plus que sur l'histoire et le développement du discours de l'histoire. Il a une influence directe sur la production actuelle. Le rôle du critique d'art est un rôle de cet ordre, il y a donc un lien. Il y a une

difficulté aussi et le conservateur de l'art contemporain a de la difficulté à se situer dans le contexte des activités d'un musée, parce que le musée travaille dans l'histoire, alors que le conservateur d'art contemporain constitue le matériel de l'histoire. Donc automatiquement, ça met en jeu toute la problématique du champ de l'art contemporain dans un lieu, tel le musée. C'est peut-être le temps pour moi de préciser un autre point, en reprenant la discussion que l'on a eu hier après-midi lorsque j'ai dit: si on veut établir le statut du centre d'artistes en établissant des droits et des comparaisons avec les arts de la scène, il faut être prudent dans l'ordre de ces comparaisons. Et quand on a dit que les arts d'interprétation subventionnent les compagnies pour faire des productions de théâtre et, en faisant des productions de théâtre, donnent des salaires aux artistes, c'est donc une subvention plus directe à l'artiste. Le musée ne fait pas ça, mais le centre d'artistes le fait un peu. Il semble que cet argument soit dangereux parce qu'il est boîteux. Il manque un élément d'analyse. Mon argument est malheureusement ancré dans mon expérience de fonctionnaire ou de bureaucrate, ou d'administrateur, ou d'agent culturel, de ma connaissance de la subtilité du discours politique dans ce sens. Il manque un élément pour vous permettre d'utiliser cet argument d'une façon aussi simple. Quand les arts d'interprétation décident de subventionner les compagnies de production, ils subventionnent la possibilité de mettre en scène l'acte de création, par l'intermédiaire d'une subvention à l'élément production. Quand le Conseil des Arts, le conseil des arts visuels, donne une subvention à un centre d'artistes, il donne une subvention à un acte de présentation et non pas à un acte de production. Est-ce qu'en vous révélant le boîteux de l'argument je ne mets pas le point sur une question intéressante à soulever: y a-t-il un lieu de production que les arts visuels n'endossent pas et qui devrait être mis dans le contexte de l'évaluation des mandats ou même des mandats du centre d'artistes? Est-ce que c'est clair?

Richard Baillargeon: J'aimerais faire des commentaires sur deux notions qui sont ressorties: celle de l'État et celle de la négociation. Je vais essayer de mettre ces deux notions en perspectives. Je me demande si, à continuer de dire «il y a l'état et il y a nous», on n'entretient pas un état de dépendance et d'ignorance face à la chose politique. Je dis ça en pensant qu'il faut se rendre à l'évidence que l'on fait partie de l'état, en d'autres termes l'état, c'est un peu nous. Et ce sera nous dans la mesure où on fait entendre une voix. On a parlé hier d'un pouvoir que s'est arraché la galerie parallèle: je me demande si on n'est pas à la croisée d'une situation où ce pouvoir devient véritablement un pouvoir politique, c'est-à-dire qu'il faut envahir le champ de l'état et faire en sorte que cette voix soit entendue, se mettre dans le contexte de tout ça, c'est à négocier. Ces 20 dernières années, nous avons vécu dans un état de négociation constante. Je me demande si dans notre cas, nous n'avons pas plutôt à affirmer, non pas à négocier notre existence mais à l'affirmer et à la faire cheminer vers un point?

André Fortier: Ce que vous dites me paraît tout à fait juste. Vous êtes à un stade d'affirmation comme force, avec ce que ça implique sur le plan de la définition: Où êtes-vous? Où voulez-vous aller comme groupe? Ce qui rend la chose complexe, c'est que vous n'êtes pas homogènes. C'est à voir, à travailler.

Richard Baillargeon: Cette question d'homogénéité c'est peut-être un piège. Si on se met à réfléchir à cette question, on a vite convenu que, par les mandats que l'on s'est donnés, il n'y a pas d'homogénéité, si ce n'est dans un lieu plus haut, celui d'affirmer la présence de la production actuelle, de la recherche qui se fait maintenant. Cette homogénéité, on ne doit pas en faire un objet sur lequel on devrait convenir. Notre force réside dans cette pluralité et cette fragmentation. Il ne faut pas se leurrer dans la recherche d'une étiquette qui conviendrait à tous. Il y a des principes sur lesquels on convient, comme l'autogestion.

Louise Viger: Je suis très essoufflée par tout ce qui vient de se dire. Je sens vraiment un poids énorme à faire des objets dans mon atelier, bon, c'est ça ma job. Moi, je suis une artiste, donc tout ce qui est du domaine de l'administration... Enfin, les artistes n'ont pas beaucoup parlé ce matin. Alors, je suis un peu impressionnée. Quand j'ai commencé à travailler, il y a 10 ou 12 ans, j'étais dans une espèce de chaîne quand même assez simple: je faisais un objet, j'essayais de le diffuser, d'en faire une promotion, à ce moment-là, par le biais de centres parallèles. Ça me paraissait assez clair. Dix ans plus tard je me retrouve dans une autre chaîne que je trouve assez passionnante et que vous avez tous traduite dans d'autres mots. Je commencerais par dire le mot **action**, puis **production** et **comportement**. Au lieu d'être **objet diffusé**, ça me situe au centre des choses et d'un autre type de rapport qui peut générer des choses très intéressantes. Je ne parle pas des centres d'artistes, je m'en excuse. Je ne parle pas d'argent non plus. Je voudrais parler d'un autre type de rapport que je nommerais des associations. Ce fait d'être au centre de certaines autres priorités, comme agir dans son milieu et avoir à faire face à des comportements. Francine en a très bien parlé, en parlant de *jugement*. Et ça nous oblige à réévaluer la production, à nous associer à tout ce qui se rattache de près ou de loin à ce milieu. Probablement des conservateurs, des gens qui financent, mais pas nécessairement en termes d'argent, mais en termes de production. Ça crée un autre type de réseau, basé sur l'association. Je me sens insérée dans une autre ligne que je trouve intéressante. Les productions vont se trouver des originalités à ce moment qui ne sont pas nécessairement des mises en marché, mais des formes... d'associations. Je ne trouve pas de meilleur mot pour le moment. Ça me paraît ouvert et moins lourd.

Francine Périnet: Louise, je voudrais te poser une question. Quand j'ai parlé de mon quatrième modèle, de post-nationalisme et que j'ai identifié la notion d'un public cible, est-ce que tu ne penses pas que ça peut recouper cette notion?

Louise Viger: Oui, c'est à ce moment que ça m'est venu, parce que les autres modèles, j'essayais de les voir de mon propre point de vue, mais je n'arrivais pas à m'y identifier. Par exemple, l'autonomie: quelle autonomie je peux bien avoir sinon celle de faire ou de ne pas faire des objets. Je ne vois pas quelle autre autonomie je pourrais avoir. Le modèle nationaliste, je suis bien obligée de m'y insérer, mais en même temps, je ne veux pas être régionaliste, c'est un peu ridicule de se regarder le nombril. La question de la démocratisation, donc celle du public, évidemment ça m'intéresse aussi, mais l'autre type m'intéresse, j'aimerais travailler comme cela. Je trouve cela vraiment intéressant cette forme et il me semble que ça me donne un éclairage même pour fabriquer des objets et changer mon lieu de production. Je ne me sens plus obligée de faire de la production à l'intérieur de mon atelier, mais je peux tout aussi bien aller chercher des notions où que ce soit, et là, le public est rejoint sous une autre forme qui n'est pas nécessairement à l'autre bout de la chaîne comme avant. Ça peut s'insérer bien avant, dans le milieu et peut-être après, pourquoi pas, si c'est une vente! Moi, je ne détesterais pas avoir une insertion autre que juste idéologique. Je ne dirais pas: «Moi je crée et l'état me doit des choses», mais «Moi je crée et j'ai le droit de m'associer avec les gens qui sont passionnés pour ces choses» et c'est là-dessus que

j'agis. Ce serait ma plus grande revendication et non d'être dans deux clans qui travaillent dans le même secteur mais en étant méfiants. Je travaillerais plus sur la confiance.

Gilles Artaud: J'aime bien, moi aussi, cette intervention. Si j'ai utilisé l'idée économique généralisée, c'est justement parce que ça ne parle pas que de financement, ça parle de dépenses. Même si ça peut paraître un peu romantique, je pense que la production artistique est une dépense excessive. Ça peut devenir rentable dans la mesure où une oeuvre prend une valeur commerciale ou une valeur d'échange monétaire. C'est une dépense qui est de l'ordre de l'abus à toute fin pratique. Non seulement ça abuse économiquement, mais en plus, de la nature des matériaux: on est vraiment des dépensiers de la pire espèce. Il me semble que ce que tu viens de dire est tout à fait pertinent. J'ai toujours eu en tête que le centre d'artistes était la conjonction réelle des artistes et des intervenants culturels, si c'est une conjonction réelle, c'est tout le processus qui est un peu dans un centre d'artistes, et le processus que tu décris est intéressant parce qu'il désigne l'éphémère. Je vais en même temps répondre à une incompréhension de Francine tout à l'heure. Je ne dénonçais pas la tradition, l'histoire et la mémoire, au contraire, c'est plus que fondamental! Ce que je dénonçais, c'est le fait que l'on n'ait pas encore réussi, au Conseil des Arts, et surtout du point de vue gouvernemental et politique, à se doter d'une mémoire prospective qui devient indispensable compte tenu de l'augmentation de vitesse du temps et de l'éphémère des oeuvres maintenant. Je suis très soucieux de ça. Même le cinéma est difficile à conserver et il n'a même pas cent ans. Comment gérer une histoire à venir d'une façon équilibrée par rapport au passé, en tenant compte que cette histoire d'avenir risque d'être faite d'éphémérité et de circulation dont Louise Viger parlait, ce passage continu au niveau de la fabrication même?

Dominique Guillaumont: J'arrive après beaucoup d'interventions intéressantes, je devrai revenir cependant en arrière, quand Francine parlait des médecins. Effectivement, je voulais l'aborder moi aussi. Si on se place dans un contexte historique, il y a eu des artistes et des productions d'art avant la production de médecine. Les gens mourraient jeunes, sans trop savoir pourquoi! La médecine s'est développée et est devenue une science, tandis que le rapport au sacré et à l'art a toujours existé. Je pourrais dire la même chose de l'enseignement, c'est-à-dire que l'enseignement a été un choix de société tout comme la médecine. C'est vrai que les médecins ont été pauvres, que les enseignants ont été très pauvres, je pense que ni l'un ni l'autre ne le sont plus parce qu'il y a eu des choix de société, et que l'on a jugé que ces gens rendaient des services assez grands à la société pour mériter que la société leur rende la pareille. Quand Francine demande: devons-nous tout subventionner sous prétexte que ça existe? Si je me place dans ces deux courants que sont l'enseignement et la médecine, c'est ce qui s'est produit. À partir du moment où un groupe de médecins s'installait quelque part, s'associait, et avait une clientèle à laquelle il répondait, le gouvernement se retrouvait à les subventionner et à subventionner ce centre, leur équipement, etc. Au fait, leur raison d'être n'était pas remise en cause, à partir du moment où ces services existaient et qu'une clientèle en bénéficiait, leurs moyens d'existence étaient assurés. Pour les centres d'artistes, ce n'est malheureusement pas le cas. Peut-être pouvons-nous continuer l'ironie à propos de la notion romantique de l'artiste: on lui associe aussi certaines autres qualités qui sont celles d'être fou, d'être précurseur de son temps et aussi de mener une vie de débauche et de ne pas être responsable. Peut-être que c'est la réponse à la question de Gilles Artaud; on nous infantilise, malgré 10 ans d'existence on ne nous laisse pas gérer des fonds qui sont là pour nous, bien qu'ils soient insuffisants. Je voudrais revenir sur la comparaison entre les arts d'interprétation et les arts visuels. Effectivement, il y a un chaînon manquant, celui de la production, et dans la pratique, ça se retrouve de façon bien évidente. Un exemple: les étudiants font la maîtrise pour avoir accès à l'équipement. S'ils avaient à produire dans leur atelier, ça leur coûterait très cher. En général, ces étudiants étendent leur temps d'étude pour profiter au maximum de cet équipement. Effectivement, l'aspect production est un chaînon manquant pour les artistes en arts visuels! Cependant, pour revenir aux centres d'artistes et à la partie, qui d'ailleurs n'est pas de 3% mais de 10% de nos budgets qui reviennent aux artistes, on pourrait se comparer aux bibliothèques qui sont des lieux de diffusion et où il y a un droit qui est payé aux artistes, aux écrivains; il y a un fond qui envoie de l'argent à l'artiste chaque fois que son livre est emprunté. Sans doute devrions-nous nous tourner vers les écrivains pour des comparaisons, plutôt que du côté des arts d'interprétation. De plus, les artistes en arts visuels, tout comme les écrivains travaillent de façon individuelle, plutôt qu'en équipe, comme la plupart des gens de théâtre le font.

Maintenant, je voudrais passer à l'intervention de Richard, qui a parlé de la raison d'être des regroupements. À ce sujet, je déplore qu'il n'y ait personne pour représenter le Regroupement des centres autogérés du Québec. Je vais dire, à l'intention de Lianne, que je n'ai pas pris le téléphone pour lui mentionner ce manque, parce qu'il y aurait certainement eu une ou deux bonnes âmes qui auraient cru que j'essayais de me «ploguer». Alors, je me suis tue et j'ai attendu aujourd'hui pour faire mon intervention dans ce sens. Cependant, quand on parle des raisons d'être du regroupement et du fait que ce sont d'abord des armes de «lobbying» pour s'adresser au gouvernement, et si on revient à la négociation, moi j'ai un petit problème. Au début, M. Fortier nous a dit: le Conseil des Arts est votre allié. Est-ce qu'on négocie avec un allié? On s'associe avec un allié, on ne négocie pas avec lui, ou on négocie le type de négociation que l'on va avoir pour aller plus loin. Quelque part, j'ai le sentiment que cela a faussé les cartes à un moment dans l'histoire des 10 ou 15 ans des centres d'artistes, c'est-à-dire qu'on a toujours pensé que le Conseil des Arts était de notre bord, qu'il travaillait pour nous, avec nous, et on s'est reposé un peu là-dessus. Actuellement, je me demande si la négociation que l'on devrait avoir avec le Conseil des Arts n'est pas en tant que corps autonome et responsable, qui va partager une action avec le Conseil des Arts, vis-à-vis le gouvernement ou les différents gouvernements. La raison d'être des centres d'artistes, et les syndicats nous l'ont entre autres prouvé: rien ne vaut la force collective. À partir du moment où on n'est plus seul, mais où l'on parle au nom d'un certain nombre. En terme de regroupement, on ne peut pas être contre la fondation d'autres centres comme les nôtres parce que ce sont d'autres forces qui viennent s'ajouter aux nôtres, pour faire un poids face à un gouvernement.

Enfin le dernier point que j'aimerais apporter concerne l'homogénéité. La ville de Québec est un bel exemple, à ce sujet. Pourquoi faut-il que nous ayons tous le même mandat? Il y a des conditions minimales qui nous réunissent et qui sont suffisantes pour que l'on se considère comme un groupe et c'est évident que le fait que La Chambre Blanche ait été, au départ, un centre consacré à la photographie (ce que j'ai appris hier!) a permis la création d'un centre VU qui a décidé que c'était la photographie dont il s'occupait, a permis la création d'un centre comme Obscure comme Le Lieu. À un certain moment, il y a une écologie du milieu qui se crée et chacun répond à un besoin particulier du milieu. Dans ce sens, c'est un bel équilibre. Personnellement, je ne tiens pas du tout à ce que tous se donnent les mêmes mandats et répondent aux mêmes besoins.

Jacques Doyon: Je préfère focaliser sur des questions de définitions internes des centres parallèles ou regroupements. C'est probant ou révélateur qu'un résumé des acquis des galeries parallèles provienne d'un centre comme **Powerplant** qui fait l'exposition, *From Sea to Shining Sea* et que nous, étonnamment, ne soyons pas capables de produire. Il y a comme une récupération, sans que ce soit uniquement négatif, qui indique comment la première génération qui a créé les galeries parallèles est rendue dans ce type d'institution. Que, par exemple, on ait invité René Blouin qui est dans une galerie privée, ça indique les différents renouvellements, les différents nouveaux investissements des premiers artisans des galeries parallèles. En terme de construction, et de renforcement de nos centres et de nos regroupements, c'est une des dimensions fondamentales auxquelles nous devons nous confronter: de nous-mêmes synthétiser des acquis, de nous-mêmes en revendiquer les résultats. En terme de problématique de développement, de croissance, il y a pour moi deux volets qui sont souvent mélangés dans les discussions. Il y a un volet purement administratif, sans qu'il soit pour autant réduit, il implique des choix idéologiques. Puis il y a un autre volet, en termes de contenu, de choix esthétiques, idéologiques avec la conjoncture actuelle, où justement il y a un déplacement des paramètres de la scène artistique vers le marché de l'art, sans que ce soit négatif. On assiste aussi à un changement des mentalités, de la part de beaucoup d'artistes de la première génération des centres parallèles: l'exemple le plus probant à Montréal, c'est de voir comment les trois nouvelles galeries privées focalisent l'intérêt. Ce sont ces vernissages qui sont courus, parce qu'ils synthétisent les pratiques critiques des années '70 et '80, c'est-à-dire que ces galeries maintiennent une qualité de travail, et en même temps, font de façon peut-être plus professionnelle, avec plus de moyens, la promotion des artistes. Selon moi, pour les centres, ça implique des problèmes de définition. À ce moment-ci, je peux définir deux axes qui sont assez différents, quoique pas radicalement distincts: tout d'abord, les services publics, les services à la communauté, où on maintient un accès généralisé, ouvert à des artistes qui sont différents. C'est l'optique des musées, et on continue à axer nos sources de financement comme provenant du gouvernement. Ou au contraire, on envisage la possibilité, nous aussi, de s'insérer ou de prendre notre place dans le marché de l'art, quelque part, en renforçant nos acquis, nos forces. Citons, par exemple, nos échanges canadiens dans le réseau, ce qu'on fait très peu ou très informellement mais il y a là une force réelle. En envisageant peut-être même de négocier certains contrats avec des artistes à plus long terme qu'on ne le fait, parce que le mandat implicite que l'on possède et qui émerge des années '70 implique un travail constamment renouvelé; pendant trois ou quatre semaines on travaille avec un artiste et après on ne peut plus poursuivre ce travail. Une des questions qui se posent, c'est de requestionner notre rôle de relais. Il y a moyen aussi d'envisager, de nous constituer comme force de validation d'un certain travail artistique au même titre que les galeries commerciales ou les musées, pas relais, mais bien validation et prendre une place qui est égale à celle des autres.

Lisane Nadeau: Ce qui recoupe ton intervention d'hier, par rapport à la notion de complémentarité que Dominique avait amenée, il y aurait peut-être des distinctions à apporter. Tu parles des codes des galeries commerciales quand tu parles de contrat à long terme?

Jacques Doyon: On peut prendre l'exemple de **Cold City** à Toronto ou de la **Galerie Christiane Chassay**, à Montréal, qui regroupent des collectifs d'artistes aussi, mais qui se confrontent aux paramètres du marché de l'art. C'est aussi une façon de concrétiser nos choix esthétiques en défendant certains artistes et en poussant un type de travail. Il faut maintenir une ouverture, prendre des risques; ce sont toutes des choses à considérer.

BLOC 3

La spécificité de la galerie parallèle

LA GALERIE COMMERCIALE FACE AUX DÉVELOPPEMENTS DU SYSTÈME PARALLÈLE

René Bertrand

René Bertrand: J'aimerais remercier La Chambre Blanche de son invitation. Ça m'a permis de poser ma réflexion de façon un peu plus formelle, en regard de la question de la diffusion de l'art. Comment la galerie commerciale peut percevoir le réseau des galeries parallèles? Le point de vue de la galerie commerciale sera subjectif puisqu'il partira de ma propre expérience. Avant de commencer, pour faire une distinction en rapport avec tout ce que je vais dire, et qui me semble fondamental: je fais toujours la distinction entre la préoccupation de l'art et celle de l'activité de galeriste, c'est-à-dire de valeur marchande de l'oeuvre.

A chaque fois que j'ai à intervenir sur le sujet, cette préoccupation est toujours mise de l'avant en ce qui me concerne, afin que lorsque l'on exerce une activité à l'intérieur d'une galerie commerciale, cette distinction soit bien claire.

Une chose m'agace toujours lorsqu'on mentionne le terme de «galerie commerciale». Je suis toujours embêté de recevoir cette expression, parce que le terme commercial est pour moi péjoratif, une sorte de culpabilisation vis-à-vis l'argent. C'est une attitude que je constate à chaque fois qu'on intervient au sujet de l'argent dans le milieu de l'art.

J'aimerais surtout faire la distinction entre la galerie qui fait la revente d'oeuvres, et celle qui va chercher à faire de la représentation d'artistes. C'est plutôt là que mon intérêt s'est porté, c'est-à-dire que lorsqu'on considère la question de la mise en marché et de la diffusion d'oeuvres d'art contemporaines, on peut l'envisager du côté de l'objet qui est revendu x fois sur le marché, de celui où l'oeuvre est exposée pour une première fois alors qu'une première valeur est émise. Ce qui fait que l'activité, lorsqu'on veut gérer un centre d'exposition où on s'associe à l'artiste pour exposer et diffuser l'oeuvre, me semble très différente de l'activité de vente et de revente d'objets en dehors de la relation avec les artistes. Dans le contexte de cette activité de représentation d'artistes, d'association d'artistes pour diffuser une oeuvre en regard du réseau parallèle, il me semble qu'il faille préciser une question importante: est-ce que les galeries parallèles sont strictement des lieux où des artistes regroupés ont un lieu d'exposition ponctuel ou s'il s'agit d'un centre qui pourra et veut représenter les artistes? Ça me semble une distinction importante... Moi j'ai été plus impliqué dans l'action à l'étape de l'organisation des choses...

Lisane Nadeau: *Je peux peut-être te poser une question. Quand tu m'as dit: «... ce que j'essaie de faire c'est entre les deux», que voulais-tu dire?*

René Bertrand: Toujours à partir de l'étiquette qu'on applique à la galerie commerciale, j'aimerais dire que mon intérêt était une préoccupation par rapport à l'art.

Lisane Nadeau: *On cherche la spécificité de la galerie parallèle et on se demande si elle emprunte certains codes de la galerie commerciale. Toi, tu me dis: «Oui, moi je veux peut-être avoir une position entre les deux». Ta cause première est par rapport à une subjectivité... Quand tu dis: «J'essaie de me situer entre la galerie commerciale et la galerie parallèle, c'est par rapport à une certaine attitude face à l'art.» Est-ce que tu crois que ton «entre les deux» en est un que l'on pourrait également viser en tant que galerie parallèle?*

René Bertrand: Mon propos à ce sujet ne concerne pas l'art. Que ce soit dans un réseau privé ou parallèle, j'imagine que l'intérêt de tout le monde, c'est de chercher à diffuser d'une façon ou d'une autre des oeuvres d'artistes. Ceci étant posé, quand on parle de galerie privée et de galerie collective, c'est là un point important où il y a une distinction à faire. Pour avoir réfléchi à l'idée que je puisse moi-même oeuvrer dans un contexte collectif, j'ai toujours choisi et préféré opérer dans un contexte privé. D'abord pour des motifs personnels et aussi du point de vue de l'intérêt et du mode de fonctionnement que l'on veut se donner. Une chose importante, dans un contexte privé, on a la liberté des choix que l'on fait. On a aussi la responsabilité d'assumer les conséquences de ces choix. Quant à l'exercice de l'activité de galeriste, il est certain qu'il y a une différence. Mon intérêt a toujours été de travailler en collaboration et à long terme avec des artistes, c'est-à-dire que cela n'implique pas tout simplement une exposition d'un artiste à un moment donné, pendant un mois, pour ensuite passer à autre chose. Ce qui, a priori, de l'extérieur, peut sembler être le cas des galeries parallèles. La difficulté pour un artiste de travailler avec une galerie parallèle, c'est qu'il y a un lieu

d'exposition à un moment donné, il y a un groupe, et c'est surtout lui qui doit oeuvrer dans ce contexte. Tandis que normalement, quand un artiste s'associe avec une galerie privée, il y aura des collaborations qui se feront, en principe, à moyen et à long terme. Dans la pratique c'est toujours assez difficile; mais il faut le voir dans le sens d'une permanence. Même si cette permanence, dans les faits, peut être plus ou moins à très long terme, à tout le moins, il y a un lieu reconnu où le public peut accéder à l'oeuvre de l'artiste. L'activité privée assure à l'artiste, un point de référence et au galeriste le plaisir de voir évoluer une oeuvre.

Lisanne Nadeau: *On parlait de la notion de risque. On a peut-être défini la spécificité de la galerie parallèle par rapport à cette possibilité de prendre des risques, et à cette exigence d'être des boîtes à idées, de démontrer une imagination sans bornes. Dans ton contexte de «galerie commerciale,» peux-tu nous parler de ta notion de risque? Parce que cette notion de risque a été associée à la galerie parallèle et semblait, en partie, la distinguer de la galerie commerciale. Tout à l'heure quand tu nous parlais de l'implication de toute ta personne dans tes choix d'artistes, ainsi que dans la question du financement. Prendre des risques, pour toi, c'est aussi prendre des risques financiers...*

René Bertrand: C'est sûr que dans le contexte privé, le galeriste a la liberté d'agir selon ses choix, mais il doit aussi en assumer les conséquences financières. A priori, quand tu parles de risques pour une galerie parallèle, je ne vois pas très bien ce que tu veux dire. À mon point de vue, le risque n'est pas très grand.

Du moment où on opère dans un contexte subventionné, je me demande où est le risque. Je reconnais le risque de la reconduction de la subvention qui revient à tous les ans, mais dès le moment où des subventions sont accordées, vous ouvrez la porte et dans les douze mois qui viennent, vous avez l'âme en paix financièrement. Ce qui ne veut pas dire que vous avez les moyens de faire ce que vous voulez, ça c'est une autre chose. Dans ce sens, sur un plan personnel, cette question de la survie dans un contexte privé, excluant le contexte d'une fortune personnelle ou celui d'une corporation qui a pris l'opération d'une galerie, la question de la survie donc, se pose à tous les jours et la pression de l'argent aussi. Chaque geste que l'on pose a une importance plus cruciale à ce moment. Opérer une galerie coûte au moins 50 à 100 milles dollars par année selon les choix que l'on fait et de notre organisation. Avec cela, vous avez la possibilité de faire une dizaine d'expositions, ce qui est déjà beaucoup. Si vous faites le calcul rapidement, à tous les mois, en principe, il doit y avoir des revenus de l'ordre de 5 à 10 milles dollars. Ce qui veut dire qu'avec une commission de 50%, ce qui est, pour beaucoup d'artistes, exagérée, vous devez vendre entre 10 et 20 milles dollars d'oeuvres d'art actuelles par mois. Et lorsque, dans la pratique, on regarde la production qui est faite, par exemple celle qui a un côté éphémère, ou celle qui pourrait avoir un côté permanent mais dont les exigences de conservation sont énormes...! Je pense à une installation de Pierre Granche, qui peut être considérée comme une oeuvre permanente, mais conservée dans les conditions de Walter De Maria ou la DIA ART Foundation à New York. Ici, il n'y a pas d'organisations qui permettent cela. Ce qui veut dire que la question d'argent est toujours là, que l'on soit artiste, dans un réseau parallèle ou privé. Quand j'entends parler de risque pour une galerie parallèle, je me demande où il est ce risque? Il y a peut-être quelque chose que je ne comprends pas...

Lisanne Nadeau: *Une dernière question, René: Comment réagis-tu lorsque des artistes, anciennement associés à ta galerie, exposent à La Chambre Blanche? (Quelques remous dans la salle.)*

René Bertrand: En soi, je suis très content pour ces artistes, content qu'ils aient un lieu d'exposition aujourd'hui. Parce que, si je me place du point de vue de la diffusion de l'art, j'en suis très content. Par contre, quand je regarde cela à travers ma perception du réseau parallèle, dont on dit que les moyens financiers sont restreints et qui, selon moi doit permettre ce que le réseau commercial ou institutionnel ne permet pas, ma première réaction est de dire que c'est indécent. Maintenant, après y avoir pensé, c'est sûr que dans l'acte d'exposer, c'est très légitime. Mais je croyais que les galeries parallèles étaient là pour permettre à des

productions nouvelles, inconnues, dont la nature de l'oeuvre ne peut pas être associée à une valeur marchande, d'être exposées. Toute la question est de savoir si la galerie parallèle veut jouer le rôle de marchand d'oeuvres. Si on expose des artistes qui sont établis, ça veut dire, qu'il y a une place qui aurait pu être disponible et qui a été prise à quelqu'un qui n'en avait pas les moyens. Quelqu'un a perdu sa place! Dans le contexte de la ville de Québec, par contre, où le réseau privé n'est pas très actif, surtout en art actuel, ça peut poser un problème à des artistes qui désirent exposer. Jusqu'où la galerie parallèle doit compenser les lacunes qui existent dans un milieu? Et j'aurais une question: Est-il pertinent que des fonds publics financent des oeuvres qui ont une valeur sur le marché? C'est ce que je questionne. (Applaudissements dans la salle.)

Propriétaire de la Galerie René Bertrand à Québec, en activité en 1984 et 1985, René Bertrand fut, pendant plusieurs années, associé de Michel Giroux de la Galerie Jolliet à Québec et à Montréal.

ÉPREUVE DE VÉRITÉ/ ÉPREUVE DE RÉALITÉ

Michel Huard

L'avènement des centres autogérés au Québec, comme au Canada, a imposé la reconnaissance d'un pouvoir, d'un milieu de l'art contemporain corrélativement à la reconnaissance d'un marché de la diffusion et d'un marché de l'art; l'interchangeabilité des rôles pris par les «actants» de ce milieu et la convergence des demandes de subventions vers les mêmes sources de financement ont eu pour effet d'homogénéiser la spécificité des lieux de diffusion de l'art contemporain et d'accroître le réseau international du marché de l'art contemporain.

Lecture d'un carton d'invitation

En me demandant d'intervenir à la table qui traite de la «spécificité des centres autogérés dans la diffusion des arts actuels», je me suis premièrement questionné sur la pertinence de mon intervention en regard de ma pratique actuelle, la muséologie. En octobre 1984, je déposais un mémoire de maîtrise à l'Université de Montréal sur le sujet.¹ Connaissant ce réseau de manière théorique et académique, trouverais-je un lien avec mon travail actuel?

Le lien s'est fait quelques jours après l'invitation de **La Chambre Blanche** en dépouillant, au **Musée de Joliette**, le courrier accumulé de nombreux jours, particulièrement une pile imposante de cartons d'invitation. Je me suis arrêté à observer mon approche envers la montagne d'information contenue dans cette pile. Les cartons, présentant au recto le lieu de diffusion, passaient plus rapidement sous mes yeux, attiraient moins mon attention que les cartons présentant l'oeuvre d'un artiste et/ou le nom d'un artiste. Par contre, je m'intéressais au lieu d'exposition de l'oeuvre ou de l'artiste remarqué au recto du carton d'invitation. Question: est-ce que je m'intéresse au lieu de diffusion pour l'ensemble de leur recherche au niveau de la spécificité de leur programmation, au «tissu conjonctif» de l'orientation du lieu de diffusion, ou au curriculum vitae des artistes?

Ce geste m'amène aujourd'hui à vous communiquer quelques considérations sur la formation d'un milieu, d'un monde de l'art contemporain s'imposant au marché de la diffusion et au marché de l'art comme *épreuve de vérité*, où ces mêmes marchés seraient l'*épreuve de réalité* des évaluations culturelles et des reconnaissances sociales opérées en dehors d'eux. L'approche de ces considérations est inspirée d'un texte de la sociologue française Raymonde Moulin.²

Épreuve de vérité: reconnaissance d'un monde de l'art contemporain

L'histoire sociale de l'art contemporain reconnaît clairement l'importance qu'a été l'avènement des centres autogérés par des artistes au Québec, comme au Canada, au cours des années 1970. Les centres de Montréal et de Québec, tels que **Véhicule Art**, **Powerhouse**, **Optica**, **Média**, **Article**, **Motivation V** et **La Chambre Blanche** ont marqué l'identité culturelle institutionnelle du Québec dans la diffusion de l'art contemporain au cours des années 1970 et 1980.

Ce n'était plus le «mouvement artistique» qui faisait épreuve de vérité, mais le regroupement d'individus autour d'une structure organisationnelle nouvelle, contre-institutionnelle: l'autogestion.

Un climat socio-politique bouleversant, une réaction au marché de l'art, des facilitateurs économiques du côté de l'état-Providence favorisèrent l'émergence de tels centres. Leurs spécificités: diffuser une production artistique nouvelle et identifier un nouveau pouvoir dans le champ de la production artistique.

Leurs objectifs ont pu être atteints parce que deux facteurs, entre autres, ont été réunis. Premièrement, le marché de l'art était en difficulté et, deuxièmement, l'industrie culturelle québécoise, et canadienne principalement, cherchait une reconnaissance au plan international.

Il devenait alors possible de constater les liens qui unissaient la diminution de la force du marché, l'importance d'une réputation internationale et la liberté d'expression. Ébranlés par les effets de la crise du marché de l'art des années 1960, le milieu et le monde de l'art contemporain ont privilégié la recherche de nouveaux liens organisationnels plutôt que les échanges et les rapprochements idéologiques du passé.

L'appellation «galerie parallèle» voulait non seulement distinguer ces nouvelles «galeries» des musées d'art et des galeries commerciales, mais

voulait aussi exprimer les nouvelles relations que les artistes désiraient entretenir avec l'ensemble des institutions culturelles. Subventionnés par les gouvernements provincial et fédéral, les centres ont permis l'émergence et la reconnaissance de la nouvelle production artistique.

Ils ont aussi permis la création d'un «club», d'une «conjuración» d'un milieu de l'art contemporain. J'entends ici l'ensemble des nouveaux acteurs et composantes: conservateur, critique, artiste, marchand, collectionneur, lieu de diffusion...

L'arrivée des centres autogérés a été le support institutionnel le plus important dans le champ de l'art contemporain. Ces regroupements permettaient de prendre en charge une bonne partie de la production artistique émergente. Dès lors, un public et une clientèle se sont formés prêts à se soumettre au verdict du milieu, des spécialistes de l'art contemporain.

Pour revenir à ma pile de cartons d'invitation, il y a 10 ans ou 20 ans, ma lecture aurait probablement été celle de la diversité des contenus diffusés par l'entremise de contenants très spécifiques: les contenants étant les nouvelles organisations institutionnelles; les contre-institutions représentant et diffusant les nouveaux contenus. On s'intéressait au lieu de diffusion, très crédible pour l'art de pointe.

Épreuve de réalité: reconnaissance d'un marché de la diffusion, d'un marché de l'art

Le mode de financement, la structure organisationnelle et la diffusion d'une production «à la fine pointe» des centres imposèrent un nouveau jeu institutionnel, c'est-à-dire de nouvelles relations dans l'ensemble des institutions culturelles. Quels ont été les nouveaux rapports de forces? Ces relations ont-elles été en opposition ou complémentaires? Quelle forme a pris le pouvoir?

Les centres ont permis une large diffusion de l'art contemporain et la reconnaissance d'un milieu. Toutefois, la structure organisationnelle (l'autogestion) est restée marginalisée. Naïvement, pourrions-nous imaginer aujourd'hui le **Musée d'art contemporain**, le Conseil des Arts, le ministère des Affaires culturelles autogestionnés par le milieu de l'art contemporain, le modèle et les aspirations des centres autogérés?

Ainsi un nouveau marché de la diffusion a vu le jour. On réagit à l'art commercial et aux musées mais non pas en se regroupant sur un front unique (mouvement, idéologie), mais en instaurant une nouvelle forme de compétition; une compétition de l'espace de diffusion, les artistes compétitionnent entre eux pour un espace de diffusion. La compétition est telle aujourd'hui, que les «galeries parallèles» ne suffisent plus ou ne répondent plus. L'atelier est devenu depuis près de 10 ans un lieu d'exposition. Rappelons, à titre d'exemples, *Alternance* en 1979, *Room 901* d'Irène Whittome en 1982, *Interface I, II, III* en 1984-1985-1986, *Le Musée Temporaire* en 1985. Les lieux publics ont aussi ouvert leurs espaces: notons *Actuelle I* à la Place Ville-Marie en 1983, les trois projets de Lyne Lapointe et Martha Fleming, *Project Building/Caserne #14* en 1983, *Le Musée des Sciences* en 1984 et *La Donna Delinquenta* en 1987. Depuis 1985, la Place du Parc à Montréal accueille chaque année *Les Cents jours d'art contemporain*.

Je crois que les centres autogérés ont permis cette effervescence des nouveaux lieux de diffusion. Comment expliquer aujourd'hui leur position dans l'ensemble des lieux de diffusion? Comment expliquer que j'ai pu m'intéresser, dans ma pile de cartons d'invitation, au curriculum vitae des artistes? La réalité aujourd'hui est toute autre. L'artiste d'aujourd'hui peut très rapidement exposer dans ou être parrainé par une galerie commerciale, une «galerie parallèle», un musée d'art, un atelier ou un lieu public.

Cette réalité, en fait, n'est pas si récente. Elle est tangible depuis que les centres sont reconnus comme lieux de diffusion subventionnés par l'État. L'ensemble du marché de la diffusion et une bonne partie du marché de l'art sont depuis 20 ans subventionnés par l'État.

L'intervention dans l'ensemble du champ culturel des subventions gouvernementales fédérales, provinciales et municipales a banalisé l'action spécifique (diffusion de l'expérimental) des centres autogérés. La multiplication des lieux de diffusion rendue possible grâce aux deniers publics, la compétition entre les artistes pour un lieu de diffusion et les courants artistiques multiples qui se croisent et s'entrecroisent ont donné

lieu à un champ artistique homogénéisé. Il est maintenant de mise pour un musée, une galerie commerciale ou un centre autogéré de présenter la même production artistique, qu'elle soit hermétique ou pas.

Comme les galeries sont toutes subventionnées par les mêmes sources, la compétition est maintenant installée dans l'ensemble des lieux de diffusion.

En bref, je dirais que ce n'est pas le développement des centres autogérés, mais l'arrivée de ces derniers qui a été le point tournant et qui a marqué leur spécificité. Des conditions sociales, économiques et politiques ont permis l'émergence d'un milieu de l'art contemporain propre à la diffusion et à l'expérimentation.

L'épreuve de réalité des centres peut s'expliquer par l'intervention accrue des pouvoirs publics dans le champ culturel, par l'interchangeabilité des acteurs composant le milieu et par la rapidité d'agissement de l'ensemble des acteurs.

La création du Conseil des Arts, en 1957, visait particulièrement à donner au Canada un instrument permettant une reconnaissance internationale de nos valeurs artistiques. Au début des années 1970, le Conseil exigea des premiers centres de se regrouper et de former une association canadienne (ANNPAC/RACA). En 1977-1978, le Gouvernement du Québec subventionna aussi les centres après une étude de rentabilité des subventions sur le marché de l'art.

L'impact (visible par ces centres) d'un milieu de l'art contemporain et les sommes d'argent investies dans la création et la diffusion, ont du même coup créé une infrastructure imposante et «reconnaisable» internationalement pour soutenir cette création et cette diffusion: des jurys de toutes sortes gèrent le milieu de l'art contemporain.

Rajoutons aussi qu'il y a de plus en plus de candidats reliés au milieu de l'art contemporain grâce à l'investissement public, ce qui modifie grandement l'offre. D'autre part, les demandes privées (galeries commerciales) sont cautionnées par les demandes publiques, par les spécialistes des institutions ou les participants aux grandes manifestations internationales, l'ensemble, subventionné par l'État.

La recherche en art n'échappe pas au marché et le marché ne peut faire fi des valeurs artistiques émises par les professionnels de l'art. «(...) les valeurs se constituent à l'intersection de deux univers et par l'interaction d'acteurs aux rôles de moins en moins différenciés.» (Raymonde Moulin)

La grande spécificité des centres aura été la constitution d'un front avancé, d'un «club», d'une «mafia», c'est-à-dire un groupe de soutien composé d'acteurs diversifiés mais solidaires pour lancer un groupe d'artistes (professeur, conservateur, critique, collectionneur qui accompagnent ou précèdent le marchand). Ce segment du monde de l'art contribue à donner à l'artiste une première visibilité sociale.

Des exemples: des conservateurs écrivent des catalogues pour des galeries d'art, des musées ou des événements; des critiques deviennent conservateurs de musées; des artistes et des critiques conseillent les entreprises privées; des marchands deviennent artistes et vice versa; des conservateurs deviennent marchands; des agents culturels deviennent conservateurs et vice versa ... Bien plus, plusieurs «actants» occupent dans leur carrière de nombreuses fonctions.

Tous ces actants aux multiples fonctions se retrouvent à un moment donné membre d'un jury du Conseil des Arts du Canada ou du ministère des Affaires culturelles du Québec. Il serait sûrement intéressant d'analyser le cas où un même individu aurait siégé sur différents jurys selon les différentes fonctions qu'il aurait occupées durant sa carrière. Phénomène très important que cette diversification des rôles, dans un milieu où les sources de financement sont les mêmes pour tout le monde.

Une compétition accrue

L'interchangeabilité des «actants» du milieu de l'art contemporain, les visées internationales des agences de subvention liées à une définition de l'art contemporain comme étant un «label international qui constitue un des enjeux majeurs, en permanente réévaluation, de la compétition artistique» (Raymonde Moulin), questionnent grandement la notion d'avant-garde. Du regroupement en mouvement artistique, au regroupement en structure organisationnelle contre-institutionnelle a émergé la logique de la courte vue, de l'immédiateté. La compétition est

maintenant dans le camp de tous les lieux de diffusion de l'art contemporain; qui exposera le premier le bon filon et quelle marque fera-t-il dans l'histoire? Pourrait-on voir un lien entre l'augmentation potentielle des lieux de diffusion et une compétition accrue entre les artistes?

NOTES:

1. HUARD, Michel. *Organisations d'artistes et nouvelles galeries d'art: les centres autogérés au Québec*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, octobre 1984.
2. MOULIN, Raymonde. «Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines», *Revue française de sociologie*. Vol. XXVII, no 3, juillet-septembre 1986. Pp. 369-395.

Agent des collections et d'éducation au Musée de Joliette, Michel Huard a rédigé, sous la direction de Lise Lamarche, un mémoire sur les centres autogérés du Québec, en vue de l'obtention d'un diplôme de second cycle à l'Université de Montréal.

L'IMPLICATION DE L'ARTISTE AU SEIN D'UN CENTRE PARALLÈLE

Richard Baillargeon

Je dois d'abord mentionner que le point de vue que j'entends présenter ici est principalement le fruit de réflexions personnelles sur le sujet. Je n'ai donc pas fait de laborieuses recherches pour alimenter mon propos et l'essentiel de celui-ci dérive par conséquent de ma propre expérience en tant qu'administrateur, pendant quelques années, d'un centre parallèle. Toutefois, ce propos n'en est pas moins redevable de certains commentaires glanés ici et là auprès de collègues oeuvrant également dans le milieu parallèle.

Cela étant dit, j'aimerais, d'entrée de jeu, faire état de mon point de vue sur cette question de l'implication de l'artiste au sein d'un centre parallèle, en posant premièrement que cette implication se déploie sur plusieurs plans spécifiques et, deuxièmement, qu'elle ne va pas sans provoquer pour l'artiste un certain nombre de conflits, de paradoxes et de contradictions entre, d'une part, son statut en tant qu'artiste et, d'autre part, son activité en tant que gestionnaire et, partant, de décideur. Je tenterai dans le texte qui suit de mettre en évidence ces conflits et paradoxes en examinant tour à tour chacun des plans que comporte l'implication de l'artiste au sein d'un centre parallèle.

Mais d'abord quelques mots au sujet de cette notion de plan. En fait, j'entends par là les dimensions ou encore les domaines que recouvrent les actions que doit poser l'artiste dans son engagement vis-à-vis les activités de diffusion, de production ou d'animation culturelle que propose le centre auquel il s'est associé. Ces plans, dimensions ou domaines touchent plusieurs sphères de l'agir artistique et rejoignent un ensemble de considérations réflexives à l'égard du statut de l'art et de sa pratique au sein des autres types d'activités humaines. Pour faire court et essayer de rendre plus concrète cette idée de plan, on pourrait se les représenter comme un ensemble de cercles concentriques déterminant autant de sphères qui, comme des poupées gigognes, s'emboîtent les unes dans les autres et qui, ce faisant, constituent un ensemble de niveaux dont la complexité croît à mesure que l'on s'écarte du centre – ici en l'occurrence l'espace parallèle en tant qu'entité physique.

Pour les fins de cette présentation et compte tenu du degré sommaire de ma réflexion sur le sujet, j'ai retenu quatre de ces sphères, de ces plans. Le premier recouvre le domaine de la gestion proprement dite du centre parallèle et constitue le plan de ce que l'on pourrait appeler la pragmatique des actions entreprises pour administrer le centre. Le second offre un contour plus large que le premier dans la mesure où il concerne plus spécifiquement la portée des actions au sein du milieu où évolue le centre. J'appelle ce domaine le plan social, voulant signifier par là qu'il s'agit d'un niveau où l'artiste administrateur se fait porte-parole d'un groupe et assume sur la place publique un rôle en tant qu'acteur social. Le troisième plan est celui qui embrasse la dimension idéologique du rapport entre l'action au sein du centre parallèle et le terrain politico-culturel où se situe cette action. Enfin, le quatrième plan, celui-ci nettement plus loin dans l'échelle des actions posées par l'artiste au sein du centre parallèle, concerne le rapport à l'histoire et j'entends par là cette espèce de dialectique qui existerait entre la mission originale de l'artiste dans la diffusion parallèle de produits artistiques et le "maintenant" de cette mission, c'est-à-dire ce qui constitue aujourd'hui l'actualité, et également le sens de cette action par rapport au contexte particulier dans lequel elle s'inscrit et se situe actuellement.

Voilà donc esquissés ces quatre plans qui m'apparaissent circonscrire l'action de l'artiste au sein du centre parallèle. Je m'attarderai un peu plus longuement maintenant sur chacun de ces plans pour tenter de faire apparaître les conflits et paradoxes qu'ils véhiculent et entretiennent. Les deux premiers plans seront abordés séparément, alors que les deux suivants seront traités conjointement.

Plan pragmatique

En tant que gestionnaire et administrateur d'un centre parallèle, l'artiste est d'abord amené à développer des compétences dans un domaine où, de prime abord, sa formation initiale ne lui est pas d'une très grande aide. Mal outillé pour aligner des colonnes de chiffres et remplir des formulaires compliqués, il doit, tant bien que mal, tirer son épingle du jeu et improviser de son mieux pour rendre crédibles ses rapports financiers. N'étant pas seul dans la même situation - ses collègues du conseil d'administration sont également dans la même position - il parvient néanmoins à se faire une idée assez précise de ce qu'il a à faire et finit par

être en mesure de comprendre les rudiments de la chose administrative à un degré suffisant pour opérer avec une relative autonomie dans le dédale des livres comptables.

Mais son rôle, comme nous le savons bien, ne s'arrête pas là. D'autres domaines exigent son attention, plus encore, comme les centres parallèles fonctionnent pour la plupart sur le modèle autogestionnaire, il se doit de toucher, de se tremper, dans d'autres secteurs de l'administration. En fait, selon ce modèle il peut difficilement se cantonner dans une spécialisation et par conséquent se doit de pratiquer avec un égal bonheur des tâches qui vont de celle de concierge à celle de designer d'exposition, en passant par celles de conservateur, de menuisier, d'agent d'animation, d'électricien, d'informaticien, de spécialiste en marketing, etc. À cela il gagne certes en connaissances et aptitudes diverses, mais comme le plus souvent il est néophyte en la matière, il devra consacrer du temps, beaucoup de temps, à ces tâches. On peut même dire que ce temps passé à l'accomplissement de ces diverses fonctions et responsabilités a pour effet de complètement grever son budget-temps, si bien que son activité principale, son travail de création, se trouve le plus souvent à en souffrir cruellement.

Voilà donc un premier terrain de conflits et d'embêtements divers qui potentiellement pourraient l'amener à douter de ses capacités de créateur et ultimement de lui-même en tant qu'individu. Faut-il alors s'étonner que le personnel d'un centre connaisse un fort taux de roulement? Qui plus est, les incitatifs monétaires dans les centres parallèles étant ce qu'ils sont, c'est-à-dire pratiquement inexistant, on ne doit pas tellement se surprendre alors que l'implication, si bénéfique soit-elle au chapitre de l'acquisition de nouvelles connaissances, s'émousse rapidement et entraîne chez l'artiste qui participe à la gestion de l'espace parallèle, une désaffectation à plus ou moins long terme pour le service à la collectivité.

Mais il y a d'autres terrains, dans la gestion d'un centre d'artistes, où potentiellement peuvent naître des conflits. Ainsi, la participation à la gestion oblige ou plutôt comporte également que soit exercée la prise de décision. Or, l'un des secteurs les plus névralgiques où s'exerce la prise de décision, est sans nul doute celui de la programmation. Ce secteur est en effet crucial non seulement parce que c'est là que le centre parallèle trouve son originalité et sa pertinence et qu'il se trouve à définir ses orientations, mais également parce que c'est là que se constitue et transite le pouvoir comme tel de l'organisme en tant qu'instance de cautionnement d'un ensemble de pratiques définies comme légitimes sur l'échelle des valeurs esthétiques, plastiques et autres.

La notion de pouvoir ne saurait être ici sous-évaluée. Comme on le sait, les centres d'artistes se sont vus reconnaître au fil des ans une forte crédibilité en tant que lieux de diffusion et de production. Et si leur influence est vite apparue déterminante sur la scène artistique, cela ne s'est pas réalisé sans que de cet état découle la reconnaissance implicite d'un véritable pouvoir en matière de légitimation des produits artistiques, quand ce n'est des formes mêmes que prendront ces produits.

Concrètement, pour un centre d'artistes, l'exercice du pouvoir se fait essentiellement par l'élaboration de sa programmation et, accessoirement, mais non pas aléatoirement, par la constitution de ses mécanismes de sélection. En dépit d'une série de mesures pour rendre le plus démocratique possible ces instances de décision, l'artiste qui y participe se trouve souvent dans une position pour le moins délicate dans la mesure où son statut lui fait adopter le rôle de juge, en même temps que celui de partie. En choisissant, il se trouve également à devoir éliminer et ce geste le met dans une position de conflit latent face à des pairs à l'encontre desquels joueront des décisions négatives.

Voilà donc quelques lieux conflictuels pour l'artiste impliqué dans la gestion d'un centre parallèle. Des lieux liés à cette espèce d'irréductible pragmatique qui fait du service à la collectivité, un créneau potentiellement difficile à maintenir pour l'artiste. Non pas parce que ses efforts auront été vains, mais bien plutôt parce qu'à ce jeu, c'est son propre statut d'artiste qui risque d'être obliéré par les velléités de ce service.

Plan social

L'implication de l'artiste au sein d'un centre parallèle n'est pas sans comporter une dimension sociale dans la mesure où l'action entreprise par le centre déborde largement le seul contexte de la diffusion culturelle. Par rapport au milieu environnant, qu'il s'agisse de la communauté

artistique, de la localité où oeuvre le centre, voire même des relations avec les instances gouvernementales (politiciens et fonctionnaires), l'artiste peut se trouver en position de devoir représenter les intérêts de son groupe et devoir prendre partie à l'intérieur de débats qui souvent dépassent largement le cadre immédiat des activités de diffusion ou de production proprement dites de son centre.

Il doit par conséquent s'afficher publiquement comme porte-parole de son groupe et s'engager dans un processus qui l'éloigne encore davantage de ses propres activités en tant que producteur. Or le conflit, et on pourrait même dire la contradiction, à laquelle il aura à faire face à ce moment provient précisément du fait qu'en se trouvant dans cette position de représentant, il lui est extrêmement difficile de revendiquer en même temps le statut de producteur. Alors même que ses activités principales deviennent davantage celles d'un lobbyiste professionnel, et dans l'éventualité où il connaîtra une certaine réussite dans ce rôle, l'image de lui-même que lui renverront ses pairs risque fort de le faire apparaître non plus comme un artiste, mais bien plutôt comme un politicien sympathique.

Un autre aspect important, rattaché à la dimension sociale, concerne l'élément "conscientisation" et se rapporte de manière particulière à la carence d'une tradition d'engagement social dans la profession d'artiste. L'implication dans un centre d'artiste montre avec force cette carence et vient en quelque sorte dramatiser le problème en faisant apparaître le hiatus qui existe entre la pratique et l'action sur la scène publique.

Bien que l'implication dans un centre soit pour l'artiste une façon de démontrer qu'il peut en être autrement en ce qui concerne l'engagement social, force est de constater que cette opinion n'est pas partagée par tous. Un indice de ce phénomène se remarque par exemple dans le membership des centres. On y constate en effet que le nombre de ceux et celles, praticiens et praticiennes, qui, bien que profitant des services du centre, n'en sont tout simplement pas membres, est souvent relativement élevé. Sans vouloir généraliser, ni mettre qui que ce soit en accusation, ce fait dont la portée ne saurait être sous-estimée, n'en n'est pas moins indicateur d'attitudes encore fortement ancrées dans les mentalités selon lesquelles l'artiste est, par définition et par statut, un individualiste chevronné.

Si les effets de cet état ne sont pas toujours visibles de l'extérieur, il n'en demeure pas moins qu'en situation de crise, le manque de soutien du groupe de référence - les autres artistes ayant des liens eu égard à la discipline ou tout autre lien avec le centre - peut avoir des impacts négatifs importants. On le remarque lorsqu'il s'agit, par exemple, d'adopter une position précise pour faire front commun devant des événements pouvant toucher l'ensemble du groupe de référence. Le sentiment de frustration qui en résulte pour ceux et celles qui sont directement impliqués dans ce genre de situations, peut provoquer au sein des centres des remises en question importantes qui, à plus ou moins brève échéance, peuvent conduire à un désengagement progressif vis-à-vis non seulement le groupe de référence, mais également par rapport à la valeur de toute action collective de revendication.

Plan idéologique et plan historique.

Comme je le définissais plus avant, la dimension idéologique de l'implication de l'artiste au sein du centre parallèle embrasse cette question du rapport entre l'action entreprise par l'artiste et le terrain politico-culturel où prend place cette action. En d'autres termes, il s'agit de considérer la portée de l'action en tenant compte du contexte, de l'environnement social, culturel et politique dans lequel se trouve baignée toute action ayant pour finalité de promouvoir l'art en tant que produit culturel.

Depuis leur apparition, les centres d'artistes ont considérablement contribué à changer le paysage de l'art actuel et surtout celui de la reconnaissance de cet art comme une contribution importante au dynamisme culturel de son époque. Ce constat, pour juste qu'il soit, néglige cependant de faire état du caractère éminemment subversif qu'avait au départ l'aventure des centres parallèles. Il s'agissait à cette époque d'inventer de toute pièce une formule qui puisse non seulement pallier à un important vide dans le domaine de la visibilité de l'art actuel, mais plus encore de mettre en place un authentique et très concret processus de prise en charge par les artistes eux-mêmes de leurs propres

affaires. En fait, il s'agissait d'une double subversion puisque l'action portait à la fois sur le système de diffusion et sur le système de support et d'entraide. L'importance du phénomène est d'autant plus grande et son impact d'autant plus déterminant que cela provenait d'un groupe – les artistes – que l'on croyait réfractaire à toute idée d'organisation.

Or, près de vingt ans plus tard et compte tenu du succès que l'on sait de la formule des centres d'artistes, force est de constater que l'esprit de départ, ce côté subversif de la mission et du mandat du système parallèle, s'est mué en quelque chose de nettement plus difficile à cerner sur le plan de l'activisme politique et idéologique. Aussi, il est permis de penser que le fait pour un artiste de s'impliquer dans un centre parallèle maintenant, n'a pas la même signification que cela pouvait avoir vingt ans auparavant. La conjoncture n'étant plus tout à fait la même – surtout en ce qui a trait à la visibilité du produit artistique actuel – on peut se demander d'ailleurs dans quelle mesure il convient encore de parler d'activisme politique pour décrire l'implication actuelle des artistes dans le milieu parallèle.

Même si une certaine tradition de participation s'est installée dans la communauté artistique, et en ce sens on peut parler d'une continuité à travers le temps dans l'action des artistes au sein du milieu parallèle, les bases sur lesquelles repose cette participation mettent de l'avant de façon beaucoup moins nette qu'auparavant le caractère subversif de l'action parallèle.

On peut penser à cet égard que le pouvoir acquis par les centres est, dans une certaine mesure, responsable de cet état. En constatant leur force en tant qu'entité et en tant que réseau, les centres parallèles ont pu en effet affirmer des prétentions à la reconnaissance officielle et partant s'inscrire comme partenaires à part entière dans l'ensemble du réseau de diffusion de l'art. Ce changement de cap s'est accompagné de changements d'attitudes et a très certainement contribué à complexifier la nature de la participation et de l'implication que l'artiste peut avoir dans un centre parallèle. Rendre également plus ambigu et plus contradictoire son engagement et ce tout particulièrement vis-à-vis du statut qu'occupe le centre parallèle dans la structure de diffusion des produits artistiques. Coïncé entre l'exercice du pouvoir et la lutte pour établir la légitimité de la production qui s'inscrit à contre-courant de l'art officiel, l'artiste qui choisit maintenant d'oeuvrer dans un centre d'artistes se trouve confronté à devoir mener un double jeu où le professionnel de la diffusion le dispute au praticien convaincu de la nécessité de poursuivre une action à portée sociale plus large.

En somme, c'est comme si le statut actuel de l'implication de l'artiste passait par deux modèles qui n'auraient pas véritablement entre eux de parenté. Deux attitudes diamétralement opposées qui commandent des implications différentes autant sur le plan de l'engagement que sur celui de l'action. L'apparente contradiction entre ces modèles n'est cependant pas sans rappeler une autre contradiction, celle-là plus fondamentale encore, qui est en fait celle du conflit qui existe entre une représentation de l'art en tant que produit consommable et par conséquent doté d'une valeur commerciale, et cette autre représentation de l'art comme étant un langage, une parole, affranchie de toute espèce de lien à la chose économique.

Telle pourrait être l'hypothèse à poser pour tenter d'expliquer les paramètres de l'implication actuelle de l'artiste dans le réseau parallèle. Je ne poserai pas que cette hypothèse est la seule qui puisse tenir. Toutefois, je crois qu'elle a au moins le mérite de pouvoir mettre en évidence certaines contradictions qui entourent les notions d'implication et d'engagement.

Il m'apparaît important d'amener ces questionnements sur la place publique et plus particulièrement au sein du milieu parallèle lui-même au moment précisément où ce milieu s'interroge sur sa fonction et tente de redéfinir sa place par rapport aux autres instances de diffusion et de production artistique.

Artiste-photographe, Richard Baillargeon a, depuis la tenue de ce colloque, repris ses fonctions de président du Centre VU à Québec. Outre une expérience de journalisme, critique et théoricien de la photographie, signalons qu'il assumera les fonctions de chef du programme de photographie au Banff Centre, School of Fine Arts.

Lisane Nadeau: Pour commencer l'ensemble de cette réflexion, je serais tentée d'aller tout de suite dans la salle. Jacques (Doyon), ton intervention d'hier touchait beaucoup les commentaires de René Bertrand. Tu parlais d'une continuité dans l'engagement des galeries parallèles envers les artistes, et René semble dire que ça serait un point de distinction de la galerie commerciale. Veux-tu aborder la question de ce point de vue?

Jacques Doyon: Ça me va, parce que les réflexions de Richard me semblent soulever un autre point que j'aimerais renforcer et je reviendrai plus tard à la question des galeries commerciales. Il me semble qu'actuellement se pose, dans le membership des galeries, la question d'un désistement marqué. Cela pose deux choix: on peut accentuer l'idée d'un renouvellement perpétuel des galeries parallèles donc, on axe son action sur l'intégration des jeunes artistes et on accentue l'idée de la mobilité: c'est le centre d'artistes comme relais. Il reste alors à définir les enjeux esthétiques sur lesquels on fonde cette action, et comment on se définit par rapport au milieu, au musée, etc. Ou bien, au contraire, on vise à redéfinir le mandat de telle sorte que les membres qui y mettent de l'énergie en retirent un bénéfice plus direct. Soit en légitimant le fait que les galeries servent de promotion en diffusant les artistes qui s'y engagent, en évitant l'aspect corporatiste que ça peut avoir et en gardant un esprit d'ouverture, d'accessibilité et de diversité, tout en développant des échanges plus étroits avec les galeries canadiennes, faisant en sorte que cette énergie rapporte plus directement. Ce que ça comporte comme avantage, est que ça permet de véhiculer et de conserver tout l'acquis et les expériences des gens qui sont dans les galeries depuis cinq à dix ans, et de systématiser le poids des galeries parallèles sur la scène canadienne. Il y a plein de nouveaux enjeux; par exemple, accroître la documentation, accroître la circulation des expositions, faire des événements qui ont plus d'ampleur.

Par rapport à la distinction entre les galeries parallèles et privées, nous sommes placés devant le fait que tout le travail qu'ont effectué les galeries parallèles a modifié l'action des galeries commerciales, de telle sorte que cette confusion d'identité à laquelle on assiste n'est pas négative, elle est positive. Elle doit être revendiquée comme un acquis, comme une force, mais la galerie parallèle doit se définir des perspectives. En fouillant un peu, il reste beaucoup de modifications à apporter. Les contraintes d'une galerie commerciale sont extrêmes en terme de rentabilité, et, forcément, ça limite certains enjeux, certains risques, on joue des valeurs sûres, et même dans les meilleures galeries à Montréal. Il y a des pratiques installatives qui sont toujours problématiques dans un milieu comme celui-là. La question de l'installation est problématique dans le champ de l'art en entier, comme celle de la performance d'ailleurs.

René Bertrand: Vous allez excuser ma naïveté, mais j'avais toujours cru, de façon idéaliste peut-être, que l'essentiel du propos de l'art ou d'une production, c'était qu'une démarche puisse évoluer dans le temps et contribuer d'une façon large à l'expérience humaine. Je ne suis pas familier dans le détail aux problèmes que vivent les galeries parallèles. Si je comprends bien, pour chaque artiste qui veut soutenir une production, il est légitime de vouloir qu'elle soit exposée, commentée, diffusée le plus largement possible. Ce qui me choque toujours un peu, c'est que c'est comme si on émettait l'hypothèse que toutes les productions qui se font actuellement ont un intérêt, comme s'il fallait que les lieux d'exposition soient disponibles à tout le monde.

En regard de la contribution des galeries privées, en tout cas dans le cadre où je l'ai exercée, si je vois bien la difficulté des artistes qui oeuvrent dans les centres parallèles, c'est qu'ils doivent être à la fois gestionnaires et producteurs. J'avais toujours cru que l'intérêt premier d'un artiste c'était son travail et que pour les questions de diffusion, de gestion, il pouvait y avoir des gens, des galeristes, des galeries commerciales qui devaient avoir des qualités pour être en mesure de seconder, de poursuivre le travail qui s'est fait en atelier en le présentant au public. Je comprends que des artistes préfèrent s'occuper eux-mêmes de leur propre diffusion; d'autres préféreront s'associer à un ou une galeriste. Ces choix existent et ça revient à chacun de faire le choix qui lui semble le plus approprié.

Quant à la difficulté des galeristes privés dans le contexte économique, les règles du jeu du marché peuvent difficilement permettre l'activité commerciale d'une galerie, parce qu'il y a toute une série de subventions, de programmes d'aide qui font que, par exemple, un artiste dont la valeur marchande est établie, n'a pas besoin de galeriste pour associer à son oeuvre une valeur et pouvoir la vendre soit au musée, soit au Conseil des Arts, soit à la banque d'oeuvres, etc. Ce qui fait que le galeriste privé devrait montrer de nouvelles oeuvres, mais elles ont de la difficulté à survivre à cause de tous ces réseaux de facilité qui rendent leur rôle incertain.

Dominique Guillaumant: En fait, vous venez quelque part de répondre à la question que j'allais vous poser. Mais en me basant sur ce que vous venez de dire, je vais essayer d'aller plus loin. Je comprends qu'il y ait eu un subventionneur principal, le gouvernement, qui est maintenant identifié par les artistes, ce qui permet aux artistes de s'adresser directement à lui sans passer par vous. Cependant, j'aimerais savoir si, normalement, l'intérêt de travailler avec un galeriste, n'était pas qu'il connaissait des collectionneurs, qu'il avait accès à des clients potentiels pour les oeuvres et qu'il faisait le lien entre les deux. Est-ce que le fait que la Banque d'oeuvres d'art existe, ne crée pas un marché artificiel et qu'en fait, il n'y en a pas du tout de marché de l'art au Canada, tout simplement? Et que c'est de là que vient votre problème?

René Bertrand: Je ne dirais pas ça absolument, mais je pense que c'est juste. Il y a un marché de collectionneurs privés mais il faut comprendre que les gens qui ne sont pas familier dans leur quotidien avec l'art qui se fait aujourd'hui, sont tournés vers le passé. Ils investissent sur des oeuvres dont la valeur est établie. Il est plus facile de vendre une oeuvre de cent milles dollars que de vendre un dessin d'un jeune artiste deux cents dollars. Vous pouvez en être assurés.

Dominique Guillaumant: Dans ce sens là, le marché n'existe pas ou peu pour le type d'oeuvres auquel nous nous intéressons, qui est l'art contemporain.

René Bertrand: C'est ça.

Dominique Guillaumant: Je parlais du marché un peu artificiel qu'avait créé la Banque d'oeuvres d'art, parce qu'il y a des achats qui se font via la banque d'oeuvres et les collections de musées. Quand ils se font à travers les galeries commerciales, vous-mêmes avez votre pourcentage, ce qui prouve que vous êtes en partie dépendantes du gouvernement. C'est un aspect, et l'autre aspect, qui est peut-être aussi le type d'action que les galeries privées, pouvaient avoir et que nous n'avons pas, pour les raisons que mon collègue a expliqué tout à l'heure: vous avez aussi accès à des subventions pour tout ce qui est promotion, comme les catalogues, la promotion des artistes que vous représentez à l'étranger dans des grandes foires, mais là encore, vous êtes

dépendants de l'état parce qu'il y a eu une démission quelque part du secteur privé. Le secteur privé qui a toujours subventionné les artistes, avant que l'état ne les prenne en charge, il y a eu à nouveau comme un glissement de responsabilité.

René Bertrand: Je reviens à votre subvention sur la promotion, c'est vrai que le gouvernement nous donne un dollar mais dans la mesure où l'on en met un aussi. Il ne faut pas oublier cette distinction. Pour avoir une subvention du ministère de 5000 dollars, il faut soi-même en mettre 5000. On a tendance à l'oublier. L'artiste qui a une subvention totale à lui n'a pas à investir.

Dominique Guillaumont: Bon, maintenant, l'autre question que je voulais vous poser: Ne pensez-vous pas que des organismes comme les vôtres via les associations que vous avez, ne pourraient pas demander au gouvernement des types d'actions du genre de celui qu'on a eu par exemple pour les REA c'est-à-dire, des solutions qui incitent l'investisseur à investir dans les oeuvres d'art parce qu'il peut avoir des avantages financiers au titre de sa compagnie ou à titre individuel en déduction d'impôt? Est-ce que ce serait pas ça votre solution en fait, ou une partie tout au moins?

René Bertrand: Ça ne serait peut-être pas mauvais. Mais il faut bien saisir une chose: on veut être marchand d'oeuvres d'art actuelles, d'autant plus que la recherche est intéressante. Il faut comprendre qu'il faut un temps au public pour digérer cette oeuvre. Entre le moment où l'oeuvre est présentée et celui où elle est digérée, il peut se passer plusieurs années. Ce qui veut dire que tant que ce phénomène de digestion n'est pas fait, l'oeuvre ne vaut rien.

Dominique Guillaumont: Vous avez des artistes de différents calibres. Vous avez des artistes seniors qui vous permettent de vivre et pendant ce temps vous en aidez des nouveaux.

René Bertrand: Avant que le gouvernement n'intervienne, ceci était vrai. Mais à partir du moment où les artistes qui ont effectivement une réputation établie, et dont l'oeuvre a une valeur établie, peuvent, en général, avoir accès directement aux banques d'oeuvres, ils n'ont plus besoin de galeristes.

Dominique Guillaumont: Ils ont besoin de vous pour faire leur promotion à l'étranger, ils ont besoin de vous pour un type de promotion que les artistes et les centres d'artistes ne sont pas capables de faire et dans votre cas, je comprends très bien vos difficultés, je comprends très bien pourquoi vous vous comparez aux espaces parallèles et vous vous sentez en concurrence dans un champ donné que ces deux types d'organismes partagent. Mais, en même temps, vous avez peut-être des possibilités d'action auprès du gouvernement, justement en proposant des échappatoires fiscales ou des réductions d'impôt qui sont typiquement du domaine du commerce, du domaine fiscal, et qui vous permettrait de créer ce marché qui vous manque.

René Bertrand: Ce n'est pas strictement une question de marché non plus. Je veux dire que beaucoup d'oeuvres d'intérêt ne peuvent pas se marchander. C'est dans l'association entre les galeries et les artistes pour la promotion d'une oeuvre, qu'il faut trouver des moyens pour que la survie des galeries puisse être assurée, dans cette association même. Quand on pense à certains types d'oeuvres qui sont faites aujourd'hui, je ne crois pas que ce soit les abris fiscaux qui puissent encourager leur acquisition; l'acheteur sera quand même porté vers un type d'oeuvre à la valeur établie.

Richard Baillargeon: Je cherche le sujet. J'ai peur qu'on se perde dans des questions de marché. On est ici pour regarder un autre aspect. Il y a des influences qui sont réciproques et dont découlent nos actions, mais on pose ici la spécificité de nos actions. J'étais intéressé par la question des désistements, à savoir où on va avec ces phénomènes? Est-ce qu'ils sonnent le glas des centres d'artistes en disant: Ce n'est plus la structure qui nous convient, ce qui nous convient c'est des dollars provenant des oeuvres vendues. Je ne sais plus où il faut situer notre propos.

René Bertrand: C'est pour cela que je posais la question en terme de collaboration qui peut exister entre les producteurs tout simplement. Est-ce qu'il ne peut pas y avoir un point de vue qui veut qu'il y ait seulement des producteurs d'un côté et les gens qui s'occupent de la distribution de l'autre?

Richard Baillargeon: Parce que tout à l'heure tu disais un peu à l'artiste de produire et à nous d'intervenir. Je me disais que dans ton champ d'expertise ça va, mais il n'en demeure pas moins que l'artiste a aussi pour mission de travailler à la reconnaissance plus générale et le milieu parallèle permet, ou plutôt demande, cet engagement de la part des artistes. Ça fait partie un peu de tes responsabilités, celle de te prononcer sur des questions qui te concernent. Quand on en vient à chercher à savoir où est ton rôle, je pense qu'il est légitime, d'emblée, par le fait qu'il y a des gens qui veulent acquérir des oeuvres. Mais je ne veux pas que l'on perde de vue ce qui m'apparaît important, c'est-à-dire que l'artiste est aussi une présence, une visibilité pas seulement comme producteur, mais aussi comme artiste, c'est-à-dire en tant que détenteur d'un savoir, d'une certaine science si vous voulez. Et on ne peut déléguer cette tâche à d'autres, ne pas s'occuper soi-même de ses affaires. C'est ça qui a donné lieu aux centres parallèles.

Michel Huard: Est-ce que la spécificité de la galerie parallèle se définit dans le marché de l'art actuel, qui est, je pense, plus fort qu'il y a dix ans? Chose certaine, le marché de la diffusion est fort. Je ne sais pas si la rentabilité du marché de l'art est forte mais c'est la question que je poserais. Comment est-ce que la galerie parallèle peut se définir, pour faire suite à la fin de l'intervention de Richard, dans le marché actuel?

Jean-Claude St-Hilaire: Moi, j'ai quelques commentaires. En premier sur ce qui vient de se dire à propos de l'achat d'oeuvres d'art et de financement, etc. On s'aperçoit tout le temps que le gouvernement intervient à presque tous les niveaux et je trouve cela aberrant de se rendre compte que dans un système capitaliste avancé il n'y a presque pas d'acheteurs pour l'art actuel. Et on est à la remorque presque complète (à je ne sais quel pourcentage) du gouvernement via le Conseil des Arts qui subventionne les pratiques nouvelles, expérimentales qui seraient appelées possiblement à arriver un jour dans des galeries qui monnaieraient ces oeuvres, qui en principe, iraient dans des grosses compagnies, à des gros collectionneurs, etc. M. Bertrand vient de nous dire que ce n'est pas vraiment le cas. L'achat de ces oeuvres dans des galeries commerciales sérieuses, est subventionné par le gouvernement encore une fois, c'est-à-dire que le gouvernement subventionne l'«input» et peut-être aussi l'«output». Moi ça m'inquiète un peu. C'est une première remarque. Maintenant, il y a deux points que je trouve fort intéressants. D'abord la mouvance des intervenants culturels à tous les niveaux. Je

parle de ceux qui travaillent dans les galeries, de ceux qui sont critiques, ceux qui sont conservateurs, etc. J'aurais peut-être aimé savoir si c'est mouvant à la verticale ou à l'horizontale c'est-à-dire, lorsqu'on parle de milieu parallèle, est-ce qu'on y revient un jour ou si on en est sorti? Est-ce qu'on se contente de rester dans les estrades plus hautes? Ça serait peut-être intéressant de le savoir. Je sais pertinemment qu'il y a des gens qui ne veulent pas aller plus haut. S'il y a un genre de hiérarchie, je sais qu'il y a des gens qui demeurent au niveau parallèle. Il y en a d'autres qui le quittent et qui ne reviennent pas. Et pour ce qui est du désistement, je pense qu'il peut y avoir une certaine relation. On a parlé un peu hier d'une certaine institutionnalisation du système parallèle et c'est dans l'organisation qu'on pouvait le constater. Je pense qu'au départ, il y a eu un vent de collaboration extraordinaire qui a mis ce réseau sur pied. Des groupes ont travaillé énormément ensemble, et peut-être qu'après coup, on s'aperçoit que les motivations des artistes qui ont mis la main à la pâte, étaient peut-être, encore là, davantage d'ordre individualiste. Peut-être aussi que les mêmes 2 ou 3 personnes qui travaillent depuis 10 ans ou 15 ans se retrouvent encore aujourd'hui avec la même charge de travail. Je crois qu'il y a des artistes qui considèrent les galeries parallèles au même titre que d'autres institutions: «Il y a des gens en place, ils vont s'occuper de nous.» Il y a peut-être ce problème qui s'est révélé avec le temps en ce qui concerne la galerie parallèle.

Gilles Artaud: J'aimerais faire un parallèle avec une autre expérience qui est quand même bien connue au Québec, celle des radios communautaires. Comme je l'ai bien connu, je peux en parler un peu! Et en disant qu'il y a des productions, il y a des biens qui sont produits maintenant ou qui sont en cours de production et qui n'ont pas de marché, si on parle de marché en terme commercial. Ou s'ils ont un marché, c'est un marché extrêmement réduit. À tel point qu'ils sont non viables. C'est vrai pour la radio - je prends cet exemple parce qu'il me semble que, pour bon nombre de personnes peut-être qu'il parle plus dans la mesure où si une radio, aujourd'hui, n'importe où au Québec avait le malheur de ne faire entendre que des productions audio originales, elle ne vivrait pas. Tout simplement, parce que le consommateur audio-radio consomme un produit qui est justement celui du commerce, il consomme le produit qu'il va ensuite acheter au magasin ou qu'il va copier sur cassette, ou qu'il va essayer de réentendre, parce que c'est pareil. Il consomme un produit qui est par définition commercialisable et commercialisé et commerciable.

René Bertrand: Je dirais consommable...

Gilles Artaud: Oui, ... oups! Très très bonne remarque. Ça montre jusqu'à quel point on confond les choses...! Parce que le consommable n'est pas nécessairement le commerciable. Est-ce qu'il doit y avoir des radios qui diffusent autre chose que le produit qui est sur le marché de la consommation? Moi je réponds oui tout de suite! Ce n'est pas parce que je suis contre le fait qu'il y ait des produits consommables! Mais seulement parce que je me dis qu'il y a beaucoup de produits audio qui ne sont pas de l'ordre de la consommation courante. Ce qui ne veut pas dire qu'ils ne sont pas consommables. Ce qui veut simplement dire que, avant de les connaître, c'est comme certaines épices exotiques qu'on vend généreusement à Montréal, avant de les connaître, on ne les consommait pas. Et s'il n'y a aucun moyen de les connaître, on ne les consommera jamais! C'est pour moi la même chose dans le domaine de l'art. Je fais de la poésie sonore. Il y a combien de gens qui seraient prêts demain matin à venir m'acheter des cassettes, des disques, les textes, pratiques des exercices de voix, m'écouter pendant deux heures et s'ennuyer et ... bon... etc. Un tas de gens font des travaux artistiques qui ne sont pas nécessairement ceux qui correspondent à un appel large du public. Pour le moment en tout cas, au moment où on se parle! Est-ce que ça doit continuer à se faire? Est-ce que ça a une raison d'être? Et par rapport aux centres d'artistes, je crois que très souvent c'est exactement à ce problème qu'un centre d'artistes répond: un collectif de producteurs ou de gens intéressés par un certain produit artistique se donnent les moyens de faire vivre une production. Quand ce sont des collectifs de cette nature qui se forment, ils tiennent un certain temps. Peut-être pas l'éternité, mais la base, la mayonnaise de base est assez forte pour que ça tienne un bon bout de temps. Au prix de l'épuisement des individus qui interviennent, c'est évident, c'est tout à fait exact! Mais ça tient un bon bout de temps. Et par définition, ce type de production a un impact qui est social, dans les termes où Richard le disait. Dans la mesure où un produit artistique ne fait pas partie de la consommation courante de l'art, il a un impact critique social.

Jocelyn Gasse: Mon intervention va nous ramener à la comparaison entre la galerie parallèle et la galerie commerciale. D'après ce que j'ai pu remarquer, et la question a été soulevée tout à l'heure, il va y avoir de plus en plus d'aplanissement des deux types de galerie, comme si la galerie commerciale va prendre de temps en temps les principes de la galerie parallèle et vice versa. À en juger du fait que les galeries commerciales commencent à être subventionnées depuis quelque temps, et que les galeries dites parallèles vendent des oeuvres, on peut y voir un échange. Je suis d'accord avec le constat que les galeries parallèles ont amené un certain questionnement en ce qui a trait aux galeries commerciales et c'est heureux que cela ait été fait aux alentours des années '70.

Je voudrais aussi souligner mon expérience des autres lieux de diffusion, c'est-à-dire les ateliers ou autres locaux qui peuvent être utilisés pour diffuser nos oeuvres. La situation devient plus individuelle à ce moment et donne plus de liberté du fait que c'est nous, dans notre atelier, qui exposons quand nous voulons et dans les conditions que nous voulons. Mais cela amène aussi des contraintes, notamment au niveau de la publicité, parce que ce sont des lieux qui ne sont pas connus du public. Quand c'est dans un musée qu'on expose, les gens savent où il est situé, à quelle heure il est ouvert, etc. Pour l'artiste, l'alternative des galeries parallèles ou des musées serait de prendre ses affaires en main, c'est-à-dire de faire lui-même ses soumissions aux collections publiques, d'administrer ses chiffres... Ceci n'exclut pas qu'il puisse faire appel aux galeries commerciales et parallèles qui sont là pour l'appuyer dans ses travaux.

Francine Périnet: Je ne peux pas répondre. Je veux juste amener de l'information. Je trouve qu'on charrie un peu le rôle de la Banque d'oeuvres d'art ici. La Banque d'oeuvres d'art n'a pas un budget si gros que ça. Il ne faut pas oublier aussi que c'est une banque, ce n'est pas une collection. Le principe sur lequel il fonctionne est le suivant: tu déposes ton oeuvre, on te paie pour l'oeuvre mais le paiement n'est rien d'autre qu'un prêt. Un jour, quand tu vas chercher ton oeuvre, tu remets le même montant d'argent qui t'a été prêté et puis tu vas la vendre le prix que tu veux, à 300% de profit si tu veux, mais ce n'est pas la banque qui fait les profits. Tu vas à la banque pour négocier un prêt puis c'est toi qui établit les prix, toi, comme artiste responsable et professionnel. Ce sont tes pairs qui vérifient tes prix. Ce n'est donc pas la banque qui fait la manipulation du marché, c'est vous autres.

Si un artiste est associé à une galerie, la galerie a droit à sa part. La Banque d'oeuvres d'art, elle, ne subventionne pas la galerie, elle subventionne l'artiste. Le Conseil des Arts du Canada subventionne les artistes, point. Il y a des subventions indirectes: l'artiste vient chercher une bourse de projet pour une exposition, indirectement ça influence la galerie, mais ce n'est pas la galerie qui reçoit la subvention. Il ne faut pas charrier les notions. Le marché de l'art est petit au Canada, la Banque y contribue, mais ce n'est pas la Banque qui influence le marché de l'art. Il faut mettre les choses en perspectives.

Le deuxième point que je veux souligner, c'est qu'il existe un métier professionnel de galeriste, ce métier, il faut arriver à le voir et ça va pas mal plus loin que le rôle du centre d'artistes qui vend une oeuvre pour un artiste. C'est un autre métier! Un bon galeriste, c'est un bon galeriste. Et il n'y a pas un centre d'artistes qui va arriver à faire la même chose parce qu'il n'est pas équipé. C'est aussi simple que ça!

René Bertrand: Je suis très content de l'intervention concernant le rôle de la Banque d'oeuvres. Effectivement, en l'entendant exprimé, c'est ce que je savais de la Banque. Mais dans les faits, ce n'est pas tout à fait vécu comme ça. La Banque d'oeuvres est vraiment un client à un moment donné pour un artiste et une galerie. C'est sûr que le prix est fixé par les pairs, mais il faut voir que si personne ne veut d'une oeuvre, elle ne vaut rien. Sur le plan économique, quand la Banque d'oeuvres accepte de prêter un montant sur une oeuvre, ça devient une fiction qui intervient dans le marché.

Cyril Reade: J'aimerais commenter une intervention qu'a fait Jacques, qui pourrait peut-être préciser sa position. Il me semble que ce que tu avançais, à savoir que les centres parallèles pouvaient en quelque sorte devenir des corporations, m'apparaît dangereux considérant qu'il pourrait y avoir un regroupement qui se servirait de fonds publics pour sa propre promotion. Il me semble qu'il pourrait y avoir d'autres formules ou des galeries qui sont intéressées à ce genre d'auto-promotion, que ça pourrait être fonctionnel et parallèle à la galerie commerciale. Plutôt que d'avoir un(e) galeriste qui s'occupe de son écurie, les artistes prendraient en main leur propre carrière et leur propre diffusion; il pourrait y avoir comme Dominique le disait, des parts, des outils fiscaux. Le centre d'artistes devrait se dessiner un rôle à partir d'un besoin et par rapport à un milieu précis tout en évitant le piège de l'homogénéisation; le tout, en rapport avec une évaluation des besoins du milieu, suivant non pas une valorisation de la carrière, mais plutôt une valorisation idéologique.

Jacques Doyon: Effectivement, il y avait cette ambiguïté dans ce que j'avais avancé. Les questions que je pose ressortent essentiellement de cette définition de relais auquel on réduit les centres parallèles. Plusieurs interventions vont dans d'autres sens comme celle de Gilles qui insiste sur la dimension de recherche. Mais si on regarde ce que sont les galeries parallèles en réalité, elles ne sont pas que ça. Et cette définition d'enjeux esthétiques, elle est très pluraliste, très ambiguë, et pour certains centres se pose la question justement de cette différenciation avec les galeries parallèles. C'est pour ça qu'il faut arriver à systématiser le travail que l'on fait en rapport avec certains artistes et certaines pratiques. Et le fondement de tout ça, c'est toujours, à mon sens, les enjeux esthétiques. Je suis allé jusqu'à dire que l'on pouvait promouvoir le travail d'artistes membres d'un centre. Dans les faits, ça se fait déjà. Si on regarde concrètement les galeries, il y a plein de choses qui existent et ce qui est possible, à mon sens, c'est d'arriver à promouvoir un certain groupe d'artistes plus ou moins liés au centre, sans toutefois devenir un centre de services pour ses membres (on est membre donc automatiquement on est promu). Il y a certains enjeux esthétiques qu'on définit et sur cette base, on fait un travail de plus longue haleine avec certains artistes. Ce n'est pas obligatoire de prendre cette formule, mais c'est une forme possible. Dans les années '70, les enjeux étaient ceux de la performance ou de l'installation, et ça ne s'attachait pas à certains artistes précisément. Mais il y avait un travail qui trouvait sa continuité de cette façon, qui a promu certaines pratiques. Ça reste encore à l'ordre du jour dans certains cas avec toutes les questions qu'ils posent.

Maintenant, si on envisage des travaux qui relèvent de la peinture ou de la sculpture, dans toute la vague du retour à l'objet, et bien ces travaux se situent à la frontière du commercialisable et de la pratique de recherche. Et ce n'est pas parce qu'il s'agit de la peinture qu'il n'y a plus rien de pertinent qui se fait. Et ce n'est pas parce que l'on s'attache à des problématiques formelles, ou de représentation par exemple, que ça n'a pas un impact social important et majeur. Ça peut être une des définitions des enjeux des centres de Montréal, par exemple, où de toute façon les pratiques artistiques qui sont montrées se regroupent essentiellement autour de ça. Pour changer un peu de sujet tout en demeurant relié à tout ça, il y a un point qu'on a peu soulevé, mais qui est toujours sous-jacent aux différentes interventions soulevées ici et qui s'attachent à la spécificité des galeries. C'est qu'il y a des engagements qui sont essentiellement différents, dans différents groupes. Certains sont plus liés à des productions, d'autres à des médiums vraiment marginalisés, mais d'autres sont davantage reliés à des médiums plus valorisés comme la peinture, la sculpture. Leur pertinence n'est pas pour autant annihilée, leurs enjeux sont tout simplement différents. Les enjeux de développement, pour ces centres sont peut-être différents des autres, mais il faut peut-être envisager, dans le développement des centres alternatifs, des clivages qui tiennent compte de ces différences. Pour l'instant, on n'assiste qu'à des regroupements qui sont régionaux, locaux, comme Toronto, et Montréal bientôt, mais ce ne sont pas des enjeux idéologiques ou des projets esthétiques! Il faudra peut-être que les regroupements se fassent en ce sens aussi. Et ce sera peut-être très pertinent, des actions complémentaires mais plus spécifiées avec des avenues de développement élaborées en fonction des enjeux et des pratiques.

Cyril Reade: On voit beaucoup moins la performance ou l'installation dans les galeries parallèles et peut-être se rapproche-t-elle davantage de la galerie commerciale parce qu'il y a plus de peintures ou de sculptures et que ça implique une lecture plus matérialiste de l'oeuvre ou de l'idéologie; je ne crois pas que cela tienne de la forme d'expression. Il me semble aussi que de par l'expérience que j'avais à l'intérieur de **La Chambre Blanche** et par une perspective plus à distance depuis ce temps, il y a un danger à promouvoir certains artistes, et à leur servir de tremplin carriériste au détriment de certains autres. Il me semble qu'on ne dessert pas la communauté artistique avec des fonds publics si on prend cette optique.

René Bertrand: Cette idée que des centres parallèles représentent certains de leurs artistes ou certains artistes, a priori, comme ça, je ne vois pas comment cela peut fonctionner. Selon mon expérience, comme galeriste il fallait avoir la même conviction que l'artiste pour pouvoir le défendre. Le fait de représenter un artiste, ça veut dire que je suis en mesure de défendre moi-même son oeuvre au même titre que lui. C'est relatif, mais essentiellement, faire le choix de représenter un artiste pour moi, c'est ce que ça veut dire. Il faut que je sois capable de le faire sans réserve. Je me demande comment une galerie parallèle, un regroupement de personnes

où la circulation peut être rapide, comment un centre comme ça, peut défendre un artiste? Je ne vois pas comment cela peut se faire.

Gilles Artaud: Je me rallierais à ce que Francine disait: ce métier est un métier et on ne le fera jamais, même si on voudrait le faire. Mais les choses que Jacques désignent sont faites; ce n'est pas la même chose que d'avoir à représenter un artiste ou un écurie, ce n'est pas identique mais j'imagine que les gens membres réels de **Optica**, de **La Chambre Blanche** ou d'**Obscure** ou du centre **VU**, les artistes membres de ces regroupements, j'imagine qu'ils sont promus par leur centre. Mes membres actifs artistes, c'est bien évident que j'essaie de les vendre partout; c'est nous autres mêmes, sauf que je prétendrai jamais devenir galeriste pour ça; j'ai pas les compétences, pas le temps. J'ai probablement même pas le talent. Je ne connais pas ce monde, je ne saurais pas comment m'y prendre et en plus, dans la vente je suis ultra mauvais sauf pour moi-même. Mais ça c'est un aspect et il y a d'autres aspects de réalité derrière tout ça. Qu'est-ce qu'on peut offrir comme services à des gens qui sont artistes dans un centre d'artistes?

René Bertrand: Mais tu poses la permanence... une action dans le temps.

Gilles Artaud: Absolument. Je considère que l'artiste membre d'**Obscure** qui un jour va sacrer son camp, se retrouver à un autre niveau de réussite sociale, et ne me fera pas bénéficier d'aucune retombée, c'est un traître! Je vais jusque là. C'est carrément un traître! Tout simplement parce que l'on fait un travail collectif jusqu'à la fin. À mes yeux à moi! Je dis pas qu'il ne peut pas aller plus haut! Prenons l'exemple de Michael Snow. J'adore exposer Michael Snow. Est-ce un artiste parallèle? Il est même pas membre actif d'**Obscure**! Mais ce bonhomme est un type qui continue encore aujourd'hui à faire des recherches artistiques qui me semblent ultra-pertinentes. Il expose aux conditions que j'expose n'importe lequel autre artiste à **Obscure**, les mêmes conditions minables, et il me propose des oeuvres qui sont des oeuvres achevées et courantes. Pourquoi j'exposerais pas Michael Snow? Il est toujours revenu dans les centres d'artistes. Il est toujours demeuré associé à **Music Gallery**. Il a toujours continué à créer dans la même option de base. Pourquoi ne pourrait-on pas plutôt mettre l'accent sur ce type de développement? Qu'on fasse circuler nos oeuvres, c'est super-important pas rien qu'au Québec, ou au Canada. Qu'on aille sur le marché international, c'est pas gênant! Des échanges internationaux, ça se fait assez bien et de plus en plus souvent. Qu'on les fasse circuler, mais moi je n'en vendrai jamais une. La personne qui veut acheter à **Obscure**, je lui donne le numéro de téléphone de l'artiste.

Richard Baillargeon: Gilles a raison en ce qui concerne la représentation que peut faire le centre d'artistes de son groupe d'artistes, ce n'est pas nécessairement la commercialisation. C'est plutôt de faire connaître des productions, à travers le réseau de relations que se fait le centre d'artistes et par les demandes qui nous sont acheminées pour x raisons. De piloter ces gens, je pense que c'est un mandat qui doit rester, c'est là que l'on retrouve l'identité du centre d'artistes en tant que collectif. Si on veut des collectifs, si on veut que ce soit des entités réelles, c'est à travers des actions de ce type que ça se fait. Je pense qu'il y a un préjugé positif de la part du collectif à l'égard de ses membres.

Dominique Guillaumont: Mon intervention viendra compléter les trois dernières interventions. Une des raisons pour lesquelles ce type de questionnement est arrivé, ça a été pour répondre à l'effet d'épuisement que certains membres peuvent ressentir. Quand ils ont donné pendant des années sans jamais recevoir, il est tout à fait normal qu'à un moment donné ils se demandent pourquoi ils ont fait ça et ils ont encore envie de continuer à donner sans recevoir. Et le fait, comme disaient Richard, Gilles et Jacques, de faire la promotion de certains artistes partant du fait qu'on est un centre de diffusion et de travailler sur des échanges avec l'étranger ou de travailler sur la circulation d'oeuvres de certains artistes, est quelque part un rendu pour un donné qui s'est fait au cours de nombre d'années. Et il est évident, je pense, que personne ne se pose jamais la question par rapport aux collectifs et aux coopératives qui font partie de nos membres, qui partagent des biens et des services. Quel est le genre de biens ou de services que peut rendre à ses membres un centre d'exposition voué essentiellement à la diffusion? C'est peut-être un de ceux que l'on vient de nommer.

Lisane Nadeau: Merci Dominique. Est-ce qu'il y a d'autres interventions à propos de cette notion de collectif?...

C'est une question, une supposition... Est-ce que ça veut dire qu'il y aurait les centres d'artistes et les autres?

Hugo Chouinard: Je me présente. Je suis un artiste autonome. J'ai frayé avec la plupart des centres d'artistes à Québec ponctuellement, beaucoup peuvent en témoigner. Je suis encore autonome et fier de l'être. Je demeure en face de la bibliothèque alors je me suis dit: Pourquoi ne pas participer à ce colloque? Pourquoi ne pas être de la «galerie» moi aussi? C'est le propre des parallèles de ne pas se rencontrer.

Lisane Nadeau: Il y a des théories contradictoires là-dessus.

Hugo Chouinard: Je n'ai pas que des remarques, j'ai quelques solutions à proposer. Par exemple, je suis d'accord avec une certaine hiérarchie qui a eu des antécédents et qui aura des descendants, ne mettons pas la charrue avant les boeufs et tout ira bien. Une société d'artistes a besoin d'une charrue qui ouvre le sillon du semeur et du récolteur. Ce sont trois intervenants différents de toutes manières. À chacun son titre, sa place. Pas d'envie, pas de tyrannie, pas d'ostracisme entre vous, entre nous. Pour s'appeler une institution, c'est évident qu'il faut avoir des règles et des rituels. Appelons les centres d'artistes des cliques ou des chapelles ou tout ce qu'on veut, je mets tout entre guillemets pour ne blesser personne. Ne me mettez pas entre parenthèses. Une avant-garde récupérée... impossible. L'avant-garde est irrécupérable. C'est le propre de l'avant-garde d'être le chef de file, de mener la charrue dans le sillon, dans la terre brute. Il y a la garde, et c'est peut-être le propos des galeries, des galeristes. Et il y a la vieille garde qui est le propos du musée, peut-être. Ne mettons pas la charrue avant les boeufs quoi. Ne pas confondre la diffusion et la fusion. Michel Huard parlait de l'engagement de l'artiste dans le centre d'artistes où il est question d'ambiguïté, confusion et contradiction. À cela j'apporte comme solution l'ubiquité, c'est-à-dire d'être partout, de passer vous-mêmes d'un centre à l'autre, d'utiliser le matériel vidéo d'**Obscure**, d'aller exposer au **Lieu**, et qu'on le mentionne dans les dossiers de **La Chambre Blanche**. Tout simplement. Donc à ambiguïté, confusion et contradiction, je propose ubiquité, fusion et production. C'est la fin de mon intervention.

Michel Huard: Si je comprends bien, il n'y aurait pas de spécificité des galeries parallèles.

Hugo Chouinard: Oui, il en est question évidemment, lorsqu'on parle de hiérarchie. Je crois à une certaine hiérarchie mais l'artiste doit être conscient de son individualité. Il est la personne privilégiée qui reçoit les idées. C'est lui le véhicule de l'idée. Et un artiste qui fait son travail, c'est justement de le diffuser, de le traiter, de le faire absorber par le public en général parce que les idées, ne l'oublions pas, appartiennent à tout le monde.

Michel Huard: Moi je dirais que historiquement si les galeries parallèles n'avaient pas existé pour créer ce monde de l'art contemporain, j'oserais dire que vous ne pourriez pas être autonome aujourd'hui, ou le souhaiter..

Hugo Chouinard: Il y a toujours eu des galeries parallèles; le café Flore c'était une galerie parallèle...

Michel Huard: La question que je pose aujourd'hui face à cela c'est la question de la spécificité de la galerie parallèle, de l'autogestion.

Hugo Chouinard: J'ai répondu à cela par l'ubiquité, c'est-à-dire tout et chacun a le droit d'appartenir à la fois à **Obscure**, à **La Chambre Blanche**, à **VU**, au **Lieu** et ce sont des lieux qui appartiennent au peuple qui est au bas de la hiérarchie et où il y remonte et où il y redescend et on a le droit et le devoir presque, de laisser circuler l'énergie, de haut en bas. D'accord pour la spécificité mais que tous les outils servent à tout et chacun aussi.

Lisanne Nadeau: Est-ce qu'il y a d'autres questions, d'autres commentaires?

Martin Vaillancourt (Étudiant en arts visuels): On suggérait tout à l'heure que ceux qui achètent des oeuvres d'art reçoivent des exemptions d'impôt, comme pour les REA, je ne trouve pas ça bête. On pourrait fixer des montants. La position de monsieur Bertrand se défend. Les galeries parallèles, avec leurs subventions, devraient exposer de jeunes artistes peu connus plutôt que des artistes reconnus et cotés. Par rapport à la libre entreprise, c'est problématique. Si par exemple, un artiste dans son rapport d'impôt a fait plus de 50000 dollars, est-ce qu'il a droit d'avoir accès à ces endroits publics? C'est un exemple, une question que je pose. Je suggère l'idée d'un genre de contrôle. Parce que, est-ce que ça sert vraiment à ce à quoi ça devrait servir les galeries parallèles? Aider de jeunes artistes qui ne sont pas connus. C'est comme ça que je comprends un des principaux buts. Jusqu'où vont les droits acquis de ceux qui ont pendant x temps oeuvré dans des galeries parallèles? Est-ce que à un moment donné, si leur production baisse de qualité, ils vont quand même être présentés dans les galeries parallèles parce qu'ils y ont encore des amis? Ce sont des questions que l'on peut se poser.

René Bertrand: J'aimerais nuancer les allusions que tu fais à propos de la valeur marchande des oeuvres. Dans mon esprit il faut bien distinguer qu'il y a des oeuvres qui ont une valeur marchande, une valeur économique pour être plus juste, et d'autres qui ne peuvent en avoir pour différentes raisons, que ce soit du point de vue de la présentation, de la forme ainsi de suite... Et le dilemme serait idéal si on pouvait parler de l'oeuvre d'art sans attacher de valeur économique; il resterait la question de la diffusion de ces oeuvres, point. Il ne faut pas supposer que le réseau parallèle s'interdise d'exposer des oeuvres disons réputées. Le réseau parallèle doit demeurer ouvert et en terme de forme, viser à s'adapter à ce qui se passe. J'aimais beaucoup l'expression de la «mouvance» qui existe dans les individus à travers les organisations. C'est une chose qui est animante. Que les oeuvres établies puissent retourner dans les lieux parallèles, je ne suis pas absolument contre cela. Pour les réseaux parallèles, la question reste celle du partage des ressources. Comment cela doit-il se faire? La question se posera toujours.

Jean-Claude St-Hilaire: Je ne voudrais pas faire de synthèse, parce que je ne me sens pas le droit de le faire. Mettons que je vais donner mon ultime opinion là-dessus... Vous savez que Richard Mill expose à **La Chambre Blanche**. Moi, ça ne me dérange pas du tout. Absolument pas. C'est un des fondateurs de **La Chambre Blanche**. Il a travaillé dedans et qu'il se ramasse dans ces lieux, ça ne me dérange pas du tout, pas plus que Michael Snow expose à **Obscure**. Moi je pense tout simplement qu'un jury de sélection doit être capable d'assumer les choix esthétiques qu'il fait. Je crois que la spécificité du milieu parallèle est le suivant: que des groupes de producteurs décident d'autogérer une certaine image, une certaine ligne visuelle. Pour ce qui est de la diffusion, c'est un des éléments qui est important et c'est un groupe de gens qui décident d'orienter, de prendre des risques. On disait tout à l'heure qu'il n'y avait pas de risques. Je pense qu'il y a un risque permanent à l'intérieur d'un système parallèle; c'est d'assumer ses positions esthétiques. Et je crois que c'est un risque qui est important. Et le deuxième élément, c'est que ce noyau de personnes, qu'ils soient 10, 20, 30... peu importe, membres actifs, membres de soutien, génère non seulement une diffusion, mais génère de la production de par la spécificité de leur ligne esthétique. Quand on regarde **Obscure** ils ont des moyens audio, des moyens vidéo, donc presque automatiquement, ou implicitement, on peut s'attendre à ce que les membres actifs utilisent ces moyens. Donc ils vont produire: les services offerts par **Obscure** à ses membres seront les moyens de production. Lorsque l'on se retrouve dans des situations où on ne peut pas produire telle chose, ou la diffuser d'une manière correcte, il se fait des alliances. Des alliances qui vont se faire sur des lignes esthétiques. Je me souviens entre autres lors de *Espèces nomades*, où **Obscure** fournissait l'infrastructure technique, et **Inter** se chargeait de l'organisation, faisait venir les gens, organisait la programmation et tout ça. **L'Oeil de poisson** fournissait les locaux. Je crois qu'il y a une osmose qui peut se faire. On est tous des centres en difficulté, et je pense qu'il y a une collaboration évidente et une complémentarité qui se fait. Quant à la diffusion d'une oeuvre d'art orientée, et peu importe l'orientation, on doit faire nos choix et on doit être capable de les assumer, tout comme la spécificité de production qui est presque inhérente à cette diffusion. C'est mon ultime opinion.

Lisanne Nadeau: Tu ne voulais pas faire la synthèse, on m'a dit en coulisse que c'était ma tâche. Sans prétendre le faire, parce qu'il y a énormément de choses qui se sont dites. Je me rappelle ce que Monsieur Fortier avait dit: «Vous savez, le monde des galeries parallèles, c'est compliqué.» Oui, c'est compliqué la réalité de la galerie parallèle, c'est justement ce pluralisme, ces différences, je pense qu'on le constate, peut-être même seulement de ville en ville, de milieu en milieu. La situation à Québec est différente de celle de Montréal. Les différences sont aussi marquées par le nombre d'années d'existence. **L'Oeil de poisson** est différent de **La Chambre Blanche**; ils ont des conditions extrêmement différentes. Donc, quel est le statut de la galerie parallèle, où est-ce qu'on en est? Sans nécessairement avoir trouvé toutes les réponses il y a bien des choses que tout le monde pensait et qui ont été dites, finalement. Et la galerie parallèle, peut-être qu'elle se situerait entre les arguments de gaspillage de Gilles et les arguments de valeur économique du rapport Bovey. Entre les centres en difficulté, et les centres qui ne sont plus en difficulté. Toujours à l'intérieur d'une position critique et je pense que c'est une position qui

DÉBAT

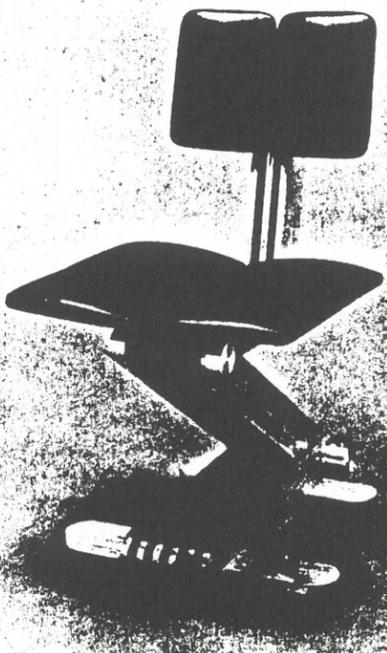
est revenue constamment, que personne ne pourra le nier. Entre une conception de hiérarchie entre les filtres dont Louise Viger parlait (les filtres de la diffusion de l'art), donc entre une conception de hiérarchie et une conception de complémentarité, et entre des centres qui se donnent des moyens, des centres qui visent la diffusion et qui bousillent un peu les règles du jeu, et pourquoi pas finalement?

Donc, je vous remercie beaucoup et je remercie non seulement les conférenciers et conférencières, mais aussi tous les intervenants dans la salle. Ce fut extrêmement intéressant parce que tout le monde a participé, j'en suis très satisfaite, je l'espérais.

Il y a eu des écarts, des insatisfactions. En se posant des questions comme ça, il faut se vulnérabiliser: **La Chambre Blanche** s'est vulnérabilisée. Et je pense que je n'ai pas besoin d'expliquer très longtemps ce que cela veut dire. Je trouve qu'il s'est dégagé une atmosphère très saine, tous se sont exprimé. Et plus on va en parler, plus on va trouver une définition et plus on va le trouver ce fameux statut de la galerie parallèle. Je vous remercie énormément en espérant que l'on trouve un peu plus de réponses à ces questions!



Z

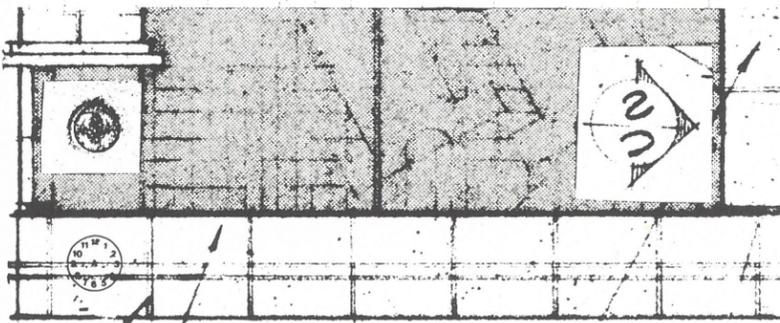


AMÉNAGEMENT

DESIGN, PROTOTYPE,
ÉTUDE DE PRODUCTION

MEUBLES CONCETTI

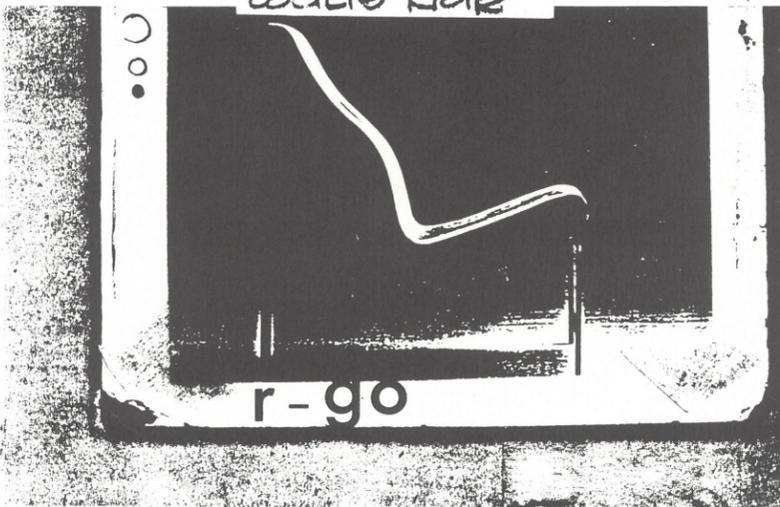
315, ST-DOMINIQUE, QUEBEC
G1K 3G4 (418) 647-4435



TUILES DE MAR
RBB VERT
VERRE TREMPÉ
CLAIR 3/8" EP.

PRINTED IN ENGLAND.
INTERNATIONAL resistant

COULIS NOIR



r-go

C A F É L O F T



Un signe
des Temps ...

Desserts Salades
Bagels ... ambiance

49, Dalhousie, Québec, Qc, G1K 4B6 (418) 692-4864

CEFTEQ

Centre de formation textile de l'est du Québec

Toutes les disciplines du textile y sont enseignées: tapisserie haute lisse, tissage basse lisse, papier fait à la main, traitement des surfaces, mode, couture, tricot, teinture...

Pour toute information, pour toute offre de services et pour toute suggestion, communiquez à (418) 647-3030

ou écrire à:
515, Nelson, Québec, Qc G1K 5T9

CONTINUITÉ

LE MAGAZINE DU
PATRIMOINE AU QUÉBEC

Tous les trois mois,
CONTINUITÉ
vous ouvre les portes
d'édifices prestigieux et de maisons anciennes,
vous fait rencontrer des passionnés de patrimoine
et explore pour vous
le cœur historique des villes du Québec,
avec ses églises imposantes,
ses monuments et ses grandes résidences.
Autant de facettes
méconnues de notre patrimoine
à découvrir

10 es siècles d'histoire
à votre portée

septembre • décembre
mars • juin

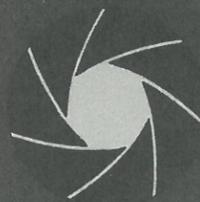
septembre • décembre
mars • juin

Le Conseil des monuments et sites du Québec et la Fondation canadienne pour la protection du patrimoine (Heritage-Canada) sont les fondateurs des Éditions Continuité inc.

photographies
d'œuvres d'arts

portraits

photographies
commerciales



Ivan Binet

626-3789

Galerie d'Auteuil

art contemporain

1316, AV. MAGUIRE
SILLERY
687-2683

MUSÉE DE LA
CIVILISATION

85, rue Dalhousie
Québec
418.643.2158

Le Musée de la civilisation
est une corporation d'État
subventionnée par le ministère
des Affaires culturelles du Québec

Photo: Pierre Soulard



1^{er} au 26 novembre

La photographie, 150 ans après...

Un événement regroupant 15 centres d'exposition et musées, organisé par les 6 centres d'artistes de Québec: **Atelier de réalisations graphiques**; 225, Côte de la Montagne • **La Chambre blanche**; 185, Christophe-Colomb Est • **Le lieu**; 629, St-Jean • **L'Oeil de poisson**; 25, boul. Charest Ouest • **Obscure**; 729, Côte d'Abraham • **Vu**; 95, Dalhousie

10-11-12 novembre

Colloque sur les enjeux actuels de la photographie

■ auditorium Joseph-Lavergne, bibliothèque Gabrielle-Roy

ateliers
conférences
performances
tables rondes
vidéo

info.: (418) 692-5347

Nous remercions le ministère des Affaires culturelles du Québec, le Conseil des Arts du Canada et la Ville de Québec pour leur soutien financier.

La chambre blanche

présente

"Dérives: objets, suites et traces"

Richard Baillargeon *photographie* . **Jean-Pierre Bourgault** *sculpture* . **Jacques Coulombe** *sculpture* . **Hélène Godbout** *sculpture* . **Lisane Nadeau** *écriture* . **François-C. Robidoux** *sculpture*

Vernissage le jeudi 2 novembre 1989 à 20 h.

Harua Higuma (Japon), *résidence d'artiste*.

Conférence-vernissage le jeudi 16 novembre à 20 h.

PERSPECTIVES

6

LIRE BAKHTINE

écrits sur l'art

histoire • théorie • critique

Fondée à l'automne 1986 par un groupe d'étudiants en histoire de l'art de l'Université Laval, *Perspectives* est une revue qui publie, en français et en anglais, des textes de jeunes chercheurs en histoire de l'art et en disciplines connexes.

Tout manuscrit soumis à *Perspectives* doit être dactylographié à double interligne et accompagné du nom, de l'adresse et du numéro de téléphone de l'auteur.

Numéros antérieurs disponibles:

n° 3 — *Spécial sémiotique*

n° 6 — *Lire Bakhtine*

n° 7 — *Ve colloque inter-universitaire d'histoire de l'art*

ABONNEZ-VOUS A PERSPECTIVES

1 an ou 2 numéros:

Etudiants 7\$

Individus 10\$

Institutions 15\$

Abonnement de soutien 30\$

NOM: _____

ADRESSE: _____

CODE POSTAL: _____

Paiement inclus

Facturez-moi

Veillez m'envoyer les numéros antérieurs _____ au coût de 5\$ chacun.

Envoyez toute correspondance à l'adresse suivante:

Les Éditions Perspectives inc., 2305 Pavillon de Koninck, Département d'Histoire, Faculté des Lettres, Université Laval, Ste-Foy (Québec) G1K 7P4



la chambre blanche

Centre de documentation et d'information en art actuel

Plus d'une trentaine de périodiques spécialisés, canadiens et internationaux. Catalogues et livres d'art. Dossiers d'artiste. Essais théoriques. Art et féminisme. Résidences d'artiste. Mobilier d'artiste. Critique d'art italienne. Cinéma. Photographie. Vidéo. Land-art. Mail-art. Art conceptuel. Information sur les centres d'artistes canadiens et les différents programmes de bourse et de subvention.

La consultation se fait sur place ou chez soi par un service de prêt aux membres.



la chambre blanche

centre de production et de diffusion en art actuel

PROGRAMMATION

EXPOSITIONS

automne 1989

6 septembre au 1 octobre
Isabelle Laverdière

4 octobre au 29 octobre
"Atlantique"

Barbara Claus
Patrick Corillon
Daniel Dutrieux
Michel François
Ann Veronika Janssens
Bernard Villers
(Belgique)

1 au 26 novembre
"Dérives: objets, suites et traces"

Richard Baillargeon
Jean-Pierre Bourgault
Jacques Coulombe
Hélène Godbout
Lisane Nadeau
François-C. Robidoux

Haruo Higuma
(résidence d'artiste)

29 novembre au 24 décembre
résidence d'artiste
(à confirmer)

Mireille Plamondon

hiver 1990

10 janvier au 4 février
Johanne Tremblay

Hélène Couture
Nathalie Turcotte

7 février au 4 mars
Carole Baillargeon
(résidence d'artiste)

Jean-Marie Martin

7 mars au 1 avril
François-C. Robidoux

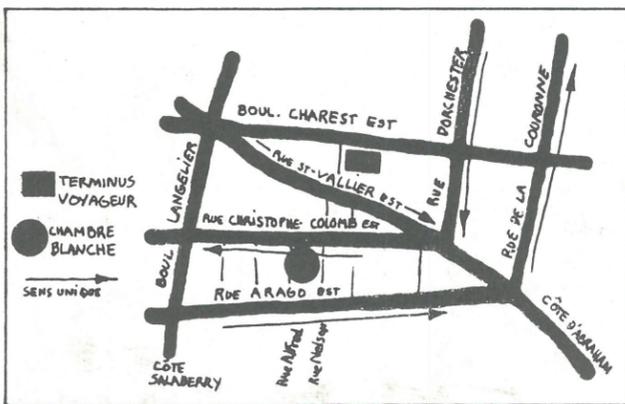
Claire Beaulieu

4 avril au 29 avril
Miguel Berlanga
(résidence d'artiste)

Louis Fortier

2 mai au 27 mai
Line Blouin

Céline Goudreau



La chambre blanche

Heures d'ouverture:
mercredi au dimanche de 13 à 17 h.

185 Christophe Colomb est, C.P. 3039 St-Roch, Québec, (QC) G1K 6X9 (418) 529-2715