

Intervention



Les institutions artistiques et le marché de l'art au Québec

Yves Robillard

Number 13, November 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57500ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robillard, Y. (1981). Les institutions artistiques et le marché de l'art au Québec. *Intervention*, (13), 6–10.

Les institutions et le marché de l'art au Québec

Ce texte d'Yves Robillard écrit en 1976 (avant les élections), témoigne d'un nationalisme évident mais reflète cependant des préoccupations encore actuelles. Ces pages contiennent des informations qui intéresseront sûrement les lecteurs et les lectrices d'Intervention et donneront matière à réflexion à la communauté artistique québécoise. Il devait être publié dans les «Cahiers» de la série d'événements «A TOUT FAIRE», organisés par Normand Thériault et l'équipe de la galerie Média de Montréal.

L'art plastique contemporain, à moins d'être décoration sur un édifice public, n'est pas un médium de masse (mass-média). Il a besoin du musée et de la galerie d'art pour communiquer. Il n'est pas possible à un peintre de communiquer son message à 10 000 personnes en même temps, comme peut le faire Gilles Vignault lorsqu'on entend une de ses chansons à la radio. Le peintre et le sculpteur n'ont pas de rapports immédiats avec un grand public qui leur manifesterait son enchantement ou les appuierait dans un geste collectif de reconnaissance. Non, le rapport du peintre au public est médiatisé. Il doit passer par l'intermédiaire de différentes institutions, qui elles, disent au public, ceci est bon, ceci l'est moins étant donné l'importance accordée etc.... Le peintre avant de pouvoir être consacré — c'est-à-dire reconnu socialement comme valeur artistique nationale — est soumis à l'appréciation de spécialistes. C'est la rançon du divorce entre l'art et le public. Je ne suis pour le moment ni pour ni contre. Mon sujet est autre.

Je veux avant tout faire remarquer que *c'est toujours l'anglophone qui a consacré l'artiste peintre et sculpteur au Québec*. Cela dit sans sectarisme, chauvinisme ou intention malveillante. Je serais plutôt porté dans ce domaine à rendre hommage à l'anglophone. Il y a quelques exceptions: Riopelle a été consacré à l'étranger; Pellan doit sa consécration locale à l'appui du Père Couturier (un étranger de passage au Québec) et à sa rétrospective de 1955 au Musée d'Art moderne de Paris; Lemieux constitue un cas isolé, riche d'enseignements pour ce qui nous concerne.

Cela ne veut pas dire que Pellan, Borduas et d'autres, par leurs efforts personnels, n'ont pas cherché à transformer le milieu artistique québécois et à imposer leur point de vue, mais que les institutions canadiennes qui détenaient localement le pouvoir de consécration — étaient et sont toujours contrôlées par les intérêts de personnes anglophones.

L'artiste et les institutions

Parlons un peu des institutions. C'est le roi Louis XIV, assisté de conseillers, qui en son temps consacrait tel ou tel artiste. Puis, après la Révolution française, ce furent l'Académie, L'École supérieure des Beaux-Arts de Paris, les historiens et critiques d'art de l'époque et les bourgeois au pouvoir qui consacreront l'«art pompier» du dix-neuvième siècle comme étant celui qui devait décorer les édifices publics. Cela veut dire que le pouvoir de consacrer fut réparti entre diverses institutions mais qui toutes dépendaient du pouvoir politique, celui-ci dépendant évidemment d'intérêts financiers.

Il faudra attendre qu'une riche personne de renom lègue, en mourant, sa collection de tableaux impressionnistes au gouvernement français pour que celui-ci soit obligé de les reconnaître comme valeurs nationales, sous la pression également de plusieurs «insatisfaits» travaillant dans les institutions officielles. C'est là l'histoire du scandale de la donation Caillebotte.

J'en ai parlé parce que cela revenait à dire que l'on signifiait ainsi aux artistes: «Trouvez-vous un ou des riches protecteurs collectionneurs et quelques appuis dans les institutions officielles et vous serez reconnus». Et c'est exactement ce que comprit André Breton quand il fit reconnaître le surréalisme très tôt, avant 1930, par les officiels de la NRF, puis, il y eut les riches collectionneurs des peintres surréalistes, les Rothschild et compagnie etc...

Le roi, au Québec, ce fut le clergé. C'est lui qui commanda à A. Plamondon les stations d'un chemin de croix pour l'église Notre-Dame à Montréal et qui les refusa quand l'artiste les présenta. Six de ces tableaux se trouvent aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts. L'artiste pour le clergé était un artisan, un décorateur. C'est l'anglophone qui institua le statut d'artiste au pays, en créant l'«Art Association of Montreal» en 1860 — le futur Musée des Beaux-Arts de Montréal. C'est Lord Elgin, alors gouverneur du Canada, qui créa en 1880 la «Royal Canadian Academy» et la Galerie nationale du Canada. L'école des Beaux-Arts de Québec ne sera fondée qu'en 1922, celle de Montréal en 1924 et le Musée de la province, fondé en 1932, ne sera pas spécifiquement consacré aux Beaux-Arts.

Toutes ces institutions furent calquées sur des modèles étrangers. L'esthétique de base était une sorte de tradition académique. C'est en Europe que canadiens anglais et français trouvaient leurs modèles esthétiques. Les institutions canadiennes-françaises purent, entre 1920 et 1940, jouer leur rôle de «consécrateurs» à l'égal des institutions anglophones, puisque toutes deux trouvaient leurs modèles à l'étranger; mais il reste que la grande institution qui en dernier ressort avait toujours le mot de la fin, l'institution qui jouissait du plus grand prestige social, était le Musée des Beaux-Arts de Montréal, à cause de ses «riches» collections de maîtres européens, des chinoiseries et des travaux des «meilleurs autochtones».

La muséologie américaine

Puis vint la période «moderne». Le phénomène de la reconnaissance officielle de l'art moderne est récent en Amérique du Nord. Les livres d'histoire de l'art américain nous apprennent qu'il date de l'arrivée aux États-Unis, durant la guerre de 1939-45, d'artistes européens de renom qui confèrent aux institutions qui leur étaient ouvertes et à celles dont ils suscitérent la création, un degré de «crédibilité sociale» suffisant pour que l'art moderne américain puisse réellement naître, avec collectionneurs à l'appui et surtout avec des spécialistes pour «authentifier publiquement» le geste artistique.

Ces spécialistes furent les «muséologues avertis de la chose moderne». L'Amérique inventa ce nouveau genre de spécialistes, transférant leur possibilité réelle de crédibilité sociale beaucoup plus sur le fait qu'ils étaient muséologues qu'«avertis de la chose moderne».

Le muséologue idéal est une personne qui a d'abord fait ses études d'histoire de l'art dans une des grandes écoles reconnues, Harvard, Courtaud etc.... et qui par la suite est devenu stagiaire dans divers musées, du plus petit au plus gros, avec évidemment augmentation de responsabilités à mesure de l'évolution de sa carrière. Les Musées de Montréal, d'Ottawa et de Toronto, font partie des institutions où il est bon qu'un muséologue acquière de l'expérience.

Le Canada, sous cet aspect, est une dépendance américaine. Les quelques riches protecteurs anglophones de nos institutions artistiques (en 1976, un Bronfman est président du Musée des Beaux-Arts de Montréal) exigent pour ici les mêmes garanties de compétence professionnelle (c'est-à-dire de crédibilité sociale) qu'aux États-Unis

et «c'est bien normal». Le muséologue canadien-français, stagiaire dans les musées américains — s'il en est un — sera nécessairement un peu perdu dans cette galère, car il lui faudra pour acquérir du renom se confronter et gagner l'estime des «board of trustees» et riches collectionneurs qui soutiennent les musées américains. Il lui faudra pratiquement devenir américain.

La «grande école française» de Paris

Donc vint l'époque moderne... également au Québec. On raconte que Pellan qui peignait déjà de la manière qu'on lui connaît, se remit à peindre — pour éduquer le public (et peut-être pour vendre ses tableaux) — de façon traditionnelle. C'est la série des tableaux de Charlevoix. Il peut sembler que l'on assiste à cette époque à la prise en charge par les canadiens-français, de leurs critères esthétiques. On songe ici à l'activité critique des Maurice Gagnon, Maurice Parizeau, Paul Dumas, Robert Elie et Jacques de Tonnancour.

Il semble y avoir eu à cette époque éveil d'une certaine élite à de nouvelles réalités. Et le point culminant de cet éveil est sans contredit — socialement parlant — la démission de Maillard comme directeur de l'École des Beaux-Arts de Montréal, ce qui consacrait la victoire de l'esprit de Pellan.

Mais encore là, attention! C'est le Musée des Beaux-Arts de Montréal et la galerie Dominion qui accréditèrent ces quelques pionniers et le père Couturier qui les cautionna moralement avec l'aide de sa soutane, de ses discours, et de son renom en France. (Et l'esthétique de base, à toutes fins pratiques, était celle de la «grande école française» pour reprendre le titre d'un article de de Tonnancour). Couturier organisa en 1947 au Musée d'Art moderne de Paris l'exposition des artistes modernes du Québec. Et puis en 1955, ce fut, comme je l'ai dit plus haut, au même Musée de Paris, la rétrospective de Pellan. On pouvait dès lors être à l'aise ici avec ces critères esthétiques puisqu'ils avaient été approuvés à l'étranger. On faisait jouer contre l'institution anglophone (ou avec) l'institution parisienne. Il n'y a pas si longtemps encore, on disait à nos artistes qu'ils devaient se perfectionner à Paris. Après tout, nul n'est prophète en son pays!

Un libérateur: Evan Turner

Revenons au Musée des Beaux-Arts de Montréal. C'est Evan Turner, un américain (directeur du Musée de Philadelphie en 1976) Evan Turner, alors qu'il était directeur du Musée des Beaux-Arts de Montréal, entre 1955 et 1965, qui a consacré la plupart des peintres et sculpteurs «abstraits» qui sont un peu connus dans notre métropole. C'est aussi le Musée des Beaux-Arts, qui a officialisé, après batailles, il va s'en dire, les automatistes.

Les institutions québécoises francophones à cette époque étaient à nouveau conservatrices. L'École des Beaux-Arts de Montréal en était resté à la révolution Pellan (1945) (Pellan, lui, s'en était retiré) et voulut par exemple exclure Vaillancourt parce qu'il sculptait en public, avant la fin de ses cours, un orme sur la rue Durocher. Le Musée du Québec, avec Morisset, s'occupait du passé. Et les Concours Artistiques du Québec, créés en 1944 par le Gouvernement provincial pour valoriser les talents locaux, n'officialisaient que des valeurs déjà reconnues, approuvées (à quelques exceptions près bien entendu).

Il faut dire un mot ici des nombreuses initiatives des artistes et de leurs amis pour sortir de cet isolement. On pense aux expositions de l'Association des Artistes non-figuratifs, aux expositions de la Librairie tranquille, à l'établissement de galeries d'art d'avant-garde, Agnès Lefort, l'Actuelle, galerie Delrue, galerie Libre. On pense aux critiques des journaux, Guy Viau, Rodolphe de Repentigny, Jean Sarazin, Laurent Lamy, Claude Jasmin. Il y eut réellement effort de sensibilisation du public entre 1955 et 65.

On a pu espérer alors (en gardant bien nos œillères) que la victoire était proche. Mais on était encore bien loin du compte. Tout ce travail a fait qu'on est alors devenu conscient du fossé immense qu'il y a entre l'art plastique d'avant-garde et le grand public. Turner fut remplacé par Carter. Carter n'aimait pas l'art moderne. On a commencé à dire: les institutions ne jouent pas leur rôle en ce qui concerne l'éducation populaire. Québec ne fait rien etc... etc... Qu'on se rappelle maintenant les débats qu'a suscités la création de la Commission Rioux!

La vedette de cette époque me semble avoir été Vaillancourt, justement parce qu'il a toujours cherché instinctivement à rejoindre le grand public, à se confronter à lui. Il lui a fallu pour cela devenir «showman» autant que sculpteur. Vaillancourt obligea le ministre de l'Éducation d'alors, Paul Gérin-Lajoie, à prendre publiquement position en faveur de sa sculpture d'Asbestos, pour arrêter le tollé de protestations.

Une question de «gros sous»

Québec donc réagit. Le Ministère des Affaires culturelles fut créé, puis le Musée d'Art contemporain ouvrit ses portes en 1965. Et c'est comme si à cette époque, les artistes s'étaient dit: «Enfin le gouvernement nous prend en charge, nous allons pouvoir nous reposer (entendez ici des travaux d'animation culturelle) et nous consacrer entièrement à nos oeuvres». Il y eut une petite période d'accalmie; la Commission Rioux siégeait; le nouveau système d'aide aux artistes (bourse de travail provincial) suscitait quelques espoirs et il y avait les contrats d'Expo 67.

Le Musée d'Art contemporain commença donc sa série d'expositions rétrospectives et officialisa après le Musée des Beaux-Arts, tout ce beau monde. Ces rétrospectives constituent pour ainsi dire l'actif du Musée d'Art contemporain en dix (10) ans, consécutions hélas en vase clos pourrait-on ajouter, ce à quoi Fernande St-Martin, ex-directrice, pouvait sans doute répondre: les budgets sont dérisoires, nous ne pouvons nous permettre de vastes projets d'animation.

Puis la Commission Rioux remit son rapport et cela ne changea rien à la situation de l'artiste et enfin on s'aperçut rapidement que le Ministère des Affaires culturelles n'avait pas d'argent. «Une question de gros sous», voilà ce à quoi a pu se résumer à un moment donné, dans l'esprit de plusieurs artistes, la question de la reconnaissance publique de leurs oeuvres.

Ottawa est le patron

Nous entrons maintenant dans l'époque actuelle: *le Ministère des Affaires culturelles du Québec, pour une bonne majorité d'artistes, est un parent pauvre. Et c'est à Ottawa qu'il y a des sous, c'est-à-dire au Conseil des Arts du Canada, à la Banque d'Oeuvres d'art du Canada, à la Galerie Nationale. Malheureusement, les critères esthétiques d'Ottawa ne sont pas les nôtres.*

Le Conseil des Arts du Canada (section Arts plastiques) convoque tous les mois un jury de trois personnes pour décider de l'attribution des bourses. Ce jury décide également de l'achat des oeuvres pour la Banque d'Oeuvres d'art du Canada. On lui adjoint alors le directeur de cette institution.

J'ai déjà été demandé pour faire partie d'un de ces jurys, en remplacement à la dernière minute d'une personne qui ne pouvait venir. Je me suis retrouvé en compagnie de deux anglophones, plus un troisième, le directeur de la Banque d'Oeuvres d'art, et je n'ai pu faire accepter le tiers des demandes québécoises qui m'apparaissent intéressantes. Cela, parce que les critères esthétiques sont ceux dits de l'«Art international».

Plusieurs personnes ne sont pas d'accord à ce qu'on parle d'«Art international». Je lis dans un article: «En vérité, l'«Art international» n'existe pas, ce qui existe, c'est une chaîne complexe de réseaux de diffusion internationale». Je ne suis pas d'accord avec cela. L'«Art international», c'est avant tout un réseau de galeries, qui sont soutenues par quelques collectionneurs qui voyagent continuellement. À ce titre, au moins, ils sont internationaux. Ces riches collectionneurs font partie des «boards of trustees» des différents musées et d'autres institutions du monde. On retrouve toujours les mêmes personnes dans toutes les grandes manifestations artistiques dites internationales. Et les intérêts financiers qu'il y a là-dessous sont en grande partie dépendants de la hausse ou de la baisse du dollar américain. Les États-Unis contrôlent par l'intermédiaire de leurs multi-nationales artistiques pourrait-on dire le grand marché d'art international, cela n'est un secret pour personne.

Aussi ne doit-on pas être étonné qu'à Ottawa triomphe l'esthétique de l'«Art international» ou de l'«Art américain», puisque le Canada n'a pas d'identité culturelle, et qu'à toutes fins pratiques, en ce qui concerne l'art plastique, le Canada est une sorte d'état américain. C'est ce qu'ont compris un certain nombre d'artistes de Toronto qui vivent maintenant à New-York.

Je suis entièrement convaincu que les anglophones du Conseil des Arts et les quelques francophones qui appuient également l'«Art international» américain sont incapables de comprendre ce qui se passe au Québec.

Le mythe de l'étranger

Qu'y a-t-il à faire? Avant d'aborder de front la question, je voudrais rappeler le sort qui fut fait à notre institution québécoise des «Concours artistiques». Les artistes québécois se rendant bien compte qu'une telle institution n'officialisait rien du tout, dirent au gouvernement provincial: «Arrêtez de décerner des prix et achetez plus d'oeuvres.» Ce qui fut fait. Les Concours continuèrent encore, mais au lieu de décerner des prix, on acheta des oeuvres à un plus grand nombre d'artistes. Cela jusqu'à ce qu'un certain nombre d'entre eux, en avril 1971, décident de ridiculiser l'institution en envoyant des «bottes de foin», en organisant l'opération «Fourrage: on se fait fourrer», signifiant ainsi que la petite aumône de l'achat annuel d'une de leurs oeuvres, était tout a fait insignifiante. Les mêmes artistes devaient par la suite mettre sur pied la Galerie Véhicule, ce qui prouve bien que c'est au niveau de la diffusion et de la mise en marché de leurs oeuvres qu'il y avait problème.

Mise en marché et diffusion, voilà le grand hic! Véhicule misa tout sur la participation de ses artistes au grand «champ artistique international». Les reproches qu'on a pu leur faire sont qu'ils ne «transcendèrent pas les modèles étrangers et ne produisirent que de pâles imitations», ai-je lu quelque part. Véhicule se voulait d'abord un centre d'information et de diffusion. Ces artistes espéraient (implicitement, je crois) qu'en organisant des échanges avec les différents pays, ils finiraient par se faire remarquer par quelqu'un d'important, par une institution qui alors les consacrerait internationalement. Cela n'est pas arrivé parce qu'ils oublièrent le principe de base qui est économique: «Rendez-moi un service et je vous en rendrai un; faites-moi vendre les oeuvres de tels artistes et je placerai les oeuvres du vôtre, pourvu qu'il vienne près de moi suivre la piste des collectionneurs,» aurait pu dire le directeur d'une grande galerie étrangère. L'échec de Véhicule provient avant tout d'un manque de collectionneurs locaux.

Les solutions

Venons-en aux solutions (tentatives!). La solution actuelle est la suivante: Ottawa consacre, officialise et fait vivre un petit nombre d'artistes. Le Musée des Beaux-Arts de Montréal a évité systématiquement toute confrontation «risquée» avec l'art vivant et quand il a organisé des manifestations d'art actuel, ce fut toujours dans un contexte pan-canadien comme il se doit. Enfin, le Musée d'art contemporain, après ses grandes rétrospectives, semble se chercher une vocation. Le malheur pour lui est qu'il soit complètement isolé à la Cité du Havre, sans le sou et, pour diverses raisons, comme enfermé sur lui-même, prisonnier d'une sorte d'apriori esthétique tout a fait «élitique».

L'espoir d'un plus gros budget alloué au Musée d'Art contemporain est bien fragile, je crois, car l'électeur, s'il admet qu'il a besoin de musées pour les chefs-d'oeuvre du passé, ne voit guère de chefs-d'oeuvre dans les tableaux et sculptures de ses compatriotes contemporains. Et c'est, je pense, le dilemme dans lequel se trouve le Ministère des Affaires culturelles lorsqu'il doit justifier auprès du Trésor, l'usage des fonds publics.

La création d'un Conseil des Arts du Québec qui rapatrierait la part des argents qui nous revient du Conseil des Arts fédéral?... On en reparlera...!

Un salon annuel québécois

Ce qui fait vivre l'artiste, c'est son marché. Quand un gouvernement au lieu d'encourager et de susciter la création de tels marchés, favorise l'assurance-chômage, il isole encore plus l'artiste de son public — pour mieux l'utiliser à ses propres fins, pourrait-on ajouter — .

Il n'y a plus, depuis l'abolition des Concours artistiques du Québec, de Salon d'Art plastique, permettant une fois par année de faire le point sur l'activité artistique. Malgré tout le mal qu'on a pu en dire, ce genre de salon servait de «catalyseur», il focalisait — dans ses meilleurs jours — l'attention du public.

Il doit être possible d'organiser à nouveau un tel genre de manifestation, dans un endroit bien fréquenté. Mais il est indispensable pour qu'il y ait réussite que toutes les institutions artistiques, garantes de crédibilité sociale, y donnent leur appui. J'imagine très bien un conseil de patrons, constitué des officiels des musées, de la critique, des écoles d'art, des galeries et des associations culturelles, et un comité organisateur d'une dizaine de personnes, chargées de voir à ce que toutes les tendances artistiques soient bien représentées au salon, non pas en vrac, mais chacune dans l'esprit qui lui convient, chacune étant la responsabilité de l'un des membres du comité organisateur.

Ce conseil en question de patrons et de gens du comité organisateur pourrait être l'instrument-clef en ce qui concerne l'établissement de nos propres valeurs esthétiques. En tous cas, un tel salon serait une tribune permettant de confronter au grand jour divers idéaux esthétiques selon la règle de la démocratie.

Ce sont là évidemment des idées à retravailler. Une telle institution pour être efficace doit absolument se doubler d'un programme de diffusion régionale qui opère dans les deux sens (régions vers métropole et métropole vers régions). Il faut donc penser à des expositions montées dans les différents points stratégiques de la province. Car dans les régions, c'est souvent l'artiste local (avec raison) qui a le plus de notoriété. Il faut que ces artistes locaux soient présents à l'événement annuel de la métropole. Il faut surtout ne pas croire que le salon à lui seul suffira pour nous donner une véritable identité québécoise en matière d'art plastique. Cette identité ne viendra que d'un rapport constant avec le public.

Il faut un marché

J'ai parlé de la nécessité d'un marché d'art québécois. J'y reviens. Je ne crois pas que nous puissions être maîtres de l'établissement de nos critères esthétiques, si nous ne sommes pas économiquement parlant responsables de nous en ce domaine. Parce que c'est un fait que nous sommes dépendants financièrement. Le principe de base de n'importe quel marché, c'est de vouloir vendre et de désirer convaincre l'acheteur éventuel. C'est de désirer, de toutes ses forces, établir un marché. C'est aussi simple que cela. Et déjà, les moyens pour le faire s'imposent à nous.

Il faut cesser de penser que l'art est uniquement affaire de spécialistes. C'est avec de telles idées que l'on continue à renforcer le divorce entre l'art et le public. Se rapprocher du public ne veut pas dire pour l'artiste de céder à toutes les compromissions esthétiques, mais de savoir qu'il travaille pour quelqu'un au lieu de sentir que ce quelqu'un peut brimer sa liberté d'expression et obscurcir ses «étincelles de génie». La liberté pour l'artiste comme pour n'importe quel individu se mérite, se gagne par une confrontation avec autrui. Sinon, elle n'est qu'illusion de liberté.

Il faut d'autre part que l'artiste cesse de penser que les marchands d'art, les critiques etc... sont des profiteurs, des exploités. Il faut passablement de foi et de passion pour exercer de tels métiers, surtout dans un pays comme le nôtre. Je ne connais aucun critique d'art qui soit devenu riche, ni aucun marchand local, si on fait exception des galeries Dominion et Mira Godard qui vendent des valeurs internationales (Moore, Vasarely, etc...) et de Gilles Corbeil, qui, lui, vit probablement beaucoup plus sur sa fortune personnelle qu'en comptant sur la vente des oeuvres d'art.

Un marché de l'art québécois, pour être viable, devra être diversifié, et je dirais populaire, puisque les galeries élitiques ne font vivre qu'un tout petit nombre d'artistes.

Être responsable économiquement

Les gouvernements, tant fédéral que provincial, n'ont jamais voulu jusqu'ici s'immiscer dans le domaine du marché de l'art. Ils subventionnent l'artiste, les frais d'une exposition pour l'artiste ou le programme d'activités d'une galerie quand ce programme est non rentable ou «expérimental». On ne parviendra jamais ainsi à aider à la constitution d'un marché de l'art québécois. *Le gouvernement doit intervenir au niveau du marché de l'art.* Les bourses aux artistes ne sont qu'un cataplasme, si elles ont comme fonction de l'isoler encore plus du public. *La prise en main de ce qui peut nous permettre d'établir nos propres critères esthétiques passe nécessairement par l'établissement d'un marché de l'art québécois.*

J'ai parlé plus haut de la création d'un salon annuel des Beaux-Arts aussi important que celui du Salon des Métiers d'Arts. Une des tâches essentielles des organisateurs et officiels de ce salon devrait être d'étudier avec le Ministère des Affaires culturelles, ce qui peut favoriser l'éclosion d'un tel marché, et par la suite de susciter et d'encourager toute activité en ce sens. Car si jamais ce salon existe — et qu'il a véritablement comme fonction de consacrer nos valeurs nationales — eh bien, il ne pourra retenir l'attention du public, que si à la base, il y a eu animation de celui-ci.

Le nationalisme en art plastique, comme en bien d'autres domaines, veut d'abord dire, être responsable économiquement de nous-mêmes.

Yves Robillard

Objet: L'affaire Largillierre

J'étais aux portes du Musée des Beaux-Arts de Montréal, jeudi soir le 17 septembre '81. Parmi une centaine de contestataires, dont Armand Vaillancourt, j'ai assisté à ce qu'on appelle un clivage entre classes sociales et par le fait même au quatrième épisode, depuis dix ans, de l'inconséquence des institutions culturelles au Québec.

Ceux et celles qui entraînent au Musée pour le vernissage de l'exposition Largillierre, portraitiste obscur de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie du dix-huitième siècle, semblaient appartenir à un autre monde: celui du pouvoir bourgeois et financier, celui de l'establishment anglo-saxon, celui des élites savantes — comme ces historiens traditionnels de l'art (sic) se délectant de subtilités telles que les perruques portées par les illustres de l'époque et peintes par Largillierre — celui de l'élite politique libérale en la personne du député Claude Forget, celui enfin de tous ceux et celles pour qui les 1.2 (un point deux) million de dollars investis dans cette exposition n'apportent pas, semble-t-il, de rides aux front.

Dehors, des artistes et des sympathisants qui n'ont pas toujours accès au minimum nécessaire à la création. Des artistes de plus en plus coincés par les institutions culturelles québécoises qui utilisent la maigre part qu'elles obtiennent du gouvernement (0.5% du budget national) pour «technocratiser» l'art et plaire par l'éloge du conservatisme et du patrimoine en muséologie. La participation du Ministère des Affaires culturelles du Québec à l'exposition Largillierre tient de quelle opération financière et politique? On pourra bien dire que cette fois-ci le Musée des Beaux-Arts s'est pendu avec sa propre corde, mais, ce faisant, il n'en a pas moins étranglé le public non initié aux postiches bourgeoises en dilapidant un point deux million de dollars pour satisfaire quels goûts et quels intérêts? Tout ça en période, dit-on, de crise économique et de restrictions budgétaires.

À la suite de l'affaire *Corridart*, la participation de la ville de Montréal au financement de cette exposition n'est pas sans signifier le mépris. Jusqu'à quand nos dirigeants manqueront-ils à ce point de conscience sociale? Les artistes ne sont pas tous entrés dans la docilité du moule institutionnel. Depuis dix ans, ils dénoncent la part de servilité et de censure dans nos institutions. Aujourd'hui, l'affaire Largillierre est la pièce la plus récente du dossier et le Musée des Beaux-Arts devra rendre compte de ce fiasco.

Guy Durand

* Rappelons que certains faits, qui mériteraient une analyse plus détaillée répondent à la même mécanique. En 1971, la bourgeoisie de Québec s'était ligüée contre la phrase de Pélouquin inscrite sur la murale de Jordi Bonnet pour le Grand Théâtre de Québec. Avec Roger Lemelin en tête et la complicité de Télé-Capitale, les nantis ne voulaient pas de signes pouvant leur rappeler la mort, la misère, la pauvreté.

En 1976, Jean Drapeau rappelait, par une censure spectaculaire de *Corridart* que les institutions ne toléraient pas un art critique, non complaisant pour les «bons» dirigeants, cinq ans plus tard, l'appareil légal se chargeait de cautionner moralement et légalement cette action par le Jugement Deslauriers. En 1979, le ministre Vaugois patronnait le concept du «Musée de l'Homme d'ici», concept réduisant à la commande publique le statut de l'art actuel devant illustrer la réalité québécoise telle que conçue par la technocratie culturelle.