

ETC



## L'art du marché

Jean-Pierre Gilbert

Numéro 5, automne 1988

L'art du marché

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/982ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Gilbert, J.-P. (1988). L'art du marché. *ETC*, (5), 18–35.

## L'art du marché



Annie Molin Vasseur

Aussi loin que je m'en souviens, je me suis toujours située par rapport aux arts visuels et non pas par rapport à la littérature. J'écrivais alors bien inconsciemment mon futur choix de devenir galeriste. Enfant, je passais déjà mes dimanches au Musée d'art moderne de Paris, puis ensuite, je dirais même naturellement, j'ai fréquenté les galeries en compagnie d'amis peintres. Mon goût pour les arts visuels s'est développé au fil de voyages que j'ai faits dès l'enfance, puis de l'adolescence à l'âge adulte où, en particulier, j'ai eu à faire de nombreux déplacements avec la troupe du Living Theatre en tant qu'actrice. Puisque l'art était au centre de mes préoccupations avec l'écriture, et pendant un moment avec le théâtre, il était donc devenu impératif d'aller vérifier certaines choses du côté du processus de création auprès de jeunes artistes; d'ou l'ouverture de la galerie.

Au début de l'aventure de la galerie Aubes 3935 (qui ouvre sur la rue Saint-Denis en 1981), le défi était donc plus intellectuel que commercial. J'avais pris l'option de présenter des livres d'artistes, des livres-objets, en amenant ici quelques artistes européens, puis en travaillant surtout avec des artistes québécois qui s'exprimaient dans ce domaine. C'était la première fois, je crois, qu'une galerie canadienne se spécialisait dans cette veine. Je collaborais personnellement au niveau de certains textes et j'étais à même de constater que le livre d'artiste était en soi un phénomène extrêmement important en tant que mouvement transi-

toire — tout comme l'ont été les phénomènes de l'installation ou de la performance. Ces types d'intervention généralisée dans le monde ont d'ailleurs permis dans une large mesure de renouveler le discours de la peinture et de la sculpture. Petit à petit, le livre d'artiste m'a montré que cette réunion de mes deux intérêts majeurs (les arts plastiques et la littérature) correspondait alors à faire l'expérience de certaines ambiguïtés. L'art conceptuel, par ailleurs, soulevait la question d'une pensée ne conduisant pas nécessairement à une réalisation. Ces nouveaux types de terrains d'expression, dont le livre d'artiste, ont permis une plus large ouverture dépassant certaines censures. Graduellement mon intérêt pour le livre d'artiste s'est un peu éloigné. J'ai constaté qu'à la dernière présentation du Concours International du livre d'artiste organisé par la galerie l'an dernier, le livre d'artiste ne se renouvelait pas assez et qu'alors c'était dans la peinture que ça se passait. J'ai eu à dissocier ma pratique d'écriture de celle de la galerie, simplement parce que j'avais pu vérifier dans mes préoccupations face au livre d'artiste, des champs différents.

Au début de l'aventure de la galerie j'ai travaillé avec de très jeunes artistes québécois, et l'on a grandi ensemble; ces artistes sont maintenant beaucoup plus articulés sur tous les plans — je demeure très fidèle aux artistes avec qui j'ai choisi de travailler. La moyenne d'âge des artistes est de 35 ans. J'inclus dans ce nombre autant les artistes québécois, qui sont majoritaires à la galerie, que les artistes étrangers qui se sont ajoutés à l'équipe. Pour moi, un jeune artiste a au moins dix ans de pratique. On travaille ensemble à une articulation, à la compréhension du phénomène artistique à l'intérieur du phénomène social. L'élément de base à la définition de la galerie a toujours été le *sens*, le *contenu*. Je suis quelqu'un qui recherche le sens avant la forme — la forme doit rejoindre avec précision le contenu. En art contemporain, peu importe s'il s'agit d'un travail plus formel, plus conceptuel ou autre, il doit y avoir cette jonction d'un quête de sens. Il y a des moments où il faut libérer un émotif réprimé, mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il n'y ait que des tripes à sortir. J'aime bien la réunion des contraires. Pour moi les grandes œuvres sont celles qui parviennent à dépasser la dualité des contraires humains.

La quête de nouvelles valeurs contribue à définir chez l'artiste ce qu'est son public et la communication particulière qu'il entretient avec ce dernier. Les questions à se poser aujourd'hui doivent donc être actuelles et correspondre autant aux interrogations éthiques qu'esthétiques. Les œuvres qui communiquent bien avec leur public procèdent de ce premier niveau qu'identifiait Goethe au travers d'un stade qu'on peut nommer narratif. Une deuxième lecture mettra en scène un côté plus cérébral. Finalement, il y aura une troisième lecture qui sera «cosmique», et par là même

plus difficile à nommer avec précision. Je n'ai pas recherché des artistes qui avaient à livrer leurs problèmes personnels par l'art, mais des artistes qui essaient de dépasser le stade thérapeutique, le moment de mise au monde de l'identité d'artiste. Il est question ici de valeurs personnelles et d'une capacité de transposition de ces mêmes valeurs. J'ajouterai que je n'interviens pas au niveau de création de chaque artiste — c'est sa liberté, sa signature.

Je crois que mon évolution personnelle a beaucoup traversé la galerie, en ce sens qu'au départ j'étais très volontariste et que j'imposais plus de choses à la vie et donc à la galerie. Maintenant, je reçois plus les propositions que je ne les émet — les suggestions se présentent, je les accepte ou je les refuse. De cette manière, j'ai été sollicitée par différents organismes et été amenée à être sur les foires d'art contemporain pour présenter le travail des artistes de la galerie. En soi et à l'époque, ce n'était pas vraiment mon premier objectif; j'ai dû accélérer les choses et trouver les ressources financières afin de réaliser ce projet de diffusion internationale. Ce défi vers l'étranger représente maintenant un trajet de continuation, d'un rapport intellectuel plus articulé, à la recherche d'un niveau d'excellence correspondant mieux au marché international. Car au début, lors de la première présence de la galerie Aubes 3935 à la Foire de Bâle il y a trois ans, j'ai été à même de constater les forces et les faiblesses de la galerie pour ensuite m'ajuster par rapport à ces stimuli très exigeants, mais très motivants. Les artistes aussi sont soumis à cette stimulation intense (quatre Foires internationales par année plus les expositions solo) où il est très perturbant pour tout le monde d'aller plus vite, plus loin, mais c'est tout à fait fantastique parce que cela redéfinit, de l'intérieur, les objectifs de chacun. Parfois il faut un certain temps aux artistes avant de franchir cette crise intérieure et se voir confrontés aux plus grands noms, aux grandes galeries. Finalement, si on a le bonheur de parvenir à ce nettoyage intérieur, cela décuple les forces de chacun. Les erreurs d'une galerie ressemblent à celles du travail d'un artiste en atelier; c'est à partir d'elles que l'on construit le travail à venir et que l'on peut modifier son parcours. Il faut souligner que l'aventure internationale ne convient pas à tous les artistes et que certains membres de l'équipe vont s'en dissocier. Il faut accepter et respecter le fait que des chemins qui se croisent puissent aussi s'éloigner.

On ne dira jamais assez que le marché québécois n'est pas suffisamment soutenu par des politiques touchant le développement de la culture — pour la reconnaître et l'encourager. Cet élément est déterminant non seulement pour la culture elle-même mais aussi pour ce besoin pressant de réunification du milieu qui permettra d'aller plus loin dans l'ouverture et dans l'aventure intellectuelle. J'insiste sur ce point, car il est impératif que tous les intervenants travaillent ensemble à la reconnaissance des forces et faiblesses de

notre marché qui ne dispose pas des ressources au niveau des ventes dont bénéficient d'autres provinces. Je ne serais pas ici si je ne croyais pas profondément à la richesse particulière de la culture québécoise, c'est pour moi un choix. Mais il faut absolument que tous les artistes québécois trouvent les moyens de voyager et d'être à même de formuler une *pensée plus globale* par rapport à une identité culturelle confrontée aux débats internationaux de notre époque.

Le projet de l'aéroport international de Mirabel qui s'est présenté à la galerie nécessite diverses collaborations. La galerie a signé un contrat de cinq ans où le défi à relever consiste à occuper l'espace en y présentant des œuvres contemporaines. Il faut dire que l'espace en question est en soi très capricieux à cause des aires ouvertes et des plafonds très élevés. Il faudra donc des pièces très spécifiques pour ne pas qu'elles soient avalées par l'architecture et qu'elles correspondent à un lieu public. Des conservateurs de différents pays vont venir réaliser les accrochages où il y aura un type d'intervention un peu particulier qui tiendra compte d'œuvres conçues pour Mirabel.

Chaque galerie a son évolution, sa complexité, ses transformations. Mon rôle c'est d'être disponible, d'être un partenaire à cette aventure particulière qu'est celle de l'art contemporain. L'arrivée prochaine de certains artistes pourra d'ailleurs dévoiler bientôt d'autres avenues. Enfin, j'aimerais dire que cette aventure ne serait pas possible sans l'aide précieuse de mes collaborateurs : Kathy Gauthier, Yves Leroux et Philippe Vasseur.

...

### John Daniel

Je n'ai pas, à proprement parler, une définition arrêtée de ce qu'est le rôle d'un directeur de galerie. Je pense qu'en retraçant ce qui m'a amené à m'intéresser à l'art et au marché, on pourra mieux comprendre pourquoi je laisse en plan cette définition.

Je suis entré sur le marché du travail vers l'âge de 20 ans et pendant près de sept ans j'ai touché à différentes choses : du poste de gérant d'une compagnie de construction jusqu'au travail de rédacteur technique de manuels du type «Comment se comporte un véhicule automobile sur une route verglassée». A 27 ans j'ai à prendre une décision importante concernant mon travail à venir. Je constatais qu'il m'était alors difficile de travailler pour les autres et qu'au travers des contraintes relatives au travail il me fallait considérer ma dimension idéaliste (et en cela l'accomplissement de ce qu'on nomme l'ego) et faire des choix. L'image de la carotte suspendue devant soi comme symbole monétaire, n'arrivait plus à me motiver, parce que l'argent doit mener à quelque chose d'autre. Alors comme ça, en guise de conclusion de réminiscences



John Daniel, 1988. Photo : Marc Larochelle

20

adolescentes, ma femme et moi avons décidé d'aller vivre une année en Europe. Ce séjour représentait pour moi un retour aux sources puisque je suis né en Hongrie et que j'ai passé le début de mon enfance à Paris avant d'immigrer ici, au Canada. En rompant ainsi avec toutes les contraintes du travail, j'ai pu mesurer l'importance qu'avait pour moi la création, mais également la place que cette création aurait à prendre. Ce qui me séduit dans le défi de la création c'est la dimension personnelle, intimiste; j'aime jouer du piano, mais je joue une musique à moi et non celles des autres.

Je pense que la communication est à la base des découvertes que j'ai eu à faire. C'est ce désir de communication qui m'a fait sentir avec force le besoin de créer quelque chose, de laisser une inscription sur cette planète. En rentrant au pays en 1972 j'ai exercé le métier de photographe pendant une année puis, je me suis familiarisé avec les techniques d'impression d'estampe avec la sérigraphie en particulier. J'ai créé quelques sérigraphies en utilisant le report photographique. Je me suis intéressé aussi à la sculpture, sans doute par plaisir de toucher la matière. Le rapport de communication avec les œuvres est pour moi plus de l'ordre du viscéral que de l'intellect. Mes premières sérigraphies ont été exposées dans une petite galerie où j'ai travaillé bénévolement — pour faire connaissance et pour comprendre. Après trois mois on m'a suggéré une formule d'association afin de travailler de plus près à la dimension de mise en marché. Aujourd'hui je me rends mieux compte de l'aspect «protecteur» de mon implication dans la mise en marché car en tant qu'artiste, je ne voyais pas comment je pourrais m'exposer. Intuitivement, j'ai compris que je n'avais pas le potentiel nécessaire pour me définir entièrement

comme un artiste. Cette démission me montrait aussi qu'il me fallait trouver un autre moyen de m'exprimer, de poursuivre la création sous une autre forme. J'ai toujours eu un penchant pour l'enseignement, pour la communication. Je constatais que j'avais une aisance à parler des œuvres et, graduellement, cet aspect a aidé à préciser la façon dont je prendrais en charge l'art, en créant un réseau axé sur la diffusion. En ce sens, ma démarche a consisté à développer chez moi et, par la suite, chez les autres une façon de voir, non seulement par les yeux, mais je dirais par la totalité du corps. Donc, pendant cinq ans, j'ai poursuivi mon association avec cette galerie, puis en 1977, j'ai continué seul, et j'ai ouvert ma première galerie sur la rue Queen-Mary à Montréal. Je m'intéressais alors à un art dit brut, autodidacte, à l'art autochtone, au travail des Inuit, des Amérindiens. Je présentais des sculptures et des estampes de ces groupes ethniques et parallèlement des estampes d'artistes contemporains internationaux. Pour moi l'art contemporain c'est un art préoccupé des idées de maintenant où les œuvres *parlent* du présent. J'apprécie la technicité d'une œuvre, la façon dont elle se présente, mais ce qui m'intéresse davantage c'est ce qu'elle nous dit, avec force. Tout cela pour dire que la communication doit s'installer et permettre même au spectateur de parler, de fabriquer son propre sens de l'œuvre.

A cause de mon intérêt croissant pour l'art contemporain, j'ai fait la transition graduellement en structurant un nouveau projet de galerie que j'ouvrirai ici sur la rue Mackay en 1985, la galerie Daniel. Les œuvres et les artistes que j'ai exposés jusqu'à maintenant sont en quelque sorte une extension de moi, j'irais jusqu'à dire quelque chose que j'aurais moi-même aimé exprimer. Je recherche des artistes qui ont une forme d'expression unique et un langage conscient des idées, des préoccupations de l'heure. Bien qu'il y ait à la galerie une large part d'un art proche d'un renouveau de la figuration, l'abstraction pure pourra éventuellement s'y greffer, mais je n'ai pas encore trouvé cette abstraction; je la cherche. La sculpture est très présente à la galerie parce qu'elle rejoint en plusieurs points ma sensibilité, parce qu'elle offre une multiplicité de plans de lecture. D'ailleurs, dès l'ouverture de la galerie j'ai eu l'opportunité de réaliser un rêve en utilisant un espace extérieur adjacent à la galerie pour y créer un véritable jardin de sculptures. Dans cet espace toute la liberté est donnée au spectateur qui a le loisir de «communiquer» sans contrainte aucune. Ce jardin est ainsi devenu un peu la marque de commerce de la galerie Daniel.

Au moment où je sentirai que la galerie a atteint toute sa maturité je devrai me retirer parce que ça n'aura plus de sens pour moi. A travers l'une intégrité, celle des œuvres, des artistes, de la galerie, je me donne la permission de laisser le changement se présenter chaque jour. C'est l'artiste lui-même qui va définir les

limites de son implication avec la galerie par la profondeur de son travail et l'engagement qu'il donne à sa carrière. Je dis aux artistes «vous êtes le bois, je suis le feu, si vous me fournissez cette matière de base je pourrai continuer de travailler avec vous dans *le feu de l'action*; à m'exprimer à partir de votre expression». Il doit y avoir une essence universelle dans ce travail d'expression que nous faisons ensemble — pour qu'une frontière ne devienne jamais une limite. Le nom de l'artiste ou de la galerie a peu d'importance en soi, ce sont les œuvres qui sont à l'avant-plan; moi je travaille à leur créer un environnement propice.

L'investissement de l'acheteur c'est aussi et surtout cette relation de communication qu'il a choisi d'établir avec cet objet au mur, au sol. L'œuvre force les gens à penser ... et si un jour la valeur économique de l'œuvre fait un bond prodigieux et bien c'est tant mieux.

...



**Don Stewart**

Mon travail principal en tant que directeur d'une galerie d'art consiste à proposer une rencontre entre des œuvres et un public, et éventuellement de trouver des acheteurs pour ces œuvres. Je me défini comme un marchand, j'offre un espace d'exposition que j'essaie d'animer de manière à ce que les gens puissent faire mieux connaissance avec l'art contemporain. L'ensemble des œuvres que je présente se veut éclectique simplement parce que cette diversité ressemble à ce que j'aime, à ce qui m'importe de défendre. Ainsi on retrouve à la galerie Don Stewart des œuvres très abstraites en même temps que des pièces plus figuratives; la majorité des œuvres proviennent du travail d'artistes québécois puis une autre partie couvre l'ensemble du territoire canadien jusqu'aux propositions touchant en particulier l'école new-yorkaise

contemporaine.

Avant que la galerie n'ouvre ses portes en 1980, ici sur la rue McKay, je travaille une année (en 1979) à la direction de la galerie Waddington. Mais déjà en 1966 j'avais trouvé mon premier emploi «sérieux» chez Waddington — auparavant, j'avais comme plusieurs jeunes gens fait de la livraison de bière à bicyclette. La galerie présentait à ce moment surtout de l'art traditionnel, de la peinture de paysage d'artistes québécois et canadiens, mais également une certaine école européenne. Au travers de mes visites d'autres galeries j'ai découvert l'art contemporain et je m'y suis intéressé. En 1972 je quitte Waddington pour ouvrir à Toronto une compagnie de transport d'œuvres d'art qui opérera au travers le Canada durant sept années. Je déplaçais de grandes expositions de nos musées canadiens, je visitais plusieurs ateliers d'artistes; ces expériences représentaient pour moi une excellente formation. Après ce travail et le poste de direction chez Waddington j'étais alors disposé à prendre en main mon propre projet de galerie et ainsi établir mes propres critères. J'ai découvert un espace d'exposition vacant sur la rue McKay qui contenait déjà toute l'infrastructure technique que comporte une galerie. En raison de mes nombreux voyages je connaissais déjà de nombreux artistes. J'avais aussi une certaine idée du fonctionnement du marché de l'art et, surtout, ce travail m'intéressait. Puisque j'avais en main tous les éléments j'ai saisi l'opportunité.

Dès l'ouverture, je savais que la galerie devait définir ses bases, sa philosophie, mais je me suis donné le temps d'évaluer le marché et d'identifier ce que devait être l'optique de la galerie. Aujourd'hui son esprit est très simple à décrire : j'expose ce que j'aime et je vends ce que j'aime. Pour moi la galerie est un gagne-pain, le revenu de ma famille et c'est pourquoi je définis cet espace comme un espace commercial où est présenté un produit de consommation, mais pas n'importe quel produit. Il est important pour moi que les jeunes collectionneurs, les collections des sociétés ou des corporations qui s'intéressent à l'art contemporain aient une assurance que l'œuvre qu'ils choisissent aujourd'hui fasse partie d'un ensemble d'œuvres, d'œuvres fortes et de qualité. Communiquer avec le public sur le type de langage particulier des œuvres contemporaines c'est pour moi un plaisir parce que j'aime le rapport avec les œuvres et les gens. Qu'il y ait au mur de la galerie des œuvres de Noland, des œuvres plus figuratives comme celles de Gilles Boisvert, des natures mortes à fleurs de Jane Adams ou des sculptures très dépouillées comme celles de James Wolfe, tout ça, pour moi, fait partie des différentes et multiples approches de l'art. C'est une philosophie de l'art en est une de variété.

Il n'y a pas de comparaison possible entre l'état du marché de l'art d'ici il y a huit ans et ce qui se produit maintenant. La situation économique s'est beaucoup

améliorée mais surtout, le collectionneur est moins conservateur qu'auparavant. L'intérêt pour des œuvres plus contemporaines va en grandissant et je pense que cela est dû à un phénomène d'évolution où un art plus traditionnel mène à un art plus contemporain. Cet art contemporain est simplement le résultat de ce que produisent maintenant nos artistes; en galerie, nous travaillons à réduire ce décalage de compréhension des œuvres. Finalement, en tant que marchand, je suis un représentant, une vitrine sur la rue, du discours des artistes de la galerie. Je suis là pour faire connaissance avec le travail de création qui se produit — qu'il provienne des facultés d'art que nous possédons ici ou des travaux d'artistes matures ayant déjà une longue carrière derrière eux. Je prépare le terrain, mais je ne suis pas pour autant un critique parce que ce qui m'intéresse c'est de connaître la réaction du marché. Le marché a sa réalité et c'est lui qui finalement va décider, avec le temps. Mais la plus grande difficulté c'est encore d'essayer de comprendre tous ces mécanismes qui ne répondent pas toujours avec cohérence à la valeur de certaines œuvres. Je me dis qu'à force de mettre en place le travail exceptionnel d'un Noland aux côtés de celui de Robert Duchesney, par exemple, on verra s'installer une communication entre les générations; parce qu'elle doit se produire.

...



Elena Lee

Il m'est un peu difficile de présenter la galerie telle qu'elle est aujourd'hui sans revoir ce qui a amené sa transformation. En 1976, je disposais d'un tout petit espace d'exposition où je montrais ce qui s'inscrivait dans le Glass Art Mouvement : un renouveau de

l'utilisation du verre dans une pratique artisanale. Déjà à ce moment il devenait très clair pour moi que l'emploi du verre offrait des possibilités de création infinies dépassant l'aspect fonctionnel. On peut identifier au début de 1980 la structuration d'un calendrier d'expositions successives d'œuvres contemporaines à la galerie Elena Lee Verre d'art. Il faut toutefois préciser qu'aujourd'hui encore il existe une certaine division dans la galerie, soit un espace d'exposition et un autre espace que je nommerais «magasin» où l'on présente des objets d'artisanat de haute gamme réalisés en verre. A plusieurs reprises j'ai tenté de réduire l'espace consacré à un travail disons plus «commercial», mais cela a failli coûter la vie à la galerie. C'est que nous rencontrons une double difficulté : d'une part, celle de proposer un art dit contemporain et, d'autre part, d'opter pour un matériau encore méconnu, le verre. Historiquement, le verre a un passé identifié aux objets courants, à l'artisanat. De plus, il a une connotation de fragilité qui en soi est un peu excessive. Des artistes de l'époque du constructivisme russe ont réintroduit l'utilisation du verre comme matériau mais par la suite, il n'y a pas vraiment eu de suivi dans cette perspective. On devra attendre les années 70 avant que le verre ne devienne un matériau de création sur tous les plans d'une démarche d'expression. Et cela demandera un certain temps avant que des critiques initiés à l'art contemporain n'en reconnaissent l'autonomie et l'intérêt — auparavant, ces critiques n'avaient pas de critères face à ce médium.

Ce qui m'a personnellement amenée à m'intéresser au verre remonte à l'époque où j'étudiais en Allemagne (mon pays natal) les techniques artistiques dans le but d'enseigner l'art. Rapidement je me suis rendu compte que je n'avais pas le courage nécessaire, ni le talent non plus, pour me consacrer à la création. Sans doute pour me rassurer un peu face à un secteur plus traditionnel, j'opterai pour le théâtre. C'est que je ne voulais pas être une artiste médiocre. En épousant un canadien je viendrai m'installer ici en rapportant avec moi des images des premières expositions européennes proposant un renouveau de l'utilisation du verre. Intuitivement, je me suis dit que c'était cela qu'il fallait rechercher ici — et j'ai sauté dans l'aventure. Le public a tout de suite réagi; j'évoque ici les pièces plus artisanales que je ne voudrais pas déprécier par rapport aux pièces moins fonctionnelles et contemporaines. Il faut dire qu'en Amérique il y a un très jeune tradition touchant le travail du verre et des œuvres uniques. Avec les années, des artistes se sont donc intéressés au matériau lui-même et aux possibilités énormes qu'il offrait. Le verre, si l'on veut vraiment se sentir libre dans l'expression, exige beaucoup de savoir-faire. C'est pourquoi certains procédés nécessitent l'aide d'artisans spécialisés que nous ne possédons pas en Amérique du Nord alors ce sont les artistes eux-mêmes

qui doivent faire un apprentissage.

Grâce à un renouveau d'intérêt pour le travail du verre, il se produira des objets d'artisanat très élaborés (des objets de tous les jours), mais également une recherche très poussée au niveau de l'expression par le matériau. François Houdé, par exemple, (un artiste de la galerie) a débuté en soufflant le verre pour ensuite le briser et ainsi dire «voilà, ça c'est de la matière brute à utiliser». A partir de cette perspective d'un éclatement du matériau, Houdé et plusieurs autres ont développé des recherches personnelles très contemporaines. Aux U.S.A. cependant, il s'est développé une tendance différente que j'appellerais *coffee table sculptures* et qui connaît un succès commercial phénoménal et à de forts prix. Pour moi cette tendance est l'expression d'un kitch parce que l'objet perd son sens de fonctionnalité pour ne privilégier que la beauté de la matière. Certes, c'est très joli comme matière, mais si on prend l'option de proposer un artisanat de haute gamme, il doit être fonctionnel et avoir du contenu. Il faut faire cette distinction importante si l'on veut faire un travail sérieux; il ne faut pas tout mettre dans le même pot ni sur un même plateau. L'art contemporain qui n'a pas cette volonté artisanale de fonctionnalité doit donc pour se justifier exprimer avec force un contenu, un contenu d'expression.

Les artistes me fascinent parce qu'ils sont toujours un pas en avant de leur temps; ils expriment des idées que le public est plus lent à considérer. A plusieurs niveaux ils sont des interprètes de notre voie contemporaine et leurs objets doivent proposer des idées authentiques et originales. Le matériau doit pour sa part être utilisé pour ses possibilités particulières, mais il faut préciser que le verre présente une difficulté de plus, à cause de sa transparence et de ses effets colorés; il est quelque part «trop beau». Les gens sont impressionnés par son aspect «joli»; tu le brises, tu en fais un tas et il devient fascinant car ses fêlures, c'est encore beau. Il faut donc se méfier de cet aspect et voir plutôt à ce que l'œuvre serve son contenu.

Tout naturellement depuis une dizaine d'années, j'ai été amenée à souscrire à un travail innovateur, autant au niveau du matériau que des idées des œuvres. Les points marquants de l'évolution de la galerie sont véritablement les découvertes qui se sont présentées à moi. A ce titre, le Sheridan College de Toronto (qui offre une formation technique dans le domaine du verre) tient à la galerie à chaque année une exposition très courue. C'est là d'ailleurs l'élément le plus passionnant, c'est-à-dire d'identifier les talents qui émergeront du groupe. Découvrir le talent c'est une sorte de récompense.

Le travail qu'a fait l'AGACM a permis une sensibilisation aux différentes approches que nous avons en tant que directeurs et directrices de galeries. L'accueil maintenant réservé à la galerie de la part du milieu est très enthousiaste, même si l'espace

d'exposition ne correspond pas toujours aux exigences des nouvelles productions artistiques. Précisément pour contourner cette difficulté, nous avons travaillé avec Muséotechni pour la présentation d'une exposition de François Houdé, avec la Ville de Montréal pour une exposition de Lisette Lemieux à une Maison de la Culture et c'est aussi dans cet esprit que la galerie participe à la mise sur pied d'une nouvelle galerie réunissant trois intervenants (galerie Les trois points) et qui permettra de présenter la production des artistes dans un cadre plus adéquat.

En ce qui concerne le marché, il est intéressant de noter que lorsque le public canadien aime une œuvre il ne sent pas la nécessité d'acheter tandis que le public américain, lorsqu'il aime, il achète tout de suite. C'est l'une des raisons qui nous motive à nous déplacer à chaque année à Chicago en septembre, pour ouvrir un marché et en cela fuir le provincialisme qui nous entoure parfois ici. Les œuvres sont forcées de voyager, même si quelquefois elles sont d'une fragilité extrême.

...

23



Gianguido Fucito

J'aimerais d'abord remémorer une pensée qu'exprimait René Payant et que je partage entièrement. Il se demandait pourquoi un directeur de galerie n'aurait pas une formation universitaire, un doctorat en esthétique ou en histoire de l'art puisque la responsabilité du directeur vis-à-vis de l'art aujourd'hui lui revient grandement. Max Stern qui dirigeait la galerie Dominion rassemblait ces qualités de formation, alors que dans le milieu

l'ensemble des directeurs développent leur compétence à force de s'investir dans une aventure particulière avec l'art; au milieu de coïncidences, d'opportunités. D'autres encore sont partis d'une frustration d'artistes inachevés et ont trouvé une autre façon d'utiliser leur passé esthétique. C'est dire qu'il y a plusieurs manières de parvenir à la prise en charge de la diffusion d'un produit artistique et que l'une est aussi valable que l'autre.

En ce qui me concerne, ma vocation face à la diffusion et à la commercialisation de l'art s'est développée tout à fait par hasard. De formation je suis ingénieur en électronique et je suis venu au Canada précisément pour exercer mon travail en télécommunication (pour construire des antennes satellites... Pour déchiffrer des codes d'espionnage). J'étais finalement un «décodeur» à l'intérieur d'un groupe, disons de «confession secrète». N'ayant pu accéder au poste que j'aurais souhaité occuper je me suis alors tourné vers le dessin technique : travail que j'avais déjà exercé en Italie à titre de traceur pour la construction de grands bateaux (je disposais comme ça d'une salle de 400 à 500 pieds de longueur pour dessiner grandeur nature). Ce sera donc par le biais du design industriel que je reviendrai à une pratique personnelle de l'art que j'avais délaissé pendant quelques temps. Du fait que très jeune je n'éprouvais aucune difficulté à m'exprimer par le dessin je n'ai pas été amené à cultiver cet art en l'étudiant en terme d'activité artistique. Je dessinais pour moi-même, pour les amis, comme hobby. Au Québec j'ai choisi de poursuivre des études en littérature comparée et j'ai complété une maîtrise sans toutefois terminer ma thèse de doctorat. C'est à cette époque que je rencontrerai l'artiste québécois Robert Savoie. Son œuvre me passionnera et je ferai mes premières acquisitions. Ma recherche personnelle allait m'amener à long terme à devenir ce qu'on pourrait nommer un *experimentaliste* (et non pas un spécialiste comme à l'époque des travaux de dessin industriel) — ce qui m'offrait l'opportunité d'utiliser les théories et les connaissances techniques et scientifiques dans la perspective de les faire basculer dans le domaine des arts visuels, en extrapolant des possibilités, en établissant des paramètres. La venue d'une dimension purement esthétique découlait pour moi d'une expérience, d'un contact avec les œuvres et les artistes que je rencontrais; la génération des Savoie, Lacroix, G. Montpetit, Derouin, etc. Il s'agissait-là d'un groupe qui avait vécu une expérience importante à Paris dans des ateliers de gravure. Nous avons développé une sympathie personnelle, une communion d'intérêts artistiques voués à la possibilité d'expression. Par la recherche d'un graphisme ces artistes devaient conjuguer des notions académiques qu'ils avaient héritées d'un enseignement, d'une philosophie plutôt, entre un Dumouchel, un Borduas ou un Pellan... enfin la destinée de libéralisation de l'image.

A côtoyer ces artistes j'ai donc décidé d'apporter mon aide en réunissant de 200 à 400 œuvres pour les diffuser. En solitaire, je ferai ce travail de représentation ici et en Europe où j'allais tous les ans et ce, pendant trois ans, jusqu'en 1976.

J'habitais simultanément à Montréal et à Ottawa. A Ottawa, j'ouvrirai une petite galerie-appartement (ce qui était assez répandu à l'époque) la galerie Gravure G. Par le contact direct avec le milieu je découvrais une clientèle, des galeries, des fondations, des ateliers d'édition, les rouages des foires, enfin tout un processus de mise en marché que j'apprenais dans les coulisses de l'art; là où l'on peut créer une véritable interprétation qui n'est pas une physionomie de la réalité, mais la réalité. J'opérerai la galerie Gravure G de 1978 à 1985 en utilisant les ressources du bouche à oreille. D'ailleurs, on peut vivre assez bien de ce type d'organisation si on y met le temps. Je reproduirai la même formule à ma résidence de Montréal mais je nourrissais d'autres objectifs. Car sur le plan personnel ce type de formule n'est pas des plus épanouissants et que l'aspect de visibilité, si important pour l'artiste, ne pouvait être réalisé de cette façon. Si l'artiste doit conserver son intégrité, respecter son évolution, sa constance, sa structure de diffusion, elle, peut changer. Moi j'étais là pour défendre les intérêts de l'artiste, pour promouvoir son travail, pour interpréter une définition acceptable de sa position historique et établir ces références indispensables afin de lui fournir un recul suffisant pour qu'il se sente fier, compétitif et pour qu'il puisse persévérer.

Étant moi-même artiste, on me demande souvent si, dans ce parcours, je n'ai pas eu à vivre des conflits intérieurs en prenant en charge une diffusion. Après vérification il n'y a aucun conflit. Ce travail aura exigé dix ans de ma vie avant que je puisse défendre mon travail et celui des autres et, surtout, juger ma production comme je juge celle des autres. Je fermerai la galerie Gravure G en 1985 en même temps que la galerie Fucito que j'avais ouverte en 1982 dans un très bel espace sur l'avenue du Parc à Montréal. Le commentaire qui me touchait le plus au courant de ces expériences c'était lorsqu'on me disait «quand on entre dans ta galerie on est jamais déçu» ça c'était mon plus grand prix, mon Oscar à moi. J'aurai à fermer ces galeries par manque de disponibilité, à cause des engagements, des voyages. A partir de 1985 je vais m'orienter vers l'enseignement; je donnerai entre autres des cours d'esthétique à l'université Concordia. En 1985 toujours, monsieur et madame Schwartz de la galerie Esperanza m'offriront de succéder à Sarah McCutcheon à la direction artistique de la galerie. La galerie Esperanza, qui a aujourd'hui cinq années d'existence, a d'abord visé un marché extérieur, en particulier à cause de l'importante collection d'art international et des contacts privilégiés qu'avaient les propriétaires de la galerie. Forcément, la



représentativité des artistes canadiens a ainsi été négligée. En rééquilibrant la proportion d'artistes canadiens et étrangers nous devons développer une nouvelle stratégie de mise en marché afin que des artistes moins connus puissent rivaliser avec des « locomotives » de l'art international — comme c'est le cas de Nam June Paik que représente la galerie pour tout le Canada. Il faut préciser que ça prend de trois à quatre ans avant qu'on puisse rattacher les « wagons » aux « locomotives ».

Lorsqu'on parle de marché de l'art il faut apporter certaines distinctions. Il y a, par exemple, un marché de l'art plus décoratif, un autre moins décoratif mais plus illustratif et un marché dit « contemporain », bien que parfois ce dernier s'apparente davantage à une invention qu'à une réalité. Je précise : le marché de l'art contemporain existe bien ici, mais il est tellement minime, tellement bien filtré qu'on ne sait jamais exactement si on a la bonne œuvre pour ce marché. Les gens intéressés à l'art contemporain ont des alternatives très importantes qui ne concernent pas seulement le marché dit de Montréal. La galerie Esperanza, de par ses contacts, ses antécédents, se trouve à proximité de collectionneurs qui disposent de grands capitaux; il n'est pas besoin de préciser que la plupart de ces grands collectionneurs se trouvent à l'étranger. Plusieurs d'entre eux se fournissent à New York et parfois même dans les autres provinces du Canada pour la simple et bonne raison qu'à ces endroits certains artistes sont moins chers. Proportionnellement, pour un même type de travail, on peut affirmer qu'en principe nos artistes d'ici ne sont pas assez chers en comparant les prix du marché extérieur, mais pour ce qui touche notre marché et ce que nous pouvons soutenir, absorber, je crois que la politique du prix élevé est une mauvaise politique.

L'image de la galerie Esperanza se veut éclectique parce qu'on ne croit pas à la spécialisation. L'éclectisme nous permet de diffuser les valeurs individuelles de chaque artiste sans créer une production de masse en évitant de tomber dans l'étalage de supermarché. Nous sommes toujours à l'affût des valeurs intrinsèques de l'œuvre d'art en tant qu'œuvre. Il y a certainement une dimension d'investissement dans l'œuvre, mais on l'achète plutôt avec les yeux de l'intérieur, pas avec le cœur de droite mais celui de gauche. L'investissement se mesure après cinq ans, mais il se vérifie réellement après douze ou quatorze ans. La personne qui achetait un Pellan en 1949 au prix de 100 \$ et qui se revend aujourd'hui 175,000 \$ a fait un bon investissement. Cependant, en 1949, elle achetait le tableau simplement parce qu'elle l'aimait. On présente malheureusement trop souvent l'œuvre sous un aspect spéculatif plutôt que comme une richesse culturelle. Cette œuvre qui a en soi une valeur culturelle reconnue, celle-là on ne peut s'empêcher de l'acheter.

...



Lorraine Palardy

En 1971 nous achetions notre premier tableau. Très rapidement, nous sommes devenus de véritable mordus des œuvres d'art, on s'y intéressait avec ferveur, on faisait le circuit des visites de galeries, on assistait aux événements importants. Un jour, mon mari me suggère d'aller voir tel tableau accroché à tel endroit à la galerie Georges D'Or. Je me présente sur place et sans que je le sache, on avait déjà déplacé le tableau en question. J'observe donc celui que m'avait indiqué mon mari et je me dis ... « ah bon ! ». Je circule dans l'exposition de groupe et je m'arrête sur une œuvre magnifique d'un artiste nommé Robert Nadon. Il s'agissait exactement de la même image qu'avait vue mon mari. Un même objet expédiait ses échos ...

C'est l'artiste Paul Beaulieu (qui a aujourd'hui 76 ans) qui nous a donné la piqure pour les œuvres d'art lors d'une visite à son atelier. Cet artiste nous faisait découvrir une sensibilité toute particulière en même temps qu'une très grande ouverture face aux diverses formes d'expression qu'il avait lui-même pratiquées, entre la figuration et l'abstraction. Notre démarche de collectionneurs était en somme très intuitive, non cérébrale et hors de tout esprit d'investissement. Il fallait être passionné pour acheter à l'époque un tableau de près de mille dollars. Pour nous c'était une vraie folie ... tout comme la décision d'ouvrir une galerie d'art. C'était en 1977 à Saint-Lambert près de Montréal; c'était tout à fait inconscient, on ne savait absolument pas dans quoi on s'engageait. Après quelques temps on a constaté avec étonnement qu'il était plutôt difficile de vendre des œuvres alors que nous, nous trouvions tout cela si beau, si extraordinaire,

si merveilleux. On s'imaginait que tout le monde pouvait partager cette même passion. Lors des quatre ou cinq premières années de parcours nous achetions la totalité des œuvres que nous exposions, mais nous nous sommes vite rendu compte que financièrement c'était tout à fait aberrant. L'idée en soi c'était de constituer une banque d'œuvres, de faire la première démarche de prise en charge pour ensuite communiquer notre passion pour ces œuvres. Aujourd'hui on n'interpréterait cela comme du mécénat, sauf que dans ce contexte, il s'agissait pour nous d'une question d'engagement. Nous avons la passion d'une certaine esthétique et nos premiers choix d'artistes se sont portés vers l'abstraction québécoise des années 50 et 60 : Toupin, Dulude, Jérôme, puis vers une tendance plus surréaliste avec Bellefleur, Giguère, Tremblay... Il était essentiel pour moi de ne pas privilégier un art plus traditionnel extrêmement florissant parce qu'on ne pouvait pas continuer à consommer des sous-produits, du sous-Marc-Aurèle Fortin, du sous-Jean-Paul Lemieux. Il faut dire qu'à ce moment ce type de figuration «carte postale» se vendait très bien. Ce qui m'attirait dans l'abstraction c'était la dimension poétique, évocatrice, la part de découverte de la matérialité du tableau, et l'instinct. Je ne voulais pas faire de ce groupe de peintre un étiquetage d'école de pensée; d'ailleurs la question de la figuration et de l'abstraction ne se pose plus de la même manière aujourd'hui. Notre public nous suivait dans cette esthétique, un public de collectionneurs que nous avons un peu formés.

En 1977, la galerie Frédéric Palardy aura un espace d'exposition à Saint-Lambert. Puis, simultanément, nous occuperons un autre espace dans le Vieux-Montréal de 1980 à 1982. Ces aventures devenaient financièrement trop lourdes à supporter et mon mari se dissocie de la direction de la galerie en 1982. A partir de ce moment, soit en 1982, je ramèrai seule dans l'espace de Saint-Lambert. A partir de 1987, la galerie opérera à partir de Montréal seulement, rue Sainte-Catherine, dans ce très bel espace d'exposition. Je n'ai d'ailleurs plus l'impression de faire le même métier depuis ces deux dernières années à cause de la pression extrêmement forte qui fait partie du marché... disons montréalais. A Saint-Lambert, je n'avais pas cette pression du milieu, les gens qui venaient voir mes expositions le faisaient de bon gré... la question même d'une esthétique contemporaine et des rivalités passait alors à cent pieds au-dessus de notre tête. Même si je crois avoir assez de maturité pour me détacher de la pression du milieu, les exigences sont tout de même énormes. Pour moi le mandat le plus important c'est de faire passer l'œuvre. Le plus difficile c'est encore de préciser son mandat au travers de critères de qualité, de professionnalisme, d'éthique. Je crois entièrement à la valeur, au respect à exprimer à notre «jeune» tradition artistique. Les artistes qui sont représentés à la galerie et qui sont dans la cinquantaine ou la soixantaine me

fournissent la preuve vivante, réconfortante même, que les pratiques artistiques se renouvellent et peuvent encore surprendre. Il ne s'agit pas pour moi d'artistes qui ont formulé des choses importantes il y a 20 ou 30 ans, mais bien d'une suite, engagée. Je constate que l'on fait vieillir très vite nos «jeunes artistes» ici, c'est même parfois dramatique. Un bon tableau, de toute époque, est un bon tableau, dans tous les contextes. Ce bon tableau on le pointe du doigt parmi une centaine d'autres. Je veux évoquer ici la continuité, en référence, où je m'étonne parfois de voir que l'on peut identifier ma galerie à une structure traditionnelle. Je ne sais pas exactement comment il faut définir cette précipitation de la tradition — comme si en accéléré, nous voulions nous départir d'une histoire si proche, si jeune encore. Mon expérience, brève, après onze ans de travail, me démontre que mon rôle de directrice de galerie consiste à vérifier si telle œuvre saura vivre en accord avec la maturité de tel acheteur. Il est d'ailleurs exception qu'un collectionneur revienne avec un tableau et me dise que c'est terminé, que ce tableau ne tient plus le coup dans son espace de vie. C'est que les œuvres d'art sont des objets très particuliers.

Auparavant j'étais beaucoup plus près du processus de création des artistes de la galerie; maintenant je suis un peu plus détachée de la personnalité de l'artiste et de son travail d'atelier. Le marché est une chose, la production d'œuvres importantes en est une autre. Le marché de l'art sera toujours réceptif à une œuvre mature, pour une œuvre du temps. C'est que le temps est un facteur très déterminant.

...

#### Madeleine Forcier

La galerie GRAFF se définit entre deux pôles, de l'expression d'une véritable passion à la poursuite d'une démarche d'autogestion. Il s'est donc trouvé au milieu des années 60 une jeune génération d'artistes qui avait à structurer un coup d'envoi du côté de la diffusion de leur travail tout en se donnant des moyens techniques pour produire des estampes. Le rapport intime qui s'installera entre l'estampe comme moyen privilégié d'expression et la recherche d'un auditoire fournira à ces artistes l'occasion de préparer le terrain à une aventure de diffusion (non sans quelques tâtonnements) qui se poursuivra jusqu'au milieu des années 70. A partir de ce moment, la galerie GRAFF composera graduellement son équipe avec de jeunes artistes qui entraient sur la scène artistique au début des années 60, 70 puis 80.

En partie à cause de l'effervescence de l'estampe, mais aussi en tenant compte de l'espace d'exposition disponible, la galerie va alors se démarquer et présenter surtout des estampes. Déjà à cette époque nous avons pris l'option de représenter les artistes par contrats de trois ans et ça fait maintenant



Madeleine Forcier

une dizaine d'années que l'on présente le travail d'artistes comme Pierre Ayot ou Robert Wolfe. A compter du moment où l'on précise son engagement sous forme de contrat, l'association (puisque c'en est une) entre l'artiste et la galerie se définit en terme d'évolution, de l'un à l'autre. Puisqu'on est toujours à s'interroger, à mesurer la «réalité» du marché avec des moyens de lecture plus ou moins appropriés, nous devons forcément tenter des expériences et foncer, car c'est bien d'art contemporain dont nous parlons. En tenant compte aussi du bassin d'artistes (qui est d'ailleurs très grand ici) en regard du nombre de galeries que nous possédons, on travaille donc à constituer un autre bassin, décisif, celui des collectionneurs. En comparant le marché de l'art new-yorkais avec le nôtre, toutes proportions gardées, l'activité d'ici va bon train. Nous sommes à construire un marché, à développer une tradition et, à côtoyer nos voisins américains, nous apprenons à prendre conscience de notre potentiel. Mais cet éveil est relativement récent.

Même si notre stratégie a été celle de miser sur le talent d'un groupe d'artistes québécois, cela ne nous a pas interdit de travailler également avec des artistes étrangers avec qui nous sentions des affinités. C'est le cas par exemple de l'artiste français Gérard-Titus Carmel qui finalement est de la même génération que les artistes que nous représentons. Si une production nous intéresse et s'il y a possibilité d'exposer ce travail, je ne vois pas pourquoi on s'interdirait ce type de collaboration, d'ouverture sur l'extérieur. Toutefois, en évoquant cette ouverture, je me dois de souligner que les échanges avec des galeries ou des musées étrangers ne peut se faire du jour au lendemain. Tant que notre milieu ne sera pas arrivé à maturité, que les artistes, le public, les collectionneurs ou les musées, en passant

par les instances octroyant des subsides, tant que nous ne travaillerons pas ensemble à la définition d'un même objectif de croissance de l'art contemporain, nous allons continuer à briser les efforts et faire semblant d'avancer. La force d'un marché, comme il y en a à New York ou à Paris, se construit. Cela ne veut pas dire qu'il faille aller exposer dans un fond de cour à Paris simplement parce que c'est Paris. Je ne veux surtout pas donner ici une impression défaitiste, mais je crois qu'il faut faire des choix à la mesure et à l'image de ce que nous défendons. Parce que pour travailler dans le milieu de l'art il faut obligatoirement croire à ce que l'on présente, y croire avec cette honnêteté et cette passion qui fera que dans vingt ans, on sera toujours là, présents et motivés par notre premier objectif. Il faut miser sur l'avenir et foncer, tête baissée.

En choisissant de développer GRAFF dans le périmètre du Plateau Mont-Royal, on a peut-être, à l'époque, un peu déplacé le centre d'intérêt historiquement implanté autour du Musée des beaux-arts de Montréal. Après vingt ans, GRAFF fait aujourd'hui partie du circuit de visite de l'art contemporain en compagnie de nouvelles galeries qui ont choisi de s'implanter dans le quartier. La philosophie de base de la machine de GRAFF, c'est essentiellement de travailler avec des artistes en qui l'on croit totalement, des artistes qui ont cette profondeur indispensable. Ce sont les bonnes expositions qui créent la réputation d'une galerie. Mon objectif personnel, c'est de travailler à ce que chaque exposition que l'on monte soit à chaque fois une bonne exposition. Puis à la fin de l'année on comptabilise le tout et l'on constate qu'il n'y a pas eu de *peut-être*, de *conditionnel*. D'une certaine manière, avec les artistes que nous présentons, nous construisons les Riopelle de demain.

Faire la mise en marché d'une quinzaine d'artistes demanderait pour chacun d'eux une année entière de travail. On doit donc morceler un peu ses efforts et donner à chacun la juste part d'énergie selon ce qui se présente. Il est certain que les aînés qui ont atteint une maturité, une expérience, développent plus que les très jeunes leur marché. Mais nous savons aussi que les jeunes d'aujourd'hui, avec tout le sérieux de leur travail, seront appelés à prendre une place de plus en plus importante.

Tout cet entêtement des dernières années nous permet maintenant de tracer un bilan très positif, très sain, de la progression de GRAFF. Il faut savoir faire face aux nouvelles exigences du marché, de la clientèle et du public qui visite régulièrement les expositions. La situation économique actuelle favorise cette progression, mais il ne faut pas mettre de côté pour autant tout le travail d'éducation que l'on a entrepris depuis tant d'années. C'est pourquoi je crois en la constance de défendre nos artistes ici, à Montréal, mais également à l'étranger comme à la Foire de Bâle à laquelle nous participons depuis 1984.

Je dis souvent aux collectionneurs qui ont acheté tel ou tel artiste que ce n'est pas la rareté qui est importante en soi, mais précisément le fait que plusieurs collectionneurs possèdent une œuvre importante de ce même artiste. C'est ce consensus qui donne de la valeur à l'œuvre. Auparavant on avait une certaine pudeur à parler de ces choses-là. Maintenant on comprend mieux et on utilise davantage les mécanismes de valorisation de l'art. Le marché met en scène valeur esthétique et valeur d'investissement. Une galerie qui fonctionne sainement doit pouvoir allier une philosophie et un idéal implacables, de même qu'une administration non moins impeccable. Progresser ce n'est pas s'asseoir sur des structures mais les renouveler — en observant avec attention ce que propose les pratiques artistiques actuelles.

Si un collectionneur collectionne des artistes, la galerie d'art, elle, collectionne des collectionneurs, de toutes générations.

...



Joyce Meir

**Katia Meir**

Ca devrait être ma mère, Joyce, qui devrait parler ici. C'est elle qui a fondée et qui dirige la galerie J. Yahouda Meir. Je parle en son nom simplement parce qu'elle est retenue à Genève pour tout l'été. Ma position est plutôt inconfortable parce que je ne connais pas tous les aspects de son travail et surtout parce que je n'ai pas son expérience. Enfin je me suis dit que ça pourrait être amusant — plus pour elle, car je risque fort de dire des bêtises...

La galerie a ouvert ses portes en décembre 1981 dans un espace situé rue de la Montagne à Montréal puis, à la fin de 1985 la galerie déménage ici sur l'avenue du Parc. Ce que je connais de l'intérêt de ma mère pour les arts provient de sa famille où elle allait fréquemment avec ses parents, visiter des musées, des

galeries. Enfant elle était déjà exposée à l'art et plus tard à l'université, elle suivra des cours en art. Je pense que son amour particulier pour les œuvres l'a en quelque sorte préparée à ouvrir la galerie; ce sera d'ailleurs son premier véritable travail. Je crois qu'en démarrant la galerie elle ne savait que vaguement ce que cela pouvait représenter. La seule chose qui comptait alors pour elle c'était une relation de connaissance, de découverte. Je ne saurais dire si à l'époque elle connaissait déjà certains artistes, sans doute, mais elle n'avait pas, à proprement parler, une collection d'œuvres.

Joyce est née au Liban, elle a séjourné en Italie pendant quelques années, une année en Suisse je crois, puis elle est allée vivre au Brésil avant de venir s'installer ici au Québec. Elle a donc été exposée à différentes formes d'expression, à différentes mentalités, à différentes façons de vivre. Au début de la galerie elle n'avait pas vraiment décidé d'un chemin, elle se donnait le temps d'étudier avant d'opter définitivement pour l'art contemporain qui lui parlait davantage. En tant que directrice, elle fonctionne par «feeling» pour faire ses choix, mais toujours selon des critères de qualité d'œuvres qui lui parlent en profondeur. Si elle aime ce travail, c'est simple, elle va l'exposer. Dès le début elle a voulu présenter de jeunes artistes d'ici, bien qu'à présent, il y ait quelques artistes plus âgés comme Peter Krausz ou Sylvia Safdie. Il semble maintenant plus important pour elle de mettre en place tout un système de mise en marché par rapport aux études, aux essais qu'elle tentait auparavant. C'est comme si elle avait terminé une phase de recherche et de formation et que, maintenant, elle était prête à affronter un nouveau *challenge*, une sorte de tournant. A compter de 1985 elle travaillera avec une jeune relève dont Laurent Bouchard, Ilana Isehayek, Harlan Johnson, Linda Covit, Louis Bouchard, etc. Ses artistes s'impliquent d'ailleurs de très près au travail entourant la galerie. Ilana Isehayek en particulier, de par sa relation souriante avec le public a apporté une aide précieuse à la démarche de Joyce.

L'espace d'exposition sur la rue de la Montagne était juché au septième étage d'un édifice et trop peu de gens s'y rendaient pour voir les expositions. En déménageant à l'endroit actuel, dans un vaste espace de type galeries souterraines, sous une grande tour d'habitation, les visiteurs, même s'ils n'étaient pas connaisseurs, allaient se faire beaucoup plus nombreux. Je ne sais pas exactement pour quelle raison (ma mère saurait le préciser mieux que moi) mais il y a eu avec ce déménagement un changement de public. Auparavant il y avait majoritairement des anglophones qui fréquentaient les expositions, à présent il y a surtout des francophones — c'est peut-être à cause du quartier ou de la proximité d'autres galeries dites plus francophones...

Parler des goûts de ma mère m'est difficile. Moi

il y a des choses que j'aime et d'autres que je comprends plus ou moins bien. A vingt ans, forcément, je n'ai pas été exposée autant que ma mère à l'art actuel, je ne l'ai pas étudié, je n'ai pas non plus encore développé cette sensibilité particulière à l'art de lire une œuvre. Tout ce que je constate c'est que c'est un monde fascinant. Je dois faire comme ma mère; je me donne le temps d'apprécier...

...



**Michel Tétrault**

Le parcours qui m'a amené à la direction d'une galerie d'art représente pour moi une somme de faits qui se sont succédé depuis l'enfance (que je n'évoquerai pas ici) jusqu'à la poursuite de certains cours de formation en histoire de l'art et en arts appliqués. Il y a eu l'influence de mon frère Pierre qui, en tant qu'artiste, avait débuté sa production artistique vers le milieu des années 60. J'ai souvenir d'être allé prêter main forte à mon frère alors qu'il imprimait ses premières gravures dans les ateliers de la Guilde Graphique (alors située sur la rue Saint-Denis). Successivement, j'ai fait la connaissance de plusieurs artistes et j'ai commencé à m'intéresser à leur travail et à leur démarche. A mesure que je côtoyais ce milieu je me rendais compte que ce que j'évaluais, c'était ce que ça m'apportait à moi en terme de communication; je découvrais un langage particulier. A ce moment, on découvrait aussi par l'estampe un véritable mouvement, une fièvre, qui allait frapper le milieu tout entier pendant plus de dix ans. Aujourd'hui on redécouvre cette fièvre, mais

l'engouement s'est déplacé vers la peinture, vers les œuvres uniques.

Au moment de son séjour au Japon, mon frère m'a adressé quelques gravures qu'il avait réalisées en me demandant si, pour l'aider et lui fournir quelques sous, je n'arriverais pas à en vendre quelques-unes. Je suis devenu collectionneur en partageant ce plaisir avec des connaisseurs. De fil en aiguille j'apprenais les lois du marché. Entre 1975 et 1982 je vais travailler à mon compte, mais aussi pour la compagnie Artistica que dirigeait monsieur Périllat. C'est avec lui que je ferai mes premières armes. J'ai été amené à voyager à travers de tout le Canada et à prendre contact avec toutes les galeries existantes en leur offrant des estampes. J'avais déjà en tête le rêve d'ouvrir un jour ma propre galerie. Je me préparais, en observant sur le terrain ce qui représentait des forces et des faiblesses et comme ça, j'ai eu l'occasion de faire une véritable étude de marché. Artistica vendait de très bonnes éditions, ainsi que des images dites plus commerciales qui, après un certain moment, ne me parlaient plus. Je ne voulais plus m'impliquer dans ça, mais me consacrer entièrement à la promotion de l'estampe originale. Je crois qu'il s'agissait là d'un apprentissage, d'une évolution que j'avais à faire. Aujourd'hui encore, le jeune collectionneur commence par acheter quelques affiches, quelques reproductions, des estampes originales puis, graduellement, il investira dans les œuvres uniques.

L'idée que j'avais à l'époque d'une structure de galerie s'est considérablement modifiée à mesure que je découvrais mieux les mécanismes du marché de l'art, de sa réalité. D'année en année, en faisant l'expérience de travailler avec différents artistes, à force de présenter des œuvres et de monter des expositions, j'en suis venu à établir des critères, une direction et des conditions allant en se précisant. En 1982, en découvrant cet espace sur la rue Saint-Denis, j'ai tout de suite été sollicité par l'aventure de créer un point de départ, situé entre l'est et l'ouest de la ville où il y avait déjà une bonne fréquentation. Il était important aussi de prendre pied dans un contexte où je me sentirais proche du public francophone, par affinité. Je savais qu'il y avait une éducation à faire de ce côté face à un public cible et développer par-là une nouvelle clientèle. La galerie Michel Tétrault, depuis maintenant sept ans, a rempli une grande partie de son mandat; elle a même fait son temps. C'est pourquoi je songe à déménager prochainement la galerie dans un tout nouvel espace, à la fois pour marquer le changement, avec les nouvelles directions que la galerie veut se donner et afin de poursuivre son mandat initial. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle on s'est donné un répit cette année en ne participant à aucune foire internationale. La galerie en est à une autre étape où les besoins immédiats s'expriment en terme d'espace afin de proposer de plus vastes espaces d'exposition. Il y a bien entendu

plusieurs éléments qui entrent en ligne de compte par ce déménagement, en particulier les nouvelles exigences environnementales de l'art actuel. Je veux pouvoir répondre convenablement à ces nouvelles attentes et je demeure assuré que le public nous suivra.

A l'origine, la galerie a répondu à une exigence spécifique touchant la représentativité de l'art d'ici. Je voulais défendre cet art et dire au public qu'il y avait autour d'eux un travail de fond qui se produisait et qui s'inscrivait dans notre histoire. Pour des questions de mise en marché, je voulais définir tout de suite ce qu'était le produit de la galerie, son origine, son ancrage. Il était alors essentiel d'établir des relations de confiance, d'amitié et, bien entendu, d'affaires entre les artistes et la galerie — avant même de travailler avec des artistes étrangers (ce qui, en terme d'évolution, devrait se faire prochainement). Il faut indiquer que les artistes d'ici n'avaient pas l'habitude de travailler à long terme avec une seule et même galerie. Il y a 10 ou 12 ans à peine, lorsqu'un artiste exposait une année à telle galerie, l'année suivante il optait pour une autre; on ne pouvait pas, en définitive, penser construire et planifier un marché sur ces bases irrégulières. Maintenant ils se rendent compte que cette approche de confiance est rentable pour leur travail. L'enjeu des foires s'inscrit dans cette continuité, dans cette régularité formée d'artistes engagés. Déjà en 1982 j'avais l'objectif d'aller sur le marché extérieur — nous serons à Art Cologne en 1986, à la FIAC à Paris en 1986 et en 1987, à la Foire de Los Angeles en 1987. Chacune de ces présences fut l'occasion d'échanges, de comparaisons et d'enrichissements exceptionnels entre la galerie et le public étranger, entre les galeries, les collectionneurs, les dirigeants. Cependant, le problème majeur auquel on doit faire face est la continuité, parce qu'après quelques semaines seulement de présence à une foire on ne peut pas espérer garder un contact privilégié (à moins d'avoir déjà une galerie dans le pays concerné). On ne dispose pas ici des ressources financières pour rappeler notre présence; ainsi les tarifs publicitaires des revues internationales deviennent pour nous inabordable. Nos projets futurs concernant les foires vont se concentrer sur la FIAC et sans doute sur la foire de Chicago où, j'en suis convaincu, nous serons acceptés un jour. Bâle un jour, pourquoi pas ... je ne dis pas non.

Le public d'ici qui s'intéresse à l'art contemporain est sur le point de franchir une étape importante dans son cheminement. Il faut dire qu'il est souvent essoufflant de prendre en charge la part éducative de l'art actuel, mais maintenant on a des récompenses, l'intérêt est là, le public visite les galeries, trouve des satisfactions, et dit apprendre beaucoup. Maintenant, ce public doit franchir l'étape de l'acquisition et vivre avec les œuvres.

L'art est un «produit» avec lequel les gens doivent se sentir en confiance et même si c'est logé

dans le subconscient, être assurés d'un suivi, autant des artistes que de la galerie qui le représente. Tout cela s'inscrit dans une optique de mise en marché globale où l'artiste, avec son langage, sa production, son état d'âme qu'il partage, fait parti de ce fait social du marché — qu'il le veuille ou non. Un nouveau type de marché se met actuellement en place et demande la participation des artistes, des galeries, des musées, des collectionneurs et du public. Ce qui a motivé ce changement, c'est cette notion transportée tout au long des années 70 d'une *art accessible* où il est permis de goûter, de réfléchir ou de s'élever sans que la valeur d'acquisition n'intervienne dans l'appréciation de l'objet. Il y a quinze ans seulement, il y avait une certaine pudeur à associer valeur artistique à valeur commerciale, preuve que les temps et les idées ont changé. La mise sur pied d'une association de galeries d'art (AGACM) montre un éveil à la définition d'une éthique, à l'édification d'une infrastructure visant à augmenter la crédibilité du marché. Le retournement intellectuel qui fera en sorte que le public désirera se rapprocher des œuvres qui se produisent actuelles poussera nos gouvernements à apporter les aides nécessaires pour accroître la présence de l'art contemporain. Dans l'architecture, dans l'environnement, dans la mémoire, il importe de côtoyer des œuvres importantes afin que la culture s'enrichisse et pour qu'on n'ait plus à refaire constamment notre trajet de société. La roue qui est actuellement en marche va enclencher dans un seul et même mécanisme le culturel et le social. C'est un défi fort intéressant auquel participe également la galerie.

...

**Michel Groleau**

J'ai eu une formation en littérature française ce qui peut-être à la fois près et loin des arts visuels — tout dépend de ce que l'on en fait. Lire l'image, déchiffrer les codes d'écriture de l'artiste c'est finalement très proche de l'analyse du texte littéraire, bien qu'il s'agisse de deux mondes s'exprimant différemment.

A 19 ans, j'avais envie de profiter pleinement de la vie, de la goûter à plein. A la sortie d'un baccalauréat inachevé j'occuperai divers emplois dont celui de directeur du marketing pour une compagnie américaine puis, à la demande d'un ami, je deviendrai représentant d'une petite compagnie de fabrication de meubles pour laquelle je développerai le marché du Québec et de l'Ontario pendant quatre ans. J'aurai à choisir entre un emploi et un ami, j'opterai pour l'ami parce que j'ai toujours privilégié la dimension affective avant celle du travail. Je vais donc prendre la charge d'un poste de directeur d'une succursale de meubles design pendant quelque temps. Conjointement à mes expériences sur le marché du travail je vais m'intéresser à l'art; mon



Michel Groleau, 1988. Photo : Marc Larochelle

ami et moi avions d'ailleurs déjà commencé à acheter des œuvres. A l'époque, au début des années 70, il y avait un apprentissage à faire, un apprivoisement même. Nous visitons les musées, les galeries, mais somme toute nous étions assez timides face à ce milieu. Je n'achetais aucune revue d'art parce que pour moi c'était me replonger dans l'analyse que j'avais eu à faire en littérature. Je voulais laisser libre cours à l'imaginaire et me laisser emporter par l'œuvre et non plus décortiquer sa structure.

En 1981, en vendant notre maison à Candiac on a pu récupérer un petit montant d'argent. C'est mon ami qui m'a suggéré l'idée de réaliser mon désir en investissant dans une galerie d'art. C'était comme m'offrir de réaliser mon plus grand rêve, sur un plateau d'argent, et en plus avec une bénédiction. J'ai dit «wow! d'accord, mais si on ouvre une galerie ça en sera une vraie...», une galerie qui ne se préoccuperait pas du facteur de rentabilité à court terme, mais qui mettrait à l'avant-plan la valeur même de l'expérimentation de la création. Je savais assez bien quel type d'art permettrait de réaliser rapidement des profits mais ça ne m'intéressait pas. Mon rêve, plus ou moins conscient de la réalité, sans doute assez naïf, allait vers l'expérience qu'offrait l'art le plus actuel. J'ouvrirai donc la galerie Noctuelle à Longueuil sur la rive sud de Montréal; je voulais ainsi apporter quelque chose à ma communauté où je vivais depuis tant d'années et où j'avais à déplorer une méconnaissance de l'art contemporain. A ce moment je ne connaissais aucun artiste, vraiment aucun artiste. Mon critère de sélection premier était de travailler avec des gens de ma génération qui avaient, en terme d'affinités, les mêmes valeurs à

exprimer. Je suis parti en tournée à travers le Québec dans l'espoir de dénicher le travail qui se produisait en région — l'idée c'était d'ouvrir une porte au travail qui entrait difficilement à Montréal. D'une certaine manière, sur la rive sud de l'île de Montréal, j'étais moi-même un peu en région. En allant chercher de jeunes artistes encore peu connus je ne touchais pas aux plates-bandes des galeries déjà en place. A Trois-Rivières je vais rencontrer des artistes comme Christiane Lemire, Guy Langevin ou Sean Rudman; à Québec je ferai la connaissance de Paul Béliveau, de Danielle April, de Nicole Malenfant..., tranquillement je m'introduisais au milieu.

Rapidement à Longueuil je me suis vite rendu compte que l'entreprise était vouée à l'échec, non pas dans les dix années à venir, mais dans les dix mois à venir. C'est le critique d'art Gilles Daigneault qui me disais «tu es à la fois trop près et trop loin de Montréal». J'apprenais au même moment la fermeture de la galerie Gilles Gheerbrant sur la rue Sainte-Catherine. J'ai décidé de relever le défi en récupérant l'espace et en le transformant en entier afin qu'il prenne l'image de la galerie Noctuelle Michel Groleau. Un mois seulement après les travaux deaménagement, j'ouvre avec une exposition de Paul Béliveau — c'était complètement fou, totalement épuisant, mais il fallait plonger. J'avais trouvé *mon* espace, j'avais été envoûté et je pouvais imaginer pour l'avenir toutes les extravagances possibles.

Avec ces changements j'ai dû amorcer une réflexion beaucoup plus intellectuelle en ce qui touchait mes choix personnels, mes choix d'artistes. Le renouveau de la figuration qui s'exprimait ici devait pour moi être encouragé et exposé. Je dois avouer que j'aime bien surprendre, déranger un peu le conformisme dans lequel on se cantonne trop facilement. Je ne voulais pas pour autant me limiter à un mouvement, mais bien proposer diverses avenues : de Paul Lussier à Isabelle Lelarge en passant par Michèle Héon ou Jack Butler. Ce qu'il y avait de particulier au fonctionnement de la galerie c'était de faire participer les artistes à la gestion même des rouages de Noctuelle. Ils pouvaient mieux de la sorte évaluer la place respective que chaque artiste occupait dans le système même si parfois cette démarche représentait un grand effort d'analyse. Par ailleurs, en observant mon fonctionnement, les artistes se donnaient un autre portrait du directeur de galerie.

Les cinq dernières années de fonctionnement de la galerie me servent de référence à définir le corpus même de mon cheminement personnel où je peux dresser un actif que je n'aurais pu atteindre autrement. C'est un peu comme si le milieu m'avait décerné un diplôme pour services rendus à l'art contemporain. Ce qui m'a soutenu et m'a encouragé à aller encore plus en avant c'est véritablement le milieu; même si au départ j'étais un; nouveau venu non initié à ce «monde

merveilleux de l'art». J'avais des choix à part, mais c'était mon *challenge*, le risque personnel que je me donnais...; ma tête était sur le billot et c'était bien ainsi. J'aime les œuvres qui me brusquent et qui exigent un effort de compréhension. Les soirs de vernissage j'étais parfois aussi anxieux que l'artiste qui exposait, mais je n'y pouvais rien, ça ne pouvait pas devenir une routine, un détachement complet. D'une exposition à l'autre il y avait un déchirement puis un renouveau. Je me prêtais très volontiers à l'écoute des inquiétudes, des angoisses de création des artistes qui venaient spontanément me voir; je ne voulais ni me refuser ce rôle de lecture de l'œuvre ni me distancier de ces moments privilégiés des contacts humains.

Je demeure très optimiste en regard des développements majeurs qu'a connus l'art d'ici depuis le début des années 80. Il y a une volonté plus exprimée et je ne serais pas étonné de voir se produire ici dans les années 90 un phénomène tout à fait exceptionnel. Comme j'ai le sentiment d'avoir un peu contribué à préparer le terrain je souhaite demeurer actif dans le milieu de l'art d'ici. Car au moment où je donne cette entrevue ce sera la dernière exposition que je présenterai puisqu'on ferme les portes de la galerie. La disparition de Noctuelle Michel Groleau est strictement due à un bilan négatif au niveau financier. Pendant sept ans j'ai travaillé sans salaire et mes assistantes, le plus souvent, ont collaborées bénévolement. J'ai l'impression que la galerie s'en va en sabbatique pour quelques années. Je souhaite seulement que ces sept années d'implication m'aideront à renouveler mon engagement dans l'art. Dans le fond je me dis que c'est une transition qui durera peut-être cinq ans avant que j'ouvre à nouveau une galerie. Cette étape-ci est très émue, mais ce sont les commentaires des gens qui me font réaliser la place qu'occupait réellement la galerie. Face à certaines disparitions on dirait qu'il émerge un sentiment qui fait s'exprimer librement ce qu'on représentait. C'est rassurant de se voir soutenu, ça fournit l'énergie nécessaire pour poursuivre son travail.

...

### Samuel Lallouz

Avant même d'ouvrir la galerie Samuel Lallouz j'ai d'abord été impliqué à la galerie Jourdan, alors située sur la rue Bishop à Montréal. Le directeur de cette galerie avait sû me convaincre de travailler avec lui dans un esprit très noble de conquérir le monde, le monde des arts. A distance de ces rêves grandioses, je cherchais personnellement dans ce projet une forme de réalisation personnelle, à la fois culturelle et économique.

Mon intérêt pour l'art s'est manifesté vers l'âge de six ou sept ans par le biais du théâtre. Au Maroc, où je suis né, j'ai eu la chance de développer mon amour



Samuel Lallouz, 1988

du théâtre et par la suite, j'ai découvert les autres formes d'expression. Il faut dire que j'ai souvent été placé au centre de divers événements; je suis né par exemple pendant la guerre, j'ai vécu la libération du Maroc et la création de l'état d'Israël dans les années 50. Mon entrée dans le milieu des arts québécois s'est faite en évolution où déjà, j'ai été appelé à intervenir en tant qu'homme d'affaires. Au début, je n'avais aucune notion du système de gestion d'une galerie d'art, mais surtout, je ne connaissais pas la vie des artistes que représentait la galerie. Un jour, l'un des artistes représenté à la galerie Jourdan, Michel Pellus, est venu à mon bureau et m'a dit un truc merveilleux qu'il me remémore à chacune de nos rencontres. Il m'a dit «Un jour tu va délaissier tout ce que tu fais en dehors des arts pour t'y consacrer entièrement.» J'étais bien assis dans mon fauteuil de dirigeant d'entreprise où j'employais 120 personnes; je n'avais qu'à presser des boutons pour réaliser mes demandes, tout coulait sans difficulté et je me demandais pourquoi j'aurais à délaissier cette facilité pour m'occuper de ce monde très dur, très exigeant qu'est celui des arts. Cela se passait avant l'ouverture de ma galerie. J'ai alors répondu à Pellus que je ne voyais pas pourquoi je laisserais tout ça, je lui disais «regarde, j'appelle ma relationiste et je lui demande de convoquer telle ou telle personne, c'est facile tu vois».

En voyageant à travers le monde en compagnie d'un artiste qui avait vécu avec Mère Thérèse à Calcutta, et après avoir vu des missions en voyageant avec cet artiste, j'ai pu voir qu'il s'agissait là d'un privilège d'artiste. L'artiste a ce pouvoir d'entrer avec aisance dans l'espace de vie d'un peuple, que ce peuple reçoit avec intégrité et confiance. A la base, l'homme, le pauvre, le riche, emprunte un chemin : soit un chemin plus facile et confortable tandis que l'autre homme prend la voie d'une réflexion sur lui-même et sur la



société dans laquelle il vit. Dans la recherche de l'identité, il n'y a pas de notion de richesse ou de pauvreté économique, mais un projet de connaissance, de découverte. Ces quelques considérations que m'a apportées cet artiste ont non seulement transformé ma vision du monde, mais aussi ma raison d'être.

Mon évolution vers une meilleure compréhension de l'art et des artistes s'est faite progressivement pendant une dizaine d'années environ — de décisions journalières en découvertes successives. Je pense que le «bon» artiste va choisir son marchand, et le marchand va choisir son artiste. Quelquefois ils ne se rencontrent pas, simplement parce qu'ils ne se sont pas encore trouvés. Mais avant de faire mes premiers choix j'ai eu à réapprendre le passé, le passé culturel, le passé historique, les antécédents techniques, à découvrir les langues et à comprendre ce qu'était le talent.

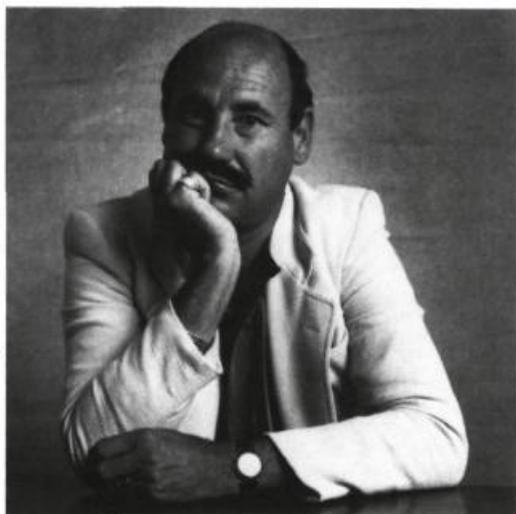
Lorsque je travaillais à la première galerie j'étais confortablement installé à mon bureau, à deux paliers au-dessus de l'espace d'exposition, et c'était là qu'on sélectionnait les artistes à partir d'images. Je ne comprenais pas beaucoup leur travail, mais j'étais disposé à comprendre. C'était là le meilleur de ce qu'on m'offrait à l'époque, c'est-à-dire le meilleur artiste choisi selon les critères de quelqu'un d'autre, et pas nécessairement selon mes propres critères. J'avais à faire un cheminement personnel au travers des œuvres, des artistes, mais surtout du système de l'art parce que c'était avec ce système que j'aurais à travailler. Mes premières acquisitions se porteront sur des œuvres du début du siècle, Chagall, Mirò, Picasso, Braque, essentiellement des estampes. A New York j'avais accès à des ateliers d'impression et ça me fascinait de connaître un peu mieux ces techniques. Après avoir fait des achats un peu partout, à Bâle, à Paris, à New York, j'ai constaté que je ne connaissais pas le travail qui se produisait ici. Puis par la suite, à cause de certaines circonstances défavorables, la galerie Jourdan a dû fermer ses portes.

Je pensais alors qu'il fallait *vivre* sa direction de galerie et non pas *prendre* cette direction. Ce qui a changé dans ma vie c'est précisément le fait d'avoir eu à faire des choix de direction en organisant un environnement favorable, en donnant la possibilité aux artistes de montrer leur talent et en conséquence, de pouvoir performer ma direction. Être marchand (ce qui m'occupait à la galerie Jourdan) c'est aussi important que diriger une galerie. En 1983, j'ouvre ma propre galerie avec un seul objectif : celui de tenir le coup au moins trente jours. Des gens venaient me demander le nom de la galerie et je répondais qu'une galerie de ce type devait porter le nom de la personne qui la dirige. On me répondait que cette attitude n'était pas bien «québécoise», mais je n'étais pas d'accord là-dessus — c'était mieux que de maquiller la pensée d'une galerie par un nom ... disons ... exotique. Là on me

demandait qui étaient mes artistes; je répondais que je construisais à la base avec des artistes marquant la période automatiste et plasticienne ici au Québec - question de laisser le temps faire son œuvre. Mon travail de direction prenait un sens dans la mesure où les artistes occupaient la première scène, à tous les points de vue, de leur réussite.

Plus tard il y eut pour moi un tournant. Trois jeunes artistes sont venus me voir en me demandant de supporter leur projet de réalisation d'une fresque à l'intérieur de l'église de Larouche au Lac Saint-Jean. Myriam Laplante, Claude Simard et Jimmy Hansen n'en étaient pas à leur premier projet du genre qui consistait à travailler collectivement une seule et même œuvre. En acceptant de vivre et de supporter l'entreprise, certains m'ont accusé de faire du mécénat. Pour moi, encourager un tel projet n'était pas nouveau en terme d'investissement; à l'époque, lorsqu'il me fallait acheter des bijoux, j'allais à la banque, je prenais l'argent et j'achetais. Une fois la fresque terminée, les artistes avaient l'intention de diviser la toile en sections pour les vendre séparément, ce qui a aidé à convaincre le banquier d'une possible rentabilité. Toutefois, je me demandais comment trois artistes pouvaient se respecter sur une même toile. Je les ai donc invités à concevoir une grande toile à ma galerie et j'ai trouvé ça tout à fait fascinant de voir progresser le travail, de voir la galerie se transformer avec des vagues de couleur qui traversaient l'espace. J'étais ramené à la base même de la création. En 1984 donc, ils ont réalisé la fresque à l'église de Larouche. Au début les habitants du village étaient un peu hostiles, mais ce sont eux qui finalement ont aidé à terminer le projet. C'était extraordinaire, l'œuvre, la communication, la participation des gens, la curiosité. Puis des gens m'ont dit : «tiens, on voudrait un morceau d'Adam et Eve», et je leur ai répondu «mais qu'est-ce que je vais faire du morceau à côté ?» Mes associés m'ont dit que l'on devait couper la toile; je leur ai indiqué où se trouvaient les ciseaux. La fresque est demeurée intacte, elle est remise à la galerie parce que l'église a présentement un plafond qui fuit. Un jour, on pourra la rendre à son église.

Je pense que c'est l'artiste qui dirige vraiment l'esprit de ma galerie. Mais moi, en tant que directeur, qu'est-ce que je dirige vraiment ? J'ai à offrir ma vie, mon expérience et mon besoin de communiquer. En entrant dans la galerie vous y verrez des œuvres, seulement des œuvres. Vous ne verrez pas de petits points rouges indiquant que telle œuvre a été vendue parce que la vente c'est mon affaire et les œuvres sont là d'abord pour être vues. A la fin d'une exposition je dis à l'artiste de poursuivre sa route, j'essaie de l'orienter un peu, mais je lui demande de sortir un moment de mon espace ... pour laisser respirer. Je ne veux surtout pas mettre l'artiste en conflit avec les exigences du marché parce que l'œuvre en soi ne le supporte pas.



Antoine Blanchette

34

Dans la vie je suis un être très passionné et je tenais à ce que cette passion transparaît dans ma galerie. Il m'aura fallu une dizaine d'années de curiosité de recherche et d'apprentissage avant que je ne me laisse convaincre par des amis d'ouvrir une galerie. Mon enthousiasme pour l'art s'est souvent exprimé par coup de foudre. Pour moi c'est comme marcher sur la rue et être frappé par les gens; les objets d'art doivent produire ce même effet significatif. C'est le cas d'un tout petit dessin d'environ 12 par 17 centimètres réalisé sur papier quadrillé que j'ai vu à l'époque à New York. Il s'agissait du travail d'un artiste dont je n'arrivais pas encore à prononcer le nom, Malevitch. Je me disais «mais qu'est-ce que c'est?» J'étais tout simplement renversé. A ce moment, on connaissait très mal le travail de l'avant-garde russe, les grandes expositions sur le sujet dont celles de New York, Los Angeles, Washington ou Paris (Paris-Moscou) n'avaient pas encore eu lieu. Je découvrais un mouvement, à mon avis le seul véritable mouvement d'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle qui annonçait tant de choses. J'ai été très sensible à cette finesse de pensée qui était tellement en avance sur son temps alors que trois îlots d'artistes, à Moscou entre 1910 et 1917, sont parvenus, avec très peu de moyens, à exprimer avec force ce qui allait devenir des pistes pour l'avenir. Tout ce travail nous est parvenu fragmentairement tant au niveau des arts visuels que de la littérature, du théâtre ou du cinéma (vous aurez deviné que la révolution d'Octobre y est pour quelque chose). C'est d'ailleurs en juin de cette année que se déroulera le tout premier encan, à Moscou, d'œuvres identifiées à l'avant-garde russe.

Aujourd'hui quand j'y pense, je me dis qu'il

fallait être passionné pour monter ici en 1980, dans un entresol de la rue Drolet, une exposition sur l'avant-garde russe. Pour rassembler les pièces, j'ai eu la collaboration de plusieurs galeries américaines; ainsi j'ai trouvé des pièces à New York, en Angleterre et d'autres à Paris. Il y avait entre autres sur les murs sept Kasimir Malevitch. D'une certaine manière on aurait pu appeler ça un hommage au poète Kroutchenikh, le fondateur du langage *zaoum* dont s'inspirent encore aujourd'hui nos grands metteurs en scène. En bref, ce langage consiste en des flash de mots parmi lesquels le lecteur a le loisir de substituer n'importe quel autre mot, ou à mettre des mots ou il y a des trous. Kroutchnykh a ainsi publié un certain nombre d'ouvrages (il est l'auteur de *Jeu en enfer*) illustrés par des artistes. Ce ne sera que plus tard que j'apprendrai, par l'entremise d'une spécialiste internationale de la question qui s'était expressément déplacée pour voir l'exposition, que j'avais sans le savoir rassemblé toutes les planches d'un album publié en 1913. J'apprenais mon métier et mon histoire de l'art sur le champ et je pense que c'était un très grand luxe que je m'offrais. Dans le même esprit mais d'une toute autre manière, si on connaît mieux le travail de Sonia Delaunay aujourd'hui chez nous, c'est un peu grâce aux efforts de la Galerie 13.

Avant même de parler du travail qu'a entrepris la galerie à partir de 1979 il me faut évoquer une première passion, initiatrice celle-là, de tout mon intérêt pour l'art. Former une collection d'œuvres c'est faire en quelque sorte un examen de ses valeurs afin que chaque élément de la collection nous parle individuellement parmi les autres œuvres. L'ensemble des objets d'une collection orchestre un environnement, un espace où vivent les œuvres, un espace à son image. Dans mon cas on peut nommer cette passion de la *collectionniste*. Parce que suivre son flair, son œil, son intuition, c'est aiguïser sa sensibilité et sa compréhension. Ça faisait bien un vingtaine d'années que je n'allais pas dormir sans des livres d'art. Sans doute aussi à cause de mes voyages successifs en Europe, dont certains avec ce grand collectionneur et ami qu'est Georges Curzi (le libraire spécialisé que l'on connaît aujourd'hui), j'ai été éveillé aux œuvres — la curiosité pour moi est extrêmement importante. Je me formais à la bonne école. Pour moi, une petite plaquette d'au plus quatre feuillets du peintre et photographe Florence Henri que je dénichais tout à fait par hasard dans une petite galerie de Toulouse était aussi significative qu'un gros catalogue sur Frank Stella : le *Stella* on peut le trouver facilement, mais le *Henri* c'est un véritable travail de curiosité. Mon engagement dans le domaine culturel dépassera le lieu même de la galerie, simplement parce que j'ai toujours aimé ces correspondances que se renvoient les différents arts. Je suis, par exemple, président du conseil d'administration du théâtre Ubu, lequel a créé entre

autres une pièce de Tristan Tzara en recréant des costumes de Sonia Delaunay, pièce qui fut présentée au Musée d'art contemporain de Montréal et qui fut reprise avec l'énorme succès que l'on connaît à la Polonaise puis au Théâtre de 4 sous. La perméabilité des arts c'est pour moi une façon de laisser la porte ouverte à l'énergie.

À l'été 1979 j'ai eu besoin d'un remou à la suite d'une mortalité dans ma famille. On me proposera une maison de campagne en me demandant de la faire vivre. J'opte pour une formule de théâtre d'été où la fin de semaine, une petite galerie ouvre ses portes au public. J'y présente entre autres (la galerie Pour la plaisir) des œuvres de Francine Simonin, de Denis Juneau, de Robert Savoie. Il est tout à fait juste d'affirmer que c'est le critique d'art René Viau qui m'a lancé avec un papier assez important dans le journal *Le Devoir*. Puisque ça se passait dans une galerie d'été à la campagne j'ai proposé par exemple à Denis Juneau de réaliser une série d'aquarelles, démarche qui était très éloignée des tableaux monochromes et rigoureux qu'on lui connaissait. Il en réalisera une cinquantaine avec cette fraîcheur, cette lumière. Encore tout récemment, il me rappelait l'importance que cela avait eu pour lui en terme de plaisir et d'expérience. Je voulais présenter des pages d'histoire du Québec; ce que précisément les institutions ne faisaient pas ou n'avaient pas envie de faire. Je pouvais me permettre tous les risques et déjà je savais que cette expérience d'un seul été n'était qu'un tremplin pour Montréal. J'ouvrirai d'ailleurs à l'automne suivant la Galerie 13 à Montréal — 13 parce que graphiquement je trouve ça intéressant... J'ai commencé avec treize artistes en voulant conserver une proportion équitable de femmes et d'hommes. Ma philosophie c'était de descendre l'art de son pied d'estale et désacraliser l'objet pour lui trouver une place riche dans l'espace d'une vie de tous les jours. Mon travail, en présentant les travaux de Simonin, Juneau, Savoie, Lagacé, Godin, Isabelle Leduc, Tremblay, Demers ou Lavoie (et Dumouchel pour d'autres raisons) consistait à communiquer ma passion, à transmettre ce courant électrique. Autant je m'engageais alors dans des productions dites contemporaines, autant j'aimais l'art anonyme des masques nègres, de l'art précolombien.

En cours de route, je vais m'associer avec différentes personnes et leur donner carte blanche pour concevoir des accrochages à la Galerie. J'inviterai Georges Curzi, Roger Bellemare ou Gilles Daigneault et à chaque occasion, cela donnait une rencontre exceptionnelle, très grisante, très surprenante aussi. L'exemple de l'exposition *Picasso vu par* tenue à la Galerie 13 il y a quelques années, au moment même où le Musée des beaux-arts de Montréal accueillait une rétrospective Picasso, montrait une vingtaine d'artistes s'appropriant et actualisant le sujet même de Picasso — nous avons eu un succès bœuf.

Pour moi une exposition était réussie c'était lorsque après trois jours on avait épuisé tous nos communiqués de presse; que ce soit tel journaliste qui passait en prendre un ou tel étudiant du collège tartempion ou tel collectionneur de tel pays. Blanchette était là, disponible pour répondre de son mieux à toutes les questions, à toucher le «vrai monde». Il s'agissait-là de la part d'éducation et la comptabilité pouvait attendre (il faut dire que les chiffres ne m'ont jamais beaucoup intéressé). Nous irons deux fois à la FIAC à Paris et ce sera en 1986, à notre première présence, que je pourrai mesurer les résultats de mes efforts. Je dois souligner la collaboration extraordinaire, inattendue même, de ce grand directeur de galerie que je respecte et que j'admire beaucoup, Daniel Lelong. Il m'a en quelque sorte pris sous son aile et m'a ouvert les portes. Je vais conserver de cet appui l'expression d'une belle récompense.

Après dix ans de travail dans le milieu québécois de la mise en marché de l'art je me suis rendu compte que nous n'étions pas assez fiers de notre art. Je respecte beaucoup l'esprit américain pour la rapidité avec laquelle ils fonctionnent; là tu as Broadway, ici off-Broadway et là-bas off-of-Broadway. Comme j'aime bien que les choses se développent rapidement, j'ai une certaine impatience vis-à-vis la lenteur de certains éléments de notre marché. J'annonçais au moment de la très belle exposition de Fernand Leduc tenue à la Galerie en décembre 1987 la fermeture de la Galerie 13. Je crois que dans le milieu ça a produit un certain choc, comme une démission, une défaite. Ma décision n'avait rien à voir avec des considérations financières puisque la Galerie se portait très bien de ce côté. Non, il s'agissait pour moi d'une autre transition, d'une perspective de nouveaux défis à mettre de l'avant. Le plus déchirant, et c'est tout à fait compréhensible, c'était d'interrompre une complicité avec nos artistes qui avaient été le centre même d'une passion. Vous savez, prendre un peu de distance, un peu de recul de réflexion, dans un contexte où l'émotion est votre nourriture quotidienne n'est pas une décision facile à prendre. Comme pour rejoindre une (déjà) vieille passion, je replonge actuellement dans un projet d'exposition de l'avant-garde russe touchant en particulier le travail de Larionov. Question de passion...

**Propos recueillis par Jean-Pierre Gilbert**

#### NOTE

Nous avions l'intention de compléter ce dossier en invitant monsieur Jean-Philippe Peides de la galerie Cultart à nous accorder une entrevue. Malheureusement, un contretemps nous en a empêché.