

Francine Couture

Sociologue de l'art, Département d'histoire de l'Art, UQAM

1994

“L'État et l'art contemporain”

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Courriel: jmt_sociologue@videotron.ca

Site web: <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/>

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"

Site web: http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Francine Couture
Sociologue de l'art, Département d'histoire de l'Art, UQAM

“ L'État et l'art contemporain”

Un article publié dans la revue **Possibles**, Montréal, vol. 18, no 3, été 1994, pp. 101-108.

[Autorisation accordée le 5 janvier 2005 par Mme Francine Couture.]



Courriel de Mme Francine Couture : couture.francine@uqam.ca

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times, 12 points.

Pour les citations : Times 10 points.

Pour les notes de bas de page : Times, 10 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition numérique réalisée le 13 mai 2005 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.



Table des matières

Introduction

- I. La métaphore de la maladie
- II. Le choix moderniste de l'État-providence
- III. Épuisement de l'idéal démocratique et pluralisme

Que faire ?

Francine Couture,

Sociologue de l'art, Département d'histoire de l'Art, UQAM

“L'État et l'art contemporain”.



Un article publié dans la revue *Possibles*, Montréal, vol. 18, no 3, été 1994, pp. 101-108.

Introduction

[Retour à la table des matières](#)

À l'automne dernier Luc Chartrand signait dans *L'actualité*¹, un article intitulé « L'art est-il malade ? ». Cet article a fait des vagues dans le champ des arts visuels. Luc Chartrand y prenait la position du contribuable qui, démuné devant l'art contemporain, remet en question l'aide accordée par l'État à cette forme d'expression artistique. Les arguments invoqués pour appuyer cette critique sont les suivants : depuis que l'art s'est éloigné de l'idéal de beauté, il n'y a plus de critères auxquels tous pourraient se référer pour décider ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas ; d'autre part, la population, par ses impôts, contribue au développement d'un art auquel elle ne comprend rien. De plus, l'État par ses programmes d'aide à la diffusion et à la création, ne soutient qu'un petit groupe d'artistes et quelques organismes voués à la diffusion de l'art avancé et exclut ainsi les créateurs et diffuseurs qui donnent au grand public un art qu'il comprend et apprécie. Cet article n'est pas isolé ; il se joint à des opinions, déclarations faites dans les journaux, revues, émissions de télévision qui se sont prononcées récemment contre la légitimité culturelle de l'art contemporain.

¹ Luc Chartrand, « L'art est-il malade ? » *L'actualité*, 15 octobre 1993, p. 72-78.

I. La métaphore de la maladie

[Retour à la table des matières](#)

La question posée par le titre de l'article de Chartrand a une histoire ; le recours à la métaphore de la maladie, qui perçoit une catégorie d'art comme une pathologie, caractérise le discours des détracteurs de la modernité artistique. Les exemples en sont nombreux. Une exposition, une publication et un film² ont récemment rappelé le plus triste événement associé à cette appréciation en présentant l'exposition commandée par Hitler en 1937, intitulée « L'art dégénéré », qui regroupait les figures marquantes de l'expressionnisme allemand ainsi que des tableaux de Mondrian et de Klee. Ces productions montrent bien que cette exposition tournait l'art moderne en dérision et voulait convaincre ses visiteurs que les oeuvres exposées portaient atteinte à la culture allemande et à l'ordre établi. Était affiché à côté des oeuvres le prix payé par les musées allemands pour leur acquisition afin de dénoncer l'utilisation abusive des fonds publics.

Le Québec, dans les années 1930, a aussi été marqué par un courant similaire d'opposition à la modernité artistique qui toutefois ne se situait pas dans un projet politique global, comme ce l'était alors en Allemagne. Un texte célèbre est celui de la conférence prononcée par le peintre Clarence Gagnon en 1939 intitulée « L'immense blague de l'art moderniste », dans laquelle la maladie est associée à la dégénérescence des valeurs nationales dont sont responsables les oeuvres modernes que Gagnon qualifie de « beauté châtrée », « fruit vénéneux d'un culte névrosé », « forme humaine torturée » résultant d'une « palette débauchée ». ³ Dans les années 60, bien que la modernité artistique ait bénéficié de la reconnaissance publique, ce discours n'est pas complètement disparu, il resurgit chez des critiques défenseurs de la figuration

² L'exposition : *Degenerate Art and the Fate of the Avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art (17 février - 12 mai 1991) Art Institute of Chicago, (22 juin - 8 septembre 1991) ; le film *Degenerate Art*, États-Unis, 1993 ; la publication : *Une exposition sous le IIIe Reich, L'art dégénéré*, Paris, Jacques Bertoin, 1992.

³ Esther Trépanier, « L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938) », sous la direction d'Y. Lamonde et E. Trépanier, *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, IQRC, 1986, p. 73.

contre l'abstraction, principalement autour de la peinture de Jean-Paul Lemieux que certains d'entre eux interprètent comme l'expression d'un art national mais aussi d'un retour à l'ordre dont s'est éloigné l'art abstrait⁴. La métaphore de la maladie dans le discours critique sur l'art soutient donc souvent l'expression d'une aspiration au retour d'un ordre artistique associé parfois à un ordre politique ou moral qui a été défait par des oeuvres axées sur l'expérimentation ou l'élaboration de nouveaux modes d'expression de la pensée artistique.

Est-ce ce que souhaite Luc Chartrand ? Le débat esthétique n'est pas le principal propos de son article qui examine surtout les relations de l'art et de l'État. Par ailleurs, une conception de l'art apparaît en filigrane de son évaluation de l'action de l'État-providence à l'égard de l'art. Il oppose deux tendances artistiques : une première, nommée « contemporaine », qu'il ne définit pas sinon qu'elle est principalement soutenue par l'État et une deuxième, qu'il appelle « l'art réaliste, paysagistes et portraitistes », qui se différencie de la première surtout parce qu'elle est exclue des programmes d'aide à la création. Il soutient que l'œuvre contemporaine, qu'il qualifie d'« art impossible » et de « fumisterie », a défait l'ordre artistique représenté par la seconde tendance. Luc Chartrand ne reconnaît pas à l'œuvre contemporaine de statut spécifique, il la considère comme n'importe quel objet sans s'interroger si celle-ci résulte d'une démarche intellectuelle, d'une interprétation du réel ou est rattachée à un processus culturel dont elle marque le déroulement. Comment distinguer un matelas d'un objet d'art depuis que l'art s'est éloigné de la notion de beauté qui permettait de distinguer ce qui était de l'art de ce qui n'en était pas ? se demande-t-il. Ce qu'il souhaite, C'est la valorisation de l'art réaliste au référent reconnaissable qui, selon lui, entraînerait la réconciliation du public avec l'art.

⁴ Francine Couture, « La réception critique de la peinture de Jean-Paul Lemieux ou la construction d'une figure identitaire », à paraître dans les actes du colloque « Un lieu de mémoire : identité et culture moderne au Québec, 1930-1960 ».

II. Le choix moderniste de l'État-providence

[Retour à la table des matières](#)

La principale cible de cet article est la politique culturelle de l'État à l'égard de l'art contemporain. Ce que Luc Chartrand met en question, c'est le choix moderniste fait par l'État dans les années 60, moment où, comme l'a écrit Raymonde Moulin, l'État-providence a établi une politique de socialisation du risque artistique en soutenant les formes avancées de l'art contemporain par des programmes d'aide à la création et à la diffusion⁵. Les années 60, comme on sait, étaient à l'heure du progrès, de la prospérité et de la confiance dans les idées nouvelles ; ce souffle d'optimisme a été bénéfique à la modernité artistique dont l'élite politique libérale a reconnu la contribution à son projet de société moderne. Celle-ci adhérait à une conception de l'art et de sa relation au public selon laquelle la finalité de l'art comportait un effet d'émancipation des individus ou de développement de leurs qualités morales et intellectuelles. Cette idée de progrès social, toutefois, n'a pas surgi dans les années 60, elle avait été défendue dès les années 40 par des artistes et des critiques d'art de la modernité qui avaient revendiqué auprès du gouvernement l'instauration d'une politique culturelle⁶. Or, cette action fut un des facteurs qui entraîna la création du Conseil des Arts du Canada. À la fin des années 60 cette idée est encore au fondement de la réflexion des artistes sur leur rôle social. En 1968, dans les déclarations fracassantes des artistes réunis à la Bibliothèque nationale, lors de l'Opération-Déclat, c'est en termes éthiques, de responsabilité et de devoir que les artistes pensaient leur relation avec le public. La responsabilité de l'artiste, déclarent-ils, est de créer des œuvres « qui envisagent le bien commun culturel dans le but de contribuer à l'avènement d'un mieux-être et d'un mieux vivre pour l'individu et la

⁵ Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le Marché*, Paris, Flammarion, 1992.

⁶ Esther Trépanier, *Peinture et Modernité au Québec : 1919-1939*, thèse de doctorat, Université de Paris 1, juin 1991.

Collectivité »⁷. À cette confiance totale en l'art contemporain comme facteur de progrès social est associé l'idéal de démocratisation culturelle ou de l'accessibilité de tous à la culture savante qui devait entraîner la rupture de l'isolement de l'artiste et son insertion dans une communauté soutenant sa pratique. Par ailleurs, cette confiance totale en l'art suggère aux artistes de Déclit d'être aussi prescriptifs à l'égard du public que de l'artiste ; ils lui attribuent les devoirs de « perdre les préjugés à l'endroit des créateurs » et de « prendre conscience que l'art et la culture lui sont nécessaires et cela sous peine de mort intellectuelle et morale »⁸. Ces propos sont généreux, mais leur ton est autoritaire, la relation avec le public est ici pensée comme un échange à sens unique.

III. Épuisement de l'idéal démocratique et pluralisme

[Retour à la table des matières](#)

On sait que cet idéal de démocratisation de la culture ne s'est pas réalisé. Les oeuvres d'expérimentation n'ont pas vraiment atteint l'ensemble de la population. Et l'action de l'État-providence n'a pas réussi à combler l'écart culturel entre l'art d'expérimentation et le public, ou entre l'offre institutionnelle et la demande sociale. Et cet « épuisement de l'idéal démocratique »⁹ n'est pas indépendant de la crise actuelle qui touche l'art contemporain.

Parmi ceux qui ont examiné les facteurs de cette crise, plusieurs disent que le développement de l'institution artistique de la dernière décennie a entraîné l'isolement de l'art, que celui-ci s'est mis à circuler dans un cercle fermé de professionnels et d'experts et qu'il s'est ainsi éloigné du projet d'atteindre le public le plus large possible. Par ailleurs, d'autres soutiennent que la crise de l'art contemporain n'est pas indépendante de la conjoncture globale de la post-

⁷ Rapport de l'Opération Déclit lu et approuvé à la majorité à la première réunion plénière de l'Opération Déclit, *Québec Underground, 1962-1972*, Tome 1, Montréal, les Éditions Médiart, Montréal, 1973, p. 361.

⁸ loc. cit., p. 368.

⁹ Philippe Urfalino, « Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, vol. XXXIX, 1989, p. 81-109.

modernité ou de l'absence de finalité transcendante - accomplissement d'un processus historique ou émancipation sociale - à laquelle se référaient les artistes et la critique modernistes pour donner sens aux oeuvres. individualité et pluralité caractérisent l'art actuel qui a remis en question l'existence de normes universelles qui démarqueraient ce qui est de l'art de ce qui n'en est pas. Comme l'a écrit Yves Michaud, l'art actuel a mis en évidence que les critères de l'art sont relatifs à des « aires de discussion et d'expérience »¹⁰ Ils sont donc rattachés à des groupes d'individus qui se reconnaissent dans certaines oeuvres, certains contenus, certaines organisations visuelles ou certains modes d'appropriation du réel.

Cette diversité peut être déroutante. Au lieu d'être saisie comme pluralité, elle est interprétée par certains comme un désordre réunissant des objets hétéroclites formant un « cagibi de la culture ». C'est cette dernière expression qu'utilise Luc Chartrand pour présenter les collections de la Banque d'œuvres du Canada. Ceux qui opposent à ce désordre l'idée de beauté universelle prétendent représenter la population, c'est au nom de l'argument démocratique qu'ils réclament le retour l'es étique antérieure. Or, cette position n'est pas démocratique puisqu'elle met en question la légitimité culturelle de l'art contemporain et veut sa disparition. Dans la conjoncture actuelle, elle est plutôt l'expression d'un courant de pensée conservateur qui souhaite la réapparition de valeurs traditionnelles communes afin de remettre sur pied la société - qui serait elle aussi malade, comme l'art.

Que faire ?

[Retour à la table des matières](#)

L'État-providence doit-il mettre en question le choix moderniste fait dans les années 60 ? Favoriser ce retour à l'ordre ? Ou au nom de l'argument démocratique soutenir tout le registre des esthétiques, autant contemporaines que traditionnelles ?

Les défenseurs du retour à l'ordre se sont tournés vers des oeuvres rattachées à des esthétiques établies qui, jusqu'à récemment, n'avaient pas besoin du soutien de l'État puisqu'elles étaient maintenues par un marché très

¹⁰ Yves Michaud, « Des beaux-arts aux bas arts », *Esprit*, décembre 1993, pp. 69-98.

actif ; le revenu des artistes de ce marché était même parfois supérieur aux subventions que l'État pouvait leur donner. Or la crise économique a grandement ralenti ce marché. Il existe sans doute une relation entre cet événement et la défense de ces oeuvres auprès de l'État. Par contre, la crise du marché de l'art a atteint de façon encore plus radicale le secteur de l'art contemporain. Sa fragilité ou la précarité de ses conditions de production et de diffusion justifient, encore plus aujourd'hui qu'hier, le maintien des programmes gouvernementaux.

Retour à l'ordre et crise économique n'ont jamais été favorables à l'art contemporain. L'élite politique néo-libérale, bien que plutôt encline à ne se fier qu'à des valeurs économiques peut être tentée d'utiliser le discours du retour à l'ordre pour justifier des réductions radicales à l'égard des programmes culturels. Faut-il lui rappeler que l'expérimentation artistique enrichit notre répertoire de références pour penser les différentes formes que prend la réalité ? Elle semble pourtant reconnaître ce droit à l'expérimentation, ou même le droit à l'errance, à des entreprises dont les perspectives de succès sont imprévisibles mais à qui elle accorde des subventions importantes dont elle ne vérifie pas toujours adéquatement l'utilisation. Pourquoi ne le reconnaîtrait-elle plus aux artistes ?

La vie publique des oeuvres contemporaines est le plus souvent trop courte. Lorsqu'elles sortent de l'atelier pour être exposées en galeries, elles ne sont vues que sur la courte période du temps d'exposition ; plusieurs d'entre elles ne sont jamais commentées par la critique d'art. Elles sont donc le plus souvent soumises à l'appréciation d'un nombre restreint d'individus. Beaucoup d'artistes déplorent l'absence de réponse à leurs oeuvres ou un manque de communication avec un public qu'ils appellent de leurs vœux. Ce qui est à souhaiter, ce n'est pas tant que l'art contemporain soit apprécié par la majorité de la population mais qu'il soit soutenu par une diversité de petits publics intéressés, touchés, atteints par le propos de certaines oeuvres. Favoriser la multiplication de ces publics de l'art contemporain québécois, rendre encore plus visible qu'elle ne l'est sa pluralité, cela ne devrait-il pas être les objectifs d'une collaboration entre artistes, critiques, petits et grands organismes de diffusion et l'État ? Ce qui stimulerait la réception critique et donnerait aux artistes les réponses qu'ils attendent à leurs oeuvres.

Fin du texte.