



Il existe une certaine présomption d'autonomie politique des arts – à tout le moins, une certaine exigence d'autonomie. Rares sont les artistes qui affirmeraient sans gêne une quelconque influence des politiques sur leur pratique. Inversement, peu de politiciens feraient la gaffe d'afficher leur volonté d'interférer sur celle-ci. Entre les deux, les institutions subventionnaires entretiennent l'image d'une saine distance entre les gouvernements et le milieu des arts par l'emploi de mots rassurants du type « arm's length » et « jurys de pairs ». Pourtant, une telle autonomie apparaît de plus en plus douteuse, à mesure que ces mêmes gouvernements s'emparent, avec un enthousiasme suspect, de la Culture,

---

nouvelle clef de voûte de l'économie tertiaire et mondialisée. Les priorités des conseils des arts recoupent inopinément celles des gouvernements, cependant qu'on nous assure qu'elles sont le fruit de consultations du milieu artistique.

Les pratiques artistiques intervenant dans l'espace public, de par leur visibilité, leur accessibilité et leur potentiel d'interactions et d'embellissement du territoire, croisent plusieurs des priorités gouvernementales actuelles. Leurs objectifs, cependant, divergent : animer l'espace public, régénérer le tissu urbain, faire affluer les touristes et créer de la richesse figurent rarement au nombre des priorités des artistes. Ceux-ci continuent néanmoins de se fier aux rouages actuels du système de financement public, croyant sinon à la neutralité politique de celui-ci, du moins en leur propre capacité de résistance à toute ingérence dans leur liberté créatrice.

Dans ce tissu de présomptions, il m'importait de démêler les parts de vérité et de vœux pieux. Une résidence de recherche au centre d'artistes DARE-DARE, au printemps 2014, m'a permis d'amorcer un premier débroussaillage, en articulant ma recherche autour de deux pôles. Le premier concernait les politiques culturelles elles-mêmes : qui les détermine, quels rôles dessinent-elles pour les arts et comment ces rôles s'arriment-ils à des tendances économiques et politiques excédant le seul champ culturel? Le second touchait plutôt aux pratiques artistiques, et plus particulièrement à celles intervenant dans l'espace public : comment les artistes – et les organismes qui les soutiennent – interagissent-ils avec des politiques culturelles de plus en plus soumises à des fonctions sociales et économiques « utiles »? Plans stratégiques, rapports annuels et entrevues ont servi de base à ces recherches, fort partielles mais dont j'espère néanmoins qu'il sera possible de tirer quelques amorces de réponses.

On invoque souvent le principe du *arm's length* (autonomie) pour étayer la présomption selon laquelle les gouvernements n'interviendraient pas dans les programmes des conseils des arts, sinon pour leur distribuer quelques enveloppes stagnantes d'argent public, sorte d'aumône confiante dont ils se contenteraient de deviner les effets. Ce principe, s'il préside à la constitution du Conseil des arts du Canada (CAC), ne concerne pourtant que lui. La Loi sur le Conseil des arts et lettres du Québec (CALQ) prévoit au contraire que celui-ci « doit tenir compte des orientations et objectifs que le [M]inistre [de la Culture] donne au Conseil », et demeure soumis à son approbation. Quel que soit le conseil, son budget demeure par ailleurs conditionnel à l'intérêt et à l'approbation qu'un gouvernement portera à ses activités, un fait que les documents officiels occultent, camouflant une dépendance financière évidence en collaboration volontaire, accordée « de bon gré »<sup>1</sup>. D'autre part, *arm's length* ou pas, la proximité entre l'administration des conseils et les gouvernements qui les chapeautent s'ajuste au gré des nominations – car les seconds, bien sûr, nomment les premiers, y compris au Conseil des arts de Montréal (CAM). Et bien que le gouvernement soit invité à suivre les recommandations du C.A. de l'organisme lorsque vient le temps de choisir un directeur, on a vu que la règle se contourne lors de la nomination de Stéphan La Roche

<sup>1</sup> Le Conseil des arts du Canada pourra « se conformer de plein gré aux objectifs de la politique officielle du gouvernement », dans la mesure où le conseil d'administration « évaluer[a] les objectifs concurrentiels, s'il y en a, et établir[a] un équilibre judicieux qui servira le mieux le Conseil des Arts dans l'exécution de son mandat ». Conseil des arts du Canada, *Politique de gouvernance*, juin 2011, p.3.

Il y a des gestes à poser. Je ne sais pas trop lesquels, mais ça commencerait peut-être par distinguer l'adaptation individuelle de la lutte collective. Je ne suis pas inquiète qu'un art et des artistes survivront à un resserrement utilitariste des politiques culturelles : je suis inquiète de l'abandon face à ce resserrement. Je suis inquiète de l'invocation, à peine déguisée, d'une sorte de darwinisme pour justifier la disparition de ceux qui ne peuvent survivre sans système institutionnel. Je ne parle pas d'Elgraby-Lévi réclamant la mort de ceux que le marché délaisse : je parle de ceux et celles qui croient que l'art sera plus fort dans un hypothétique « état de nature ». Il n'y a pas d'état de nature de l'art. Il y a des rouages et, surtout, toutes les luttes ouvertes et larvées qui les font tourner ou basculer, qui rendent possible l'art. La survivance des artistes n'éclipsera pas le déraillement de l'art.

secrets de polichinelle, dont nous prenons cependant rarement la peine de vérifier la véracité (qui a le temps de fouiller dans les lois sur les conseils des arts?). D'autre part, la poignée d'administratrices-eurs des organismes qui supportent le milieu des arts, et qui n'ont d'autre choix que de suivre de près l'évolution des politiques culturelles, n'est rien en comparaison de l'immense écosystème de travailleurs culturels et d'artistes qui en dépendent et qui eux, n'en savent souvent pas grand-chose. C'est beaucoup pour eux que je propose ces quelques conclusions.

Elles révéleront ou confirmeront, selon l'interlocuteur, la faible indépendance politique des conseils des arts. Dans leur structure interne, une suite de mécanismes et hiérarchies réduisent l'évaluation par jurys de pairs à une souveraineté de carré de sable. Dans leur structure externe, le jeu d'influence n'est plus technique et bureaucratique : il est légal et parlementaire. Les gouvernements peuvent en dicter les orientations par un droit de regard, un pouvoir de nommer ou, plus simplement, de déterminer leurs subsides. Ainsi s'amenuise le pouvoir des artistes à déterminer les choix des conseils des arts, principal soutien financier de leurs activités... hors des artistes eux-mêmes.

Car notre première marge de manœuvre – comme tenait à le souligner l'artiste Jean-François Prost lors de nos discussions<sup>31</sup> – est encore notre capacité à financer nous-mêmes nos projets, à coups de bénévolat et d'emplois alimentaires. Reste à savoir si c'est là le système de financement des arts que nous souhaitons. Il faut encore tenir compte de cette autre emprise que soulignait Guy Bellavance dans une recherche commandée par l'Alliance pour les arts visuels<sup>32</sup> : les artistes ne s'appuient pas sur les conseils des arts – et les multiples ressources qu'ils financent – que pour des raisons monétaires, mais parce qu'ils forment le cœur d'une structure de reconnaissance à laquelle se fie le milieu. Modifier les critères de financement des conseils et organismes, c'est aussi modifier les critères de cette reconnaissance.

La nature des pratiques artistiques, les médiums qu'elles emploient, les lieux qu'elles occupent et les publics qu'elles rejoignent sont bien loin d'être indifférents aux subventionnaires, aux gouvernements qui les chapeautent et, depuis peu, au milieu des affaires qui s'y intéresse. Les pratiques dans l'espace public, parce qu'elles ont un potentiel de visibilité et d'interaction élevé, sont dans la mire, directe ou indirecte, de plusieurs programmes et organes – en particulier au niveau municipal. Une force d'attraction face à laquelle il faudrait savoir qui absorbe qui. On voit déjà bien l'infiltration qui se dessine du côté des gros projets culturels, celui du Quartier des spectacles et de plusieurs concours d'intégration de l'art à l'architecture. Évidemment et heureusement, la pratique excède ces projets monumentaux, et les artistes les moins attirés par ce type de projets sont aussi les plus frugaux et les plus mobiles. Ils s'adaptent, peuvent jouer avec la contrainte, faire beaucoup avec peu, choisir un autre lieu... fuir quand il le faut. Voir, se retirer de la sphère publique. La question, alors, n'est pas tellement celle de la survivance des artistes, que l'on sait très doués pour cela. La question est celle de ce qui est viable et visible dans un champ culturel où les artistes ne prennent plus la parole. L'invisibilité est-elle vraiment une « adaptation »?

31 Jean-François Prost, entrevue avec l'auteure, juin 2014.

32 Guy Bellavance, *Le secteur des arts visuels au Canada : Synthèse et analyse critique de la documentation récente*, Institut national de la recherche scientifique, 2011.

à la tête du CALQ en 2013, contre l'avis du conseil d'administration<sup>2</sup>. Bref, les conseils n'ont d'autonomie que celle que les gouvernements leur consentent.

Si les têtes dirigeantes de ces institutions doivent composer avec un certain nombre d'intrusions – ou la possibilité d'une intrusion, cela suffit –, on cherchera alors du côté de sa base la saine distance permettant d'y mettre une limite. Les jurys de pairs sont présentés par les trois conseils (Canada, Québec, Montréal) comme l'un des principaux mécanismes assurant l'attribution neutre et objective des subventions. Pourtant, ces jurys ont une fonction de consultation, et non de décision. Celle-ci appartient en dernière instance aux fonctionnaires, qui eux doivent tenir compte de critères tels que le développement culturel en régions ou la disponibilité des fonds.

Au-delà des limites d'un pouvoir consultatif – qui demeure néanmoins largement écouté –, c'est au niveau de la définition des programmes et des critères d'évaluation que l'influence d'objectifs extra-artistiques intervient. Plus les programmes se fractionnent et se multiplient, plus il est possible pour l'institution d'accoler des objectifs spécifiques à l'octroi de subventions – en plus d'accroître la charge de travail des artistes et organismes culturels qui, pour amasser un même montant, doivent cumuler les demandes. Le CALQ a ainsi développé une longue liste de programmes de soutien et de prix spécifiques aux différentes régions. Ceux dédiés à Montréal, par exemple, sont presque tous offerts par des organismes extérieurs au CALQ (le CAM, Artère, L'École des Hautes études commerciales [HEC], la Conférence régionale des élus [CRÉ], le Forum jeunesse Montréal, etc.) et correspondent à des axes d'interventions précis<sup>3</sup>. Ces partenariats dont les trois conseils font actuellement la promotion, indépendamment de leur intérêt potentiel, font dans tous les cas intervenir de nouveaux acteurs ayant chacun leurs intérêts propres, et qui viendront teinter les programmes.

Au-delà du foisonnement d'orientations, d'objectifs et d'axes de toutes sortes qui encombrant les plans stratégiques et autres rapports annuels des conseils et des ministères, quelques priorités émergent. Elles sont d'autant plus simples à dégager que ce sont à peu près les mêmes partout : le soutien aux technologies numériques, la médiation culturelle et l'interactivité, le développement des publics, l'augmentation du financement privé, le renforcement des liens avec le milieu des affaires et avec l'industrie et l'optimisation des pratiques de gestions. La question est de savoir si ces fers de lances correspondent à des missions confiées aux conseils par les gouvernements ou, comme aiment à le présenter les institutions, aux demandes exprimées par le milieu des arts.

Pour s'en faire une idée, on peut comparer les priorités du gouvernement canadien en matière de culture et celles du Conseil des arts du Canada, celui-là même dont l'autonomie est inscrite à sa charte. Dans son *Rapport sur les plans et les priorités 2014-*

2 «Stéphan La Roche au CALQ», *Le Devoir*, 28 mars 2013.

3 Quelques exemples : le Programme de Mentorat culturel des HEC, qui offre l'accompagnement d'un mentor aux gestionnaires du milieu culturel ; le programme Soutien des pratiques émergentes, destiné aux pratiques qui utilisent les technologies numériques, « transgressent les frontières » et reposent sur l'hybridité des disciplines ; *Libres comme l'art*, qui soutient des résidences d'artistes professionnels dans des écoles publiques de Montréal.

2015, le Ministère du Patrimoine affirme vouloir « mettre en place un cadre propice où les créateurs et les entrepreneurs culturels canadiens sont les piliers d'un secteur culturel prospère, innovant et concurrentiel<sup>4</sup> » – autrement dit, une industrie culturelle excédant le champ de l'art – et accompagner la transition vers les technologies numériques, tout en mettant l'accent sur les choix culturels du consommateur et sur la culture ancrée dans les collectivités et l'histoire nationale. Du côté du Conseil des arts, trois « tendances transversales » nouvelles apparaissent dans le Plan d'entreprise 2011-2016<sup>5</sup>, « identifiées lors de consultations » et qui détermineront les actions du Conseil : l'engagement des publics, la synergie et les nouvelles technologies. On y note aussi l'importance du ralentissement économique comme facteur déterminant des politiques adoptées. Ces tendances concernent donc la place des publics dans l'art et la création, la « synergie » avec de nouveaux partenaires (notamment privés), et le développement des technologies numériques. Entre le Ministère et le Conseil, les termes diffèrent un peu, mais les orientations sont similaires : l'art, pour justifier sa survie, doit démontrer sa capacité à s'arrimer à des fonctions sociales et économiques précises, dont l'élargissement de publics participatifs et la multiplication des partenariats avec le secteur privé seront la preuve.

L'arrimage est encore plus flagrant du côté municipal, où les élus ne s'enfargent pas dans les fleurs du tapis lorsque vient le temps de faire de la culture un outil économique et social. Le plan économique-culturel élaboré par les trois paliers de gouvernements, l'organisme Culture Montréal et des représentants du milieu des affaires, *Montréal métropole culturelle*, identifie la culture comme « moteur essentiel de son développement, de son dynamisme économique et de sa prospérité<sup>6</sup> ». Et le Conseil des arts de Montréal de reprendre presque mot pour mot le credo du plan dans sa vision : « faire de Montréal une métropole culturelle d'envergure internationale<sup>7</sup> ». On y pose par ailleurs pour objectifs de générer des partenariats « plus diversifiés et plus riches de valeur ajoutée » et de s'assurer que le milieu des affaires prenne une part plus active dans le milieu culturel. Des quatre orientations du Conseil – relève et diversité culturelle, gouvernance, relations arts-affaires et développement du financement, notamment privé –, seule la première s'intéresse à la création comme telle ; les trois autres sont économiques et gestionnaires.

Pourtant, les conseils aiment à mettre de l'avant des politiques de « concertation » et de « consultation » du milieu dont il se doit d'assurer le soutien, celui des arts. Ce sont ces consultations qu'évoqua Simon Brault, alors vice-président du Conseil des arts du Canada, lorsque lui fut posée la question de la place des artistes dans les orientations de l'organisme au cours d'une conférence au Conseil des relations internationales de Montréal (CORIM)<sup>8</sup>. Lorsqu'on lit le *Plan d'entreprise 2011-2016* du CAC, on dénote pourtant une certaine confusion entre ce qui relèverait de demandes exprimées par les artistes et organismes consultés, et les mesures prises par l'institution : par certains raccourcis rhétoriques, on crée l'impression que des mesures spécifiques (par exemple

4 Conseil des arts du Canada, *Rapport sur les plans et les priorités 2014-2015*, p.8.

5 Conseil des arts du Canada, *Plan d'entreprise 2011-2016 : résumé*, Ottawa, 2011.

6 *Montréal, métropole culturelle : politique de développement culturel 2005-2015*, Ville de Montréal, septembre 2005, p.14.

7 Conseil des arts de Montréal, *Plan stratégique 2013-2016*, p.3.

8 Déjeuner-causerie organisé par le Conseil des relations internationales de Montréal (CORIM) à l'hôtel Reine-Elizabeth, 13 novembre 2013.

dimension *physique* de cette nécessaire distance. Berri Richard Bergeron, conseiller à l'art public à la Ville de Québec et anciennement chargé de programmes aux arts visuels pour le CALQ, synthétisait ainsi, en conférence, la différence entre les deux structures : « au CALQ, l'élu est assis dans le corridor. À la Ville, l'élu est assis à côté de nous autres<sup>29</sup>. » L'assemblée de membres du RCAAQ qui écoute sa présentation s'amuse des schémas qui accompagnent cette explication, mais le constat est sérieux. D'autant que, dans la lignée du Klondike de la revitalisation urbaine par la culture – que chaque ville un tant soit peu peuplée n'a aujourd'hui de cesse de redécouvrir –, les administrations municipales font de plus en plus sentir leur présence sur l'échiquier culturel. Au même colloque du RCAAQ, Gabrielle Desbiens, médiatrice culturelle à la Ville de Saguenay, échappe d'ailleurs l'expression « l'artiste comme instrument de création », s'attirant les protestations catégoriques de l'artiste Caroline Boileau, assise à ses côtés<sup>30</sup>.

Que l'élu s'en tienne au corridor, pour reprendre l'expression de monsieur Bergeron, ne règle pas la question de l'influence. La distance physique ne garantit pas la distance politique : il lui manque encore une distance critique. Ce manque, on le constate à tous les échelons. Au CAM, par exemple, les relations arts-affaires que l'organisme déploie tant d'efforts, d'argent et de discours à promouvoir, ne sont jamais problématisées dans les documents publiés. On n'y parle jamais des contraintes, risques et limites du financement privé. La question de l'autonomie des centres n'est pas posée. La place de la création locale dans une « métropole culturelle d'envergure internationale » n'est pas énoncée non plus.

Et la situation n'est guère différente du côté de ses équivalents québécois et canadien. Au contraire, l'opacité des discours des subventionnaires, déployés dans les milliers de pages de documents sans qualités aucunes, ne répète qu'une chose : tout va bien. À force de flou rhétorique, à force d'é luder les problèmes, à force surtout de décomposer des problématiques complexes – ce qui compose le champ culturel, ce qui rend possible la pratique artistique et ce qui l'anime, ce qui lie les arts à la société, etc. – en propositions si simples qu'elles ne peuvent, superficiellement, que créer l'apparence d'un consensus, on parvient à vider la question culturelle du politique, au moment même où elle s'en trouve de plus en plus investie. Et à faire croire que nous allons tous, gouvernements, gens d'affaires et artistes, dans une même direction.

J'ai voulu observer, au cours de cette courte recherche, la structure de dépendance qui lie le travail des artistes aux politiques des gouvernements. On excusera j'espère le flou méthodologique qui entoure ces conclusions, qui visent moins à fournir des statistiques fiables qu'un cadre général d'observation de la problématique des dépendances financières et politiques dans le champ culturel. Cette étude n'est pas scientifique, elle est politique.

Elle révèle clairement certains faits, qui pour plusieurs n'étaient sans doute que des

29 Berri Richard Bergeron, colloque *Art actuel, espace public et municipalités* du RCAAQ, Alma, juin 2014.

30 Cet intérêt des municipalités québécoises envers les arts n'est pas qu'un élan spontané. Elle répond à une volonté du MCC de faire des municipalités un allié majeur de sa politique culturelle. À cette fin, les municipalités sont incitées à se doter d'un plan d'action culturelle.



organisé par l'Équipe Spectra, dont les budgets de production sont pourtant d'un tout autre ordre. Chacun doit, pour augmenter sa visibilité et ses entrées, s'adresser « au public », autrement dit, à « tout le monde ». Chacun doit cumuler les mêmes activités de médiation culturelle et renforcer ses liens avec de nouveaux partenaires issus des mêmes milieux – ceux des affaires et de l'industrie. Ainsi, aux mandats spécifiques et diversifiés des organismes viennent se superposer des activités et objectifs qui, eux, se recourent.

L'uniformisation des langages est une autre étape de ce processus aplanissant. Artistes, organismes, institutions et subventionnaires sont tous amenés à manipuler, avec différents degrés d'adresse et de croyance, le vocabulaire et les concepts aptes à défendre leurs prérogatives auprès des gouvernements. L'intégration se fera de manière superficielle, comme dans les cahiers de charges de DARE-DARE où les cases semblent parfois remplies en un haussement d'épaule rapide et indifférent. D'autres fois, elle paraîtra dangereusement convaincue. La lettre de Sébastien Harvey, jeune directeur du centre Bang! (Ville de Saguenay), pour expliquer le choix de fusionner le centre Séquence et la galerie Espace virtuel<sup>27</sup>, en offre un exemple. L'auteur, pétri de bonnes intentions (dont celle d'assurer la survie de son organisme), y parle de « synergies possibles », de « concertation... bénéfique » et « d'assemblage de forces consensuelles ». Le centre fusionné souhaite « participer à positionner la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean en tant que pôle artistique incontournable », et « participer activement au rayonnement international des artistes du Québec ». Harvey s'interroge en outre sur les manières de « dynamiser la gouvernance », et affirme la capacité des centres à « établir une dynamique pro-active [sic] avec les conseils des arts ». Dans ce cas précis, la distance entre les volontés des artistes et celles des politiciens se réduit à peu ; celle entre leurs vocabulaires respectifs est à toutes fins pratiques abolie. C'est d'autant plus préoccupant qu'il ne s'agit pas, comme dans le cas des cahiers de charges, d'un document adressé à des administrateurs externes, mais à des collègues du milieu artistique. L'adaptation langagière n'y est pas une stratégie réfléchie, mais un réflexe inconscient.

Sébastien Harvey n'est certainement pas le seul à suivre cette pente. Tout le monde tend à s'éloigner de son champ de compétence pour adopter, un peu maladroitement, une novlangue idiote accompagnée de schémas et d'un surplus de communications inutiles. Novlangue, schémas et surplus qui sont plus ou moins ceux des gestionnaires. J'ai déjà abordé, avec Clément de Gaulejac, la question d'une nécessaire réappropriation des mots par les acteurs du milieu des arts<sup>28</sup>. Si les mots que nous employons ne sont pas les nôtres, comment penser que les idées que nous développons et que nous partageons avec ceux-ci puissent l'être?

La nécessité de mettre une distance entre nos mots et les leurs en évoque une autre, peut-être plus évidente, qui est celle d'une distance entre *nos corps*, *nos espaces*, et les leurs. Le principe du *arm's length*, discuté en ouverture de ce texte, rappelle la

27 *Le trop et le trop peu*, dialogue entre Gilles Artaud et Sébastien Harvey, Zone occupée, no 5, printemps 2013.

28 « Sortir des alternatives infernales », conférence de Clément de Gaulejac et Edith Brunette, Journée Paroles & Manœuvres : Sur le démoniaque, Skol, 5 avril 2014.

le recours au financement privé) seraient le fruit de demandes explicites du milieu – alors que celui-ci aurait plutôt exprimé, pour la moitié des répondants, son accord avec le fait que le ralentissement économique a un effet sur le milieu et que le CAC devrait en tenir compte<sup>9</sup>. Une confusion parallèle est entretenue entre causes et effets, entre les « circonstances » ou « contextes » auxquels le CAC prétend devoir s'adapter (et avec lui les organismes et artistes), et des conditions qui pourraient bien être en partie le résultat de ses propres politiques. C'est le cas de « l'importance croissante de l'engagement du public envers les arts », présentée comme une tendance indépendante de sa volonté, alors que le Conseil développe depuis des années des programmes visant à encourager la médiation culturelle et la participation des publics. Une double stratégie semble ici à l'œuvre : imposer un ensemble de circonstances comme un fait inéluctable auquel on ne peut que s'adapter, et présenter les adaptations qui en découlent comme des demandes de la majorité.

À ce jeu confus entre les attentes du milieu et les décisions imposées en haut lieu s'ajoute une stratégie plus obscure encore qui m'a été rapportée. Une administratrice qui ne souhaite pas être identifiée me fit le récit de l'intervention d'une chargée de projet du Conseil des arts de Montréal auprès de l'organisme où elle travaillait, afin que celui-ci dépose au Conseil un projet de création d'une nouvelle résidence, dont le subventionnaire établissait à l'avance les caractéristiques :

« Le CAM voulait offrir au centre une opportunité de créer un projet de résidence avec un partenaire international. Il n'y a pas d'appel officiel de projets publié par le CAM, qui invite plutôt les centres de manière informelle à proposer un projet au comité. Parce que le CAM sollicite lui-même les projets, ils semblent toujours passer – comme ce fut le cas pour celui-ci. »

Avec pour résultat qu'officiellement, l'initiative vient du centre d'artiste, alors qu'en réalité le Conseil lui en fournissait toutes les clefs. Que cette stratégie soit faite de manière transparente ou non importe peu au regard de la question posée précédemment, à savoir de qui vient la demande. Dans ce cas-ci, la réponse est claire. Il faut aussi se demander quelles formes ont pris ces consultations. Les tendances transversales identifiées dans le Plan d'entreprise 2011-2016 du CAC, mentionnées plus haut, sont présentées comme le résultat de consultations auprès de ses « partenaires » du milieu des arts. Elles étaient pourtant d'emblée présentées aux répondant du sondage en ligne, dont ceux-ci devaient simplement indiquer s'ils étaient d'accord ou non avec leur incidence sur le milieu actuel des arts. En réalité, « aucune des cinq tendances à évaluer ne semble avoir un effet marquant sur le milieu artistique aux yeux des intervenants<sup>10</sup> », et les réponses les plus consensuelles se limitaient à affirmer que le Conseil devait soutenir les artistes et les organismes culturels. Cette question de la qualité des échanges avec le milieu est particulièrement importante au regard du poids de collaborateurs extérieurs aux arts qui, eux, se multiplient. Sans entrer dans les détails de la place grandissante du milieu des affaires sur les scènes artistiques, je mentionnerai seulement une liste de quelques prix et comités du CAM : Prix Arts-Affaires, Prix Tourisme Montréal au rayonnement international, Prix du gestionnaire

9 The Strategic Council, *Rapport au Conseil des arts du Canada : Sondage sur le plan stratégique*, 2010, p.9.

10 The Strategic Council, op.cit., p.9.

culturel, Programme Jeunes mécènes et – initiative magnifique – un Comité Forum Art-Affaires rassemblant 40 hommes et femmes d'affaires... mais aucun artiste ou travailleur culturel.

Dans la chaîne des relations entre artistes, organismes culturels, subventionnaires publics et gouvernements, on constate donc un écart entre un discours officiel de consultations et de soutien aux besoins des artistes par les conseils des arts, et une réalité où des priorités établies par les gouvernements trouvent leur chemin jusque dans le choix des projets (ou des types de projets) qui seront soutenus. Inutile, pour cela, de placer un élu sur le comité d'évaluation des demandes de bourses : il suffit d'en influencer, par un droit de regard légalement établi, un poids évident dans l'attribution des subsides ou la nomination d'administrateurs, les objectifs et critères d'attribution. Comment, dès lors, artistes et organismes réagissent-ils à cette présence toujours palpable, rarement assumée, du politique dans le financement de leurs activités?

Mesurer les effets des politiques culturelles sur la pratique n'est pas une mince tâche. En l'absence d'une masse significative d'entrevues et de chiffres, c'est même impossible. On peut mieux spéculer sur une *possibilité* d'effets – non pas pour dire qui cède et qui ne cède pas, mais pour identifier les forces en présence et les zones où elles s'exercent. Quelques éléments m'apparaissent avoir une influence plus spécifique sur les pratiques dans l'espace public, que j'aborderai sommairement : le rôle dévolu à l'art dans l'espace public selon les administrations et gouvernements, les médiums et formes d'art que ceux-ci souhaitent y privilégier et les formes de contrôle qui peuvent s'exercer dans ces espaces. Partant de là, l'élément de perméabilité, dont je discuterai par la suite, aura un rôle déterminant dans la compréhension des effets réels de ceux-ci. Les subventionnaires et les autorités qui les chapeautent s'intéressent-ils spécifiquement à l'art dans l'espace public? En tant que type de pratiques, celui-ci préoccupe peu les conseils. Leur littérature et leurs programmes, de toute façon, évitent autant que possible de s'adresser à un type de pratiques spécifique, laissant officiellement le soin aux jurys de pairs de déterminer les formes et courants artistiques méritant d'être soutenus. On notera que certaines « tendances » bénéficient néanmoins d'une attention particulière – c'est le cas des pratiques employant les nouvelles technologies, dont nous reparlerons –, mais les pratiques dans l'espace public n'en font pas partie. Au CALQ et au CAC, qui financent directement les artistes, elles ne constituent même pas une discipline à laquelle ceux-ci pourraient s'identifier lors de leur inscription aux demandes de bourses.

Dans la lignée des efforts de médiation culturelle et de développement des publics, l'art qui intervient ailleurs que dans les musées acquiert cependant une valeur évidente. Les politiques culturelles des municipalités, parce qu'elles s'intéressent directement à ce qui se passe dans les espaces publics, mais aussi en raison de leurs discours souvent moins prudents, reconnaissent plus franchement cette valeur – et ce qu'elles comptent en tirer. Le plan *Montréal métropole culturelle* apparaît alors comme la version sans gants blancs de toutes les aspirations politiques évoquées plus haut.

Bien que Montréal métropole culturelle soit en réalité la stratégie concertée de divers

partage arbitraire. Lorsque je lui demande de quelle manière le CALQ entend protéger l'autonomie du milieu des arts des risques d'ingérence occasionnés par l'engouement pour les partenariats – dont l'organisme fait une promotion active –, il m'assure avec grand sérieux que les partenaires qui voudraient s'immiscer dans les décisions des comités de pairs seraient immédiatement évincés. Il ajoute que le CALQ, *tout en suivant les orientations du Ministère*, a toujours la pleine liberté dans le choix des projets et artistes soutenus. Il ne semble pas considérer le moindre que ces mêmes « orientations », incluant la multiplication des partenariats, sont déjà une forme d'ingérence dans le choix des projets...

À observer l'influence des politiques culturelles sur chacun des acteurs – artistes ou organismes – pris individuellement, on ne pourra que se voir répondre que leur autonomie est jalousement préservée. Affirmer l'inverse serait, selon les critères actuels de l'art, un aveu d'échec, voire d'imposture. Artistes et travailleurs culturels font plutôt valoir l'adaptabilité, le jeu avec la contrainte – et, sur ce plan, s'en tirent apparemment très bien. Or, s'il témoigne de la rigueur, de l'inventivité et d'une certaine force des artistes, le point de vue individuel apporte peu d'enseignements sur la situation générale. Car le péril ne touche pas tant à l'immédiateté de la pratique, mais à l'ensemble d'un écosystème permettant de soutenir la production et la diffusion de ces pratiques. C'est donc du point de vue collectif que doit être abordée la question de l'influence des politiques culturelles sur les pratiques.

C'est dans cette vue d'ensemble qu'apparaissent certaines tendances marquées, dont chacune laisse supposer une empreinte plus profonde du politique sur le milieu des arts. La première est un nivellement des attentes et des critères qui accompagnent le financement. Les priorités énoncées par les gouvernements et reprises plus ou moins littéralement par les principaux subventionnaires publics – bonne gouvernance, liens avec les secteurs des affaires et de l'industrie, développement des technologies numériques, développement des publics et médiation culturelle –, ne seraient pas si inquiétantes si elles ne se retrouvaient *partout*. Pour un organisme montréalais à la recherche de subventions, les critères d'évaluations sont ainsi similaires pour les trois conseils des arts auquel il peut faire appel – avec quelques modulations d'intensité, tout au plus. La pression est donc énorme pour que les organismes, de la même manière que les conseils se conforment aux exigences des gouvernements, épousent à leur tour les normes des conseils. L'étape suivante, on s'en doute, sera alors l'adaptation des artistes aux attentes des organismes.

À cela s'ajoute l'uniformisation des critères d'évaluation entre les organismes, indépendamment de leur mandat et de leur taille. En entrevue, le directeur du développement pour le Partenariat du Quartier des spectacles, Éric Lefebvre, avouait l'inquiétude de l'organisme face à la prochaine réévaluation de son financement<sup>26</sup>. Le PQDs subit actuellement les mêmes pressions que n'importe quel centre d'artistes pour augmenter ses revenus autonomes – accompagnées des mêmes réticences quant aux effets que cela pourrait avoir sur la qualité de ses activités. DARE-DARE, de son côté, déplore devoir répondre aux mêmes précautions logistiques qu'un festival

« alternatives », selon le mot de Martin Dufrasne, coordonnateur à la programmation de DARE-DARE<sup>23</sup>, des expériences selon le PQds –, tout comme la Ville attendait de DARE-DARE, il y a 10 ans, qu'il favorise une mixité sociale au Square Viger<sup>24</sup>, mais n'intervient pas dans le choix des œuvres qui pourraient servir à les réaliser.

Le centre se formalise peu de ces exigences, si ce n'est en raison du temps qu'elles exigent et, dans certains cas, de leurs coûts. L'équipe en est venue, selon Dufrasne, à savoir anticiper les demandes et à adapter les projets en conséquence. Les artistes, également, s'adaptent aux exigences techniques, et peuvent même s'y intéresser au point d'en faire l'objet de leur travail. Un projet de l'artiste Vincent Charlebois, *Le pelletier de gravier*, soutenu par DARE-DARE et prévu pour octobre 2014, consistera ainsi à installer un tas de terre sur les places du Qds, tas qui sera déplacé de jour en jour. Déjà, bâche ignifugée et gardien de sécurité sont au menu des négociations, mais on devine l'intention de l'artiste de jouer avec le contraste opposant cette forme pauvre aux manières aseptisées et spectaculaires du quartier.

Cette capacité des artistes et des travailleurs du milieu à s'adapter aux contraintes, qui rend possible leur travail et leur survie, est d'autant plus grande que les nouveaux crédos des subventionnaires (médiation, participation, intervention hors des murs des galeries) entrent en résonance avec des pratiques développées par les artistes depuis plus d'un siècle. Or, elle est aussi ce qui fait leur faiblesse politique : à tout accepter, on n'impose plus rien. On peut supposer que les artistes et organismes seront cependant intraitables sur ce qui toucherait de manière frontale à la nature d'un projet ou au choix de la programmation. C'est d'ailleurs ce qui ressort des entrevues réalisées pendant ma résidence : l'ingérence artistique est jugée inacceptable, et chacun affirme clairement préserver son autonomie. Mais où situe-t-on la limite de ce qui constitue une ingérence? Parle-t-on d'ingérence uniquement lorsque l'attention se porte sur les qualités artistiques ou morales d'une œuvre? Lorsqu'elle interfère dans la réalisation d'un projet spécifique? Et si l'on se contente de tracer les grandes lignes des activités ou des formes à privilégier, celles qui recevront plus de points lors des évaluations? Qu'en est-il lorsqu'un partenaire exige, comme le PQds le fit en réaction au projet de Ouellet, qu'il n'y ait pas d'interventions « politiques » sur son territoire? Ou quand les coupures budgétaires forcent un organisme à modifier sa structure et ses activités? Le choix de DARE-DARE de quitter son espace de galerie pour embrasser le nomadisme fut d'ailleurs déclenché par de telles coupures. Que ces circonstances aient débouché sur l'une des structures les plus intéressantes du milieu des arts visuels à Montréal ne modifie pas la nature de la décision qui y a mené.

Toute la nuance entre ingérence et influence sert ici le jeu des instances politiques, alors que l'ingérence est strictement niée et l'influence extensivement tolérée. La présentation de Stéphane La Roche, président-directeur général du CALQ, au colloque *Art actuel, espace public et municipalités* organisé par le RCAAQ<sup>25</sup> témoigne de ce

23 Martin Dufrasne, entrevue avec l'auteure, mars 2014.

24 Voir à ce sujet le texte de Jean-Pierre Caissie, « Portrait d'une dislocation », dans *Dis-location I*, DARE-DARE, Montréal, 2008.

25 Table ronde « Responsables culturels et artistes : quand les risques se rencontrent » au colloque *Art actuel, espace public et municipalités*, RCAAQ, Alma, juin 2014. Intervenants : Stéphane La Roche, président-directeur général du CALQ ; Emmanuelle Waters, Bureau des arts de Laval ; Berri Richard Bergeron, conseiller à l'art public à la Ville de Québec ; Luc-Michel Belley, chef de la Division arts, culture et bibliothèques de la Ville de Saguenay.

acteurs et intérêts, élaborée moins *pour* la culture que *par* la culture, le plan n'en demeure pas moins le principal pilier de la politique culturelle de la ville – celui par lequel transigent les fonds. Le Conseil des arts de Montréal, on l'a vu, s'aligne sur ses objectifs avec un enthousiasme déconcertant. L'art public y est explicitement nommé comme moyen d'« enrichir la qualité culturelle du cadre de vie<sup>11</sup> », mais c'est moins cette attention que ce à quoi elle se trouve rattachée qui m'intéresse ici. À travers l'art public, le Quartier des spectacles (Qds) et autres « pôles culturels » à développer, le plan vise à augmenter le « rayonnement » de Montréal en « stimul[ant] le développement du tourisme culturel » et en « favoris[ant] le développement d'une image de marque (branding) spécifique à Montréal, métropole culturelle ». La culture y est explicitement présentée comme un produit, dont il faut conserver et développer le « haut degré de qualité, [le] caractère attractif, [la] séduction<sup>12</sup> ». Dans les maladroites d'une littérature qui ne s'adresse pas au milieu culturel mais aux élus, aux fonctionnaires et à l'entreprise privée, on comprend que les « partenariats », « concertations » et « synergies » mises de l'avant par les différents ministères et conseils ne sont pas qu'une « simple » question de gestion : ils composent un programme qui fait de la culture un instrument économique et social, et demande aux artistes de participer à la fête (ou à la foire).

Avec la transformation de la culture en produit vient un consommateur culturel, auquel on souhaite offrir non plus de l'art, mais des « expériences » – expression dont me martèle, en entrevue, le directeur de la programmation du Partenariat du Quartier des spectacles (PQds), Pascal Lefebvre :

« On essaie de diversifier les expériences... on veut que les gens deviennent acteurs de l'expérience... Et donc, les pratiques émergentes ou expérimentales, en autant qu'elles offrent une expérience pour le public, sont les bienvenues dans le quartier<sup>13</sup>. »

À travers la notion d'expérience, la création est redirigée vers des champs d'activités très précis : l'interactivité, l'élément sensoriel, le sensationnel, l'événementiel, dans lesquelles la rencontre des nouvelles technologies et de la médiation culturelle donne un nouveau sens au travail des artistes.

L'engouement pour les technologies numériques est peut-être l'élément le plus consensuel et appuyé des politiques culturelles actuelles, lié non seulement à « la mutation la plus importante de l'histoire de l'humanité », selon le mot de l'actuelle Ministre de la culture<sup>14</sup>, mais aussi – on s'en doute – aux énormes investissements consentis au secteur de l'industrie des nouveaux médias depuis la fin des années 90. Le Bureau d'art public de Montréal, en les incluant dans ses principes directeurs, décrit franchement l'objectif marketing et totalisant de cette inclusion : « À cet égard, les arts numériques et les nouvelles technologies, qui contribuent de plus en plus à faire

11 Montréal Métropole Culturelle, *plan d'action* (édition 2007).

12 Montréal Métropole culturelle, *plan d'action 2007-2014* (édition 2007), p.16.

13 Pascal Lefebvre, directeur de la programmation au Partenariat du Quartier des spectacles, entrevue avec l'auteure, juin 2014.

14 « Hélène David au Devoir : La ministre invite le milieu de la culture à lutter contre les coupes de crédits d'impôt annoncées », *Le Devoir*, 13 juin 2014.



la marque de Montréal, devraient y être inclus<sup>15</sup>. » La responsable de la culture pour l'administration Coderre, Manon Gauthier, se félicitait récemment de l'ajout d'une première œuvre d'art numérique à la collection d'art public de la Ville :

« Dans le cadre de notre grand projet Montréal, métropole culturelle, nous souhaitons favoriser les approches artistiques qui combineront plusieurs disciplines, car l'interdisciplinarité permet d'amener la créativité à un autre niveau. De plus, le caractère participatif des œuvres numériques, qui mettent en interaction le public et l'art, aidera à démocratiser la culture. Et comme on caresse aussi le rêve de devenir une grande ville intelligente, l'art numérique est appelé à prendre de plus en plus de place dans le paysage culturel montréalais<sup>16</sup>. »

L'œuvre en question, *Chorégraphies pour des humains et des étoiles*, fut sélectionnée dans le cadre du programme d'intégration à l'architecture (« 1% ») du nouveau Planétarium, dont le concours spécifiait rechercher une « œuvre numérique, interactive et prenant la forme d'une projection ». Au-delà de son caractère d'œuvre numérique, c'est le statut de ses auteures qui retient l'attention. *Chorégraphie...* est un projet de Daily tous les jours, un « studio de design mettant l'accent sur la participation<sup>17</sup> ». Bien que Mouna Andraos, l'une de ses deux fondatrices, ait un parcours en partie rattaché aux arts visuels, le site de l'entreprise ne fait nulle part mention d'art. On y parle plutôt, justement, de « créer des expériences ».

Cette irruption d'une firme de design dans le paysage de l'art public n'est ni accidentelle, ni isolée. Tout y incite. Les œuvres lumineuses, interactives, numériques (et, en sous-texte, spectaculaires), n'intéressent pas que le Planétarium. Elles sont au cœur du concours d'intégration de l'art à l'architecture lancé par le nouvel Amphithéâtre de Québec, des œuvres commandées par le Partenariat du Quartier de spectacles, et de concours privés, comme le Concours Aire Banque Nationale (remporté par la firme Architecturama). Ces appels viennent avec des budgets élevés, des technologies complexes et fragiles et des attentes précises quant à la réception du public. Toutes choses qui, comme le soulignent en entrevue les artistes du collectif d'art numérique Projet EVA<sup>18</sup>, appellent davantage à des firmes qu'à des artistes<sup>19</sup>.

On peut donc se demander si la mutation la plus importante de l'humanité, celle qui mobilise présentement l'essentiel des nouveaux investissements en culture, profite bien aux artistes qui en forment l'un des outils de promotion et de développement. À la manne pressentie des nouvelles technologies, Étienne Grenier et Simon Laroche, les fondateurs de Projet EVA, apportent un bémol. S'ils reconnaissent la réalité d'un engouement des institutions culturelles pour les technologies avec lesquelles ils travaillent, ils en situent plutôt les retombés économiques du côté des (gros)

15 Bureau d'art public, Cadre d'intervention en art public, 2010.

16 « Danser avec les étoiles au Planétarium », Pauline Gravel, *Le Devoir*, 24 janvier 2014.

17 Site internet de l'entreprise, traduction libre.

18 Étienne Grenier et Simon Laroche, en entrevue avec l'auteure, juillet 2014.

19 Parallèlement à cette tendance, on doit cependant saluer un intérêt croissant, dans les appels d'intégration de l'art à l'architecture orchestrés par le Ministère de la Culture et de Communications, pour des formes non traditionnelles. Thierry Marceau a amorcé la réalisation d'un premier 1% performatif pour le bâtiment 2-22 ; le CHUM, a lancé un concours pour une œuvre processuelle, et, dans celui visant à la réalisation d'un mur-rideau, a choisi de prendre en charge le coût et l'installation des parois de verre, « pour limiter les contraintes et les défis de l'artiste » (texte du concours).

diffuseurs. Bien qu'eux-mêmes aient pu participer à plusieurs événements bien médiatisés axés sur ces pratiques (la Biennale internationale d'arts numériques [BIAN], Elektra, Mutek), l'argent n'est jamais venu avec la visibilité. Aux artistes de trouver leurs budgets de production auprès des habituels conseils des arts – où le financement offert aux artistes, d'après Grenier qui est aussi membre du C.A. du Conseil Québécois des arts médiatiques (CQAM), n'a pas bougé.

Les artistes, encore heureux, peuvent faire de l'art avec bien moins qu'une enveloppe de 1%, et un organisme comme DARE-DARE peut remplir son mandat avec pour sa production annuelle un budget équivalent à celui d'un seul projet du PQds. Ils ont besoin, néanmoins, d'un espace, et la tendance est à négocier ces espaces – même publics – avec les « partenaires » concernés. La volonté sincère des organismes et de nombreux artistes de rejoindre d'autres publics que ceux des arts, jointe à des nécessités financières, a amené plusieurs centres d'artistes – DARE-DARE, mais aussi Verticale (Laval) et Praxis (Sainte-Thérèse) – à délaissier la galerie au profit de l'espace public.

Je parlerai peu des politiques de gestion de l'espace public par les administrations municipales qui, si elles interfèrent dans les possibilités d'intervenir dans l'espace public, ne constituent pas en elles-mêmes des politiques culturelles. Elles le deviennent cependant lorsque les administrations municipales, parce qu'elles modifient leur perception du rôle que peut jouer la culture dans une ville, tissent des relations particulières avec les milieux artistiques. Ou encore lorsque, pour la même raison, elles cèdent à des entités tierces le pouvoir de distribuer les usages du territoire à la manière d'un programmeur sur une salle de spectacle. Le Partenariat du Quartier des spectacles possède de tels pouvoirs. Il peut en user, par exemple, pour contribuer au financement d'une œuvre qui sied particulièrement bien ses propres objectifs, comme ce fut le cas pour l'œuvre monumentale *Palazzo II* de Dominique Pétrin<sup>20</sup>, la seule pour laquelle DARE-DARE ait reçu un appui financier de la part de son hôte. Il peut également, à l'inverse, mettre des conditions à l'exécution d'un projet, ce qui donna lieu à des ingérences douteuses de la part de l'administration dans le projet de performances *Secondes zones* d'Anne-Marie Ouellet, également soutenu par DARE-DARE<sup>21</sup>. Entre les deux, il peut plus modestement ajouter sa ronde d'exigences administratives, comme ces cahiers de charges que DARE-DARE doit présenter au PQds avant chaque projet. L'organisme y présente sommairement l'œuvre qui sera réalisée et les informations techniques – dates, itinéraires, ancrages, filages, matériaux, etc. – que le Partenariat devra approuver. Comme le pressentait Anne-Marie Ouellet en entrevue<sup>22</sup>, celui-ci s'intéresse beaucoup moins aux projets eux-mêmes qu'à s'assurer de leur innocuité et à contrôler les imprévus. On m'a assurée à maintes reprises, tant du côté de DARE-DARE que du PQds, que là se limitaient les interventions de ce dernier dans les activités du centre. Il en attend certaines chose – une part d'œuvres

20 Pour l'œuvre *Palazzo II* (2012) Pétrin a recouvert de papier sérigraphié les murs extérieurs de l'édifice logeant la coopérative *Les Catacombes*, à l'angle des rues Saint-Laurent et Ontario.

21 La chargée de programmation du PQds réagit aux performances coordonnées par Ouellet en exigeant de connaître à l'avance l'itinéraire et l'horaire des performances, en interdisant la distribution d'une carte reproduisant une citation de leur propre site Internet et en intimant le centre de cesser toute action « politique ». Voir à ce sujet « À l'ombre des projecteurs : DARE-DARE au Quartier des spectacles », Edith Brunette, à paraître dans la revue *esse arts + opinions* (no 82, automne 2014).

22 Anne-Marie Ouellet, entrevue avec l'auteure, mars 2014.



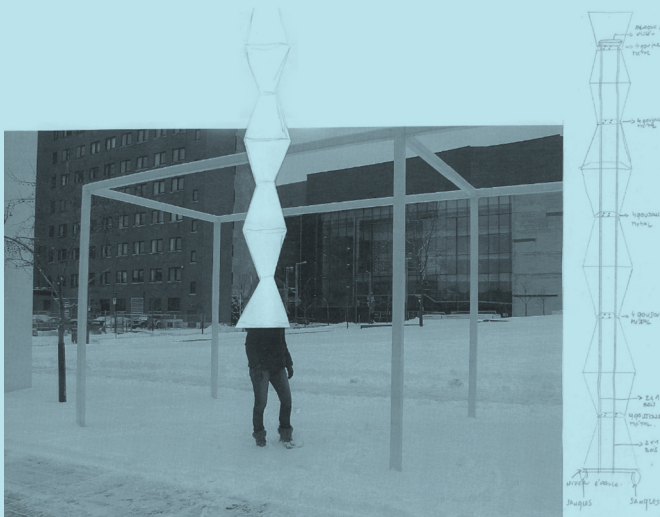


Image : Manuela Lalic, *Trip logique*, (performance), croquis pour le cahier de charges, DARE-DARE, hiver 2014

***ART DANS L'ESPACE  
PUBLIC QUAND LES  
POLITIQUES CROISENT  
LES PRATIQUES***

---

*Edith Brunette*

Ce texte a été réalisé dans le cadre d'une résidence de recherche au centre d'artistes DARE-DARE (Montréal), au printemps 2014. Je remercie chaleureusement DARE-DARE, Julie Fournier Lévesque, Odile Joron, Clément de Gaulejac et François Lemieux pour leur aide, de même que toutes les personnes qui se sont prêtées au jeu de l'entrevue : Jean-François Prost, Étienne Grenier, Simon Laroche, Anne-Marie Ouellet, Geneviève Massé, Martin Dufrasne, Pascal Lefebvre et Éric Lefebvre.

**DARE-**  
**DARE**