

L'ART

QUI NOUS EST

ROSE-MARIE ARBOUR

L'ART

QUI NOUS EST

CONTEMPORAIN

ROSE-MARIE ARBOUR

L'ART

QUI NOUS EST

CONTEMPORAIN

ROSE-MARIE ARBOUR

ÉDITIONS ARTEXTES

PRENDRE PAROLE

L'ART
QUI NOUS EST
CONTEMPORAIN

L'ART
QUI NOUS EST
CONTEMPORAIN

ROSE-MARIE ARBOUR

ÉDITIONS ARTEXTES
Prendre parole

L'art qui nous est contemporain est le deuxième titre de la série *Prendre parole* sous la direction de Jean-Pierre Gilbert, Sylvie Gilbert et Lesley Johnstone

Publié par les Éditions Artexes

Recherche : Jean-Pierre Latour
Révision : Andréanne Foucault, Sylvie Janelle, Colette Tougas
Graphisme : Associés Libres inc.

Tous droits réservés

© Rose-Marie Arbour et le Centre d'information Artexite, 1999

Données de catalogage avant publication (Canada)

Arbour, Rose-Marie

L'art qui nous est contemporain

(Prendre parole)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-9802870-7-5

1. Art - 20^e siècle - Québec (Province)). 2. Arts et société - Québec (Province). 3. Arts - Publics - Québec (Province). 4. Art - 20^e siècle. I. Titre. II. Collection.

N6546Q4A72 1999

709'.714'0904

C99-941836-X

Dépot légal : Bibliothèque nationale du Québec et Bibliothèque nationale du Canada, 4^e trimestre 1999

Imprimé au Canada

Nous remercions le Conseil des Arts du Canada pour son soutien financier.

Éditions Artexes
Centre d'information Artexite
460, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 508
Montréal, Québec
H3B 1A7

Tél. : 514 874-0049

Fax : 514 874-0316

Courriel : info@artexite.ca

Site Web : www.artexite.ca

TABLE DES MATIÈRES

7 Introduction

CHAPITRE 1

AUTOUR DE LA NOTION D'ART

13 Du moderne à ce qui nous est contemporain

33 Sens et sensibilité

58 Du social et du politique en art

CHAPITRE 2

LIEUX ET TEMPS DE L'ART CONTEMPORAIN

67 Définitions et temporalités de l'art contemporain

91 La délocalisation de l'art contemporain

CHAPITRE 3

FONCTIONNEMENT ET EFFETS DE L'ART CONTEMPORAIN

99 L'art et ses institutions

107 Des œuvres *indisciplinées* pour un public élargi

115 L'identité, l'acculturation, les croisements

119 Ici, ailleurs : une continuité à assurer

127 À quoi sert l'art contemporain?

INTRODUCTION

Afin de discerner ce qui, dans l'art contemporain, permet de le situer parmi d'autres pratiques sociales, afin de faire ressortir des aspects qui en révèlent l'actualité et l'urgence, j'ai examiné et fait se croiser des notions et des concepts, des définitions et des événements, des oeuvres aussi qui ont étayé une partie de ce paysage de l'art qui nous est contemporain depuis une trentaine d'années et, ce, particulièrement au Québec. Comme tout paysage, celui-ci est mouvant, en surface et en profondeur tout à la fois, soumis aux points de vue changeants du marcheur qui se déplace. Il ne peut y avoir de vue totalisante dans cette pérégrination, que des vues fragmentaires faites de détours et de croisements, de reprises sinon d'hésitations et de doutes. Cet essai emprunte des chemins balisés par l'histoire de l'art récente et prend en considération des théories sur l'art depuis sa conception jusqu'à sa réception. J'y mets en vis-à-vis des œuvres, des événements et des pratiques dans leur contexte propre. L'atomisation actuelle du champ de l'art par ailleurs m'a fortement incitée à établir des liens avec le passé récent, à ancrer la réflexion sur l'art qui nous est contemporain dans le contexte de sa brève histoire.

Les analyses, idées et théories à propos de l'art contemporain ont très majoritairement été formulées ailleurs, aux États-Unis et en Europe. À travers les médias, elles nous ont été transmises et font maintenant partie d'une

culture à l'échelle internationale. J'en rends compte ici afin de m'en servir comme instruments de lecture. Les débats et querelles sur l'art contemporain, en France surtout mais aussi aux États-Unis, au Canada et au Québec, depuis plus d'une décennie, ont de nombreux points communs. L'argumentaire des Français, par exemple, sur les pour et les contre de l'art contemporain ne s'applique pas intégralement à notre situation locale, loin de là. L'histoire de l'art qui nous est contemporain se construit en tenant compte de lieux et de temps précis et différents qui varient d'une communauté à l'autre, d'un territoire à l'autre. L'expérience des autres est une richesse précieuse mais elle ne peut se substituer à la nôtre; notre apport au champ de l'art qui nous est contemporain est particulier et est à identifier comme tel. Une enquête de Catherine Millet, directrice de la revue française *Artpress*, menée auprès de musées d'art contemporain à travers le monde, faisait ressortir combien «l'art contemporain est un concept social. Il désigne une catégorie muséographique, économique, voire médiatique, sûrement pas une esthétique ni une idéologie»¹. De plus, les traits de la postmodernité qui traversent l'art contemporain le distinguent encore davantage — quoique non entièrement — de ce qui fut moderne sur le plan des valeurs artistiques et esthétiques mais aussi en ce qui concerne la réception.

Cet essai est une réflexion à bâtons rompus sur l'art contemporain, ses institutions, ses relations avec le public, son rôle social. Il n'a rien d'un bilan exhaustif: j'ai tiré des fils qui, à leur tour, m'ont amenée à des noeuds et à des manques, à un texte, un tissu — le champ de l'art — qui se révèle indissociable de son lieu d'origine non pour s'y replier mais pour s'y alimenter. L'identité a partie liée avec l'art qui nous est contemporain et cela est d'autant plus évident dans un pays comme le nôtre à l'identité politique non résolue (si on parle du Canada), à l'identité nationale non encore reconnue (si on parle du Québec). Dans les deux cas, mais particulièrement au Québec, nous faisons partie d'un ensemble de cultures périphériques aux grandes métropoles

artistiques nord-américaines, telle New York, et européennes, telle Paris. J'ai utilisé le terme *périphérie* afin de signifier à la fois le géographique et le politique. Ce terme implique un éloignement et une hiérarchie par rapport à une position centrale. Une des conséquences de cette position expliquerait, entre autres, que le marché de l'art, ou ce qui en tient lieu, ne parvienne pas à soutenir décentement une production artistique particulièrement prolifique : au Québec, de surcroît, la langue et la culture, les intérêts culturels et sociaux, économiques aussi, se distinguent dans le grand tout nord-américain. Les rares créateurs du Québec qui naviguent sans soutien financier de l'État dans les circuits internationaux de l'art contemporain font exception. Faut-il rappeler que la circulation internationale des œuvres, de quelque discipline que ce soit, dépend en grande partie de facteurs financiers et politiques que ne résume pas la seule portée esthétique des œuvres? Le rayonnement politique et économique d'un pays, la reconnaissance de ses capacités et de ses compétences dans d'autres domaines contribuent souvent davantage à stimuler des attentes en matière culturelle et artistique que la portée intrinsèque des œuvres. La circulation *libre* des cultures est une illusion. Tout en partageant des valeurs artistiques et esthétiques semblables, la confusion est impossible entre les pouvoirs qui sont ceux des pays périphériques et ceux des pays dominants en matière artistique et culturelle : les pays périphériques doivent par contre inscrire leurs valeurs dans ce contexte vaste et différencié qui en retour les affecte. Une adaptation de leurs valeurs en résulte mais aussi, dans bien des cas, une disparition de ces valeurs propres et locales.

Les études sur le postcolonialisme en matière culturelle, dans le monde anglo-saxon surtout, réfèrent au politique plutôt qu'à la seule dimension géographique des cultures, comme le laisse supposer le terme de *périphérie*. Je l'utiliserai quand même, malgré ses limites, dans le sens de géographie territoriale mais aussi culturelle et artistique, dans le contexte de domination politique d'un pays par un autre, ou d'une région par une autre. La notion de

centre/périphérie est toujours utile même si limitée pour l'analyse de la nouvelle économie culturelle globale dont la complexité est faite des ruptures fondamentales entre économie, culture et politique. Mais dans le domaine qui nous préoccupe ici, celui des arts visuels, la notion est toujours applicable et utilisable, selon moi, pour cerner la nature de l'art contemporain et son fonctionnement.

J'ai pris en considération des auteurs d'ailleurs et d'ici qui ont abordé, débattu des questions soulevées par la modernité et la postmodernité en art, du rôle et de la fonction de l'art contemporain dans la société de consommation où la globalisation économique tend à dominer les valeurs sociales, politiques et culturelles particulières. J'ai aussi repris certains argumentaires sur les rejets de l'art contemporain au Québec et en France surtout pour réfléchir à la notion d'art contemporain, sa nature, sa localisation, sa perception et sa réception dans le contexte qui aujourd'hui nous est propre. Je suis convaincue que la pratique artistique et la relation aux œuvres d'art, anciennes ou actuelles, sont un des derniers espaces de liberté, coincés que nous sommes entre la société de consommation et celle de l'information. Les praticiens en arts visuels sont de plus en plus nombreux, formés et informés, conscients des enjeux et des courants artistiques, des retombées des médiums électroniques tant sur la scène nationale qu'internationale de l'art contemporain. La représentation dominante de l'artiste et de l'art actuel est pourtant floue, approximative et souvent ambiguë, facilement repoussée aux confins de l'excentricité, sans attache avec la «vraie» vie et la «vraie» réalité, ou bien rangée dans la catégorie du divertissement et de la curiosité.

J'utiliserai à l'occasion l'expression de *public élargi*. Cette dernière désigne un public qui n'est somme toute pas si nombreux, composé d'artistes, d'intermédiaires, d'experts — bref le milieu de l'art — mais aussi de spectateurs chez qui la culture acquise ne prédispose pas à fréquenter les lieux d'exposition qui n'ont pas *a priori* d'entrée dans le domaine de la

culture dite «savante», soit par leur éducation ou bien par leur statut social, mais y sont amenés de différentes façons. Puisque la culture est vue comme un élément clé de l'identité collective et politique au Québec, il est d'autant plus nécessaire de voir et d'évaluer comment l'art contemporain, et ses conditions d'exercice, se taille une place au sein de la culture, comment il peut être — à une échelle même modeste — un indice et un lieu de reconnaissance pour l'imaginaire. L'exercice de l'imaginaire me semble primordial : il permet une mise à distance des contingences et des conformismes qui nous empêchent de juger et d'agir librement selon notre conscience. Cette mise à distance est essentielle pour trouver, inventer des solutions aux aliénations inhérentes à toute organisation sociale. Ces solutions ne se fabriquent pas dans le mimétisme mais émergent de la capacité à adapter pour nous-mêmes certains des outils conceptuels expérimentés par d'autres : leur adaptation est une étape cruciale de notre prise de position et de notre situation dans le monde. Les artistes contemporains d'ici ont cependant de très rares exemples d'œuvres de leurs pairs qui sont reconnues par la communauté artistique internationale; les occasions de mimétisme ou d'acculturation sont par ailleurs fréquentes et nombreuses, d'où la nécessité d'aiguiser constamment notre réflexion sur l'art pour assurer une prise de conscience lucide des enjeux qui traversent le champ de l'art qui nous est contemporain.

AUTOUR DE LA NOTION D'ART

Du moderne à ce qui nous est contemporain

La revendication d'être moderne a toujours comporté un parfum plus ou moins accentué de provocation et de scandale. Les festivités pour marquer le cinquantenaire du *Refus global* (1948-1998) ont mis en lumière la résonance historique de la modernité radicale des artistes automatistes en même temps que leur isolement au sein de leur propre société pour laquelle ils sont devenus, par la suite et à long terme, un emblème important de transformation artistique et culturelle.

Depuis les années 1960, la notion de contemporanéité et le fait d'être contemporain se sont situés, me semble-t-il, dans la foulée d'affirmations et de revendications affichées sur la place publique par Borduas et le cercle des automatistes. La recherche toujours plus poussée d'un langage visuel autonome sur les plans conceptuel, matériel et technique, a mené des artistes dans l'entre-deux des disciplines traditionnelles en arts plastiques et des pratiques culturelles. Une volonté de rapprocher l'art de la vie quotidienne a incité de jeunes artistes des années 1960 et 1970 — Serge Lemoyne en a été une figure emblématique — à réfléchir sur le contexte de production et de présentation des œuvres à un public élargi et dans l'espace public même. Parallèlement, le système de diffusion des œuvres s'est graduellement institutionnalisé : la création du Musée d'art contemporain de Montréal (1964) a contribué à différencier l'art moderne de l'art contemporain. L'art moderne d'avant-garde avait dû créer de toutes pièces et à répétition ses propres moyens

de diffusion (espaces d'exposition, publications, critiques d'art) et l'exemple des automatistes (1945-1954) est probante à cet égard. L'art contemporain a, quant à lui, une institution qui le légitime.

L'institutionnalisation de la diffusion artistique et la volonté de former un public élargi ont eu des effets positifs certains. Mais l'indifférence relative du grand public face à l'art moderne n'a toujours pas été remplacée par un élan continu à fréquenter l'art contemporain. Le nombre de visiteurs est cependant allé grandissant depuis plusieurs décennies dans les musées en général, et avec moins d'évidence, dans les lieux consacrés à l'art moderne et contemporain : centres d'exposition, galeries privées, galeries subventionnées, lieux ponctuels et provisoires d'exposition et cela, un peu partout dans le monde occidental. Le phénomène de la fréquentation des lieux d'exposition d'art moderne et contemporain est tout autant européen, nord-américain que sud-américain; il s'étend géographiquement à d'autres cultures tels le Japon, la Turquie. Le développement des écrits et des publications sur l'art moderne et contemporain, sur la théorie de l'art, sur l'histoire de l'art en général s'est de plus, considérablement accru depuis les années 1980.

Au Québec, les colloques, festivals, biennales, symposiums de toutes sortes sont fort prisés; ils sont importants pour marquer les continuités mais aussi les discontinuités dans le champ culturel et social. Ils contribuent fortement à la constitution du champ culturel et artistique et à son histoire. La réception publique et critique de tels événements permet d'objectiver des tensions et des attentes face aux arts et je rappellerai un de ces événements (concernant les arts visuels) pour sa valeur emblématique quant aux tensions existant dans le champ de l'art contemporain. Ces tensions ne sont pas propres au Québec seulement mais se retrouvent au Canada, aux États-Unis et en Europe — particulièrement en France.

Voici un événement qui, dans le champ de l'art actuel et à propos de l'art contemporain, servira d'indicateur pour évoquer ces tensions. Sorte

d'événement témoin, il permet de synthétiser ce qui est reproché à l'art contemporain et au milieu qui le soutient, obligeant à une réflexion et un retour sur les notions et définitions qui concernent ce domaine bien particulier des arts visuels. À la fin de l'été 1997, le colloque qui clôturait la saison annuelle du Symposium de Baie-Saint-Paul réunissait divers invités — historiens et critiques d'art, artistes — du milieu artistique surtout en provenance de Montréal. Cette rencontre a donné lieu, pour la première fois de la courte histoire de ce symposium, à des échanges acerbes qui ont mis en lumière des tensions endémiques dans le milieu artistique quant à la nature et la fonction de l'art contemporain. Le commissaire invité Guy Sioui Durand avait annoncé l'importance de favoriser le discours sur l'art en organisant des rencontres, afin d'ouvrir des perspectives stimulantes sur les œuvres exposées et produites tout au long du symposium par les artistes invités. Le public avait pu, tout au long de l'événement, se familiariser avec les différentes pratiques des peintres. À l'occasion du colloque cependant, les spécialistes invités ont été l'objet d'une attaque en règle (dénigrement et invectives) de la part d'un autre invité, l'écrivain Sergio Kokis, se présentant également comme peintre. Il a accusé d'incompétence non seulement les participants dudit colloque mais les artistes mêmes qui avaient oeuvré pendant une partie de l'été au sein du symposium. Pour cet écrivain, l'art ne serait valable que s'il excite, provoque des réactions naturelles (immédiates) chez le spectateur, réactions qui pourraient être, selon lui, vérifiables sur le champ. Tout le reste ne serait que bla-bla et activités d'introvertis. Un sociologue a alors renchéri en affirmant que tout ce qui se dit et s'écrit sur l'art ne donne rien et cela, sous prétexte que l'art n'aurait rien à voir avec la pensée. Les deux intervenants sous-entendaient qu'ils parlaient à partir d'un *sens commun* qui était, selon eux, nécessairement partagé par le grand public. L'argument de fond étant que l'art contemporain est incompréhensible (pour le grand public) et que, d'autre part, il n'y a rien à dire sur l'art ou encore que l'art n'a rien à dire du tout. D'où l'ineptie des écrits sur

l'art, de la critique d'art et logiquement, de ce colloque même.

Sur fond d'ignorance et de ressentiment, ce type de scène s'est répété depuis une dizaine d'années, répercuté à l'occasion par certains journaux et revues à grand tirage. L'affrontement me semble sans issue d'autant que l'argument est mal posé : dire que ce que l'art exprime n'a pas d'équivalent expressif dans le verbal est une chose, mais affirmer qu'il n'y a rien à dire sur l'art, sur sa pratique et ses institutions en est une autre. L'anecdote nous permet de constater encore une fois la nature problématique de l'art contemporain et le fait que son rejet s'accompagne souvent d'une remise en question de son histoire même. On a vu dans ce colloque Borduas accusé de n'être pas de taille, d'avoir été à tort magnifié. Cela rejoint le cas de Marcel Duchamp, en France, dont certains voudraient nier l'importance sous prétexte qu'ils ne reconnaissent pas la nature et le sens de son œuvre.

Un des reproches récurrents adressés à l'art contemporain est sa coupure avec le grand public. Ce reproche permet cependant de relever que, au contraire, dans l'identification du contemporain en art, le lien avec la vie sociale a constamment été évoqué : certains artistes ont visé nommément l'éveil de l'imaginaire de leurs concitoyens par des interventions dans la rue, les places publiques et hors des circuits conventionnels de l'art; d'autres ont projeté de faire de l'art et de sa pratique un lieu de déconstruction et de critique du système artistique et, par extension, du système social lui-même. Rappelons qu'au cours de la modernité le lien entre l'art et son contexte social a d'ailleurs toujours été présent : pensons aux constructivistes russes, aux artistes, designers et architectes du Bauhaus (Allemagne) qui ont ancré leur recherche formelle et plastique dans un projet de changement sinon de révolution sociale, aux actions et conceptions de l'art chez les dadaïstes et les surréalistes qui bouleversaient les fondements de la création artistique ainsi que ses liens avec l'inconscient de même qu'avec l'ordre social existant. L'art contemporain n'a pas abandonné cette voie qui consiste à renverser les

a priori afin de révéler les mécanismes des pouvoirs quels qu'ils soient : il l'a plutôt diversifiée et a donné une importance inusitée à la déconstruction des mécanismes de la représentation, ce qui ne peut se faire sans lien avec une critique sociale. Les œuvres se sont inscrites, et de plus en plus fréquemment depuis les années 1960, dans des lieux et des sites non muséaux : lieux naturels, lieux urbains et privés et ce, pour s'y fondre. L'éphémérité est devenue une marque particulière du contemporain : des disciplines comme la performance se sont peu à peu imposées, des œuvres in situ, des interventions ponctuelles ne restent dans la mémoire que par le biais de documents photographiques ou vidéographiques. Des matériaux industriels ou bien banals, sans qualité particulière sauf d'être courants et économiques ont été systématiquement utilisés par les artistes. Quant au «retour à la figuration», il s'est fait entre autres avec le pop art (le ti-pop en a été la version québécoise) et le cinétisme a relié participation, matériaux et technologie industrielle. La participation des spectateurs caractérise même l'art de la fin des années 1960 jusqu'au milieu des années 1970. Les happenings, actions de toutes sortes ont ponctué les manifestations d'art contemporain². Pourtant on ne cesse de parler de cette coupure entre l'art contemporain et le public comme si elle était due aux œuvres et par ricochet aux artistes qui vivraient dans un monde coupé de la réalité commune à la plupart des gens, tout occupés de leur seul *ego*.

Sur le plan théorique, le rapport de l'art au social a été abordé et analysé de diverses façons et en fonction d'horizons fort différents depuis les années 1960. Afin d'éclairer la notion d'art comme telle, Jean-Marie Schaeffer³ a décrit combien la révolution romantique a été conservatrice et a déterminé en partie la notion d'art moderne. Jusqu'au romantisme allemand, la pensée occidentale sur les arts avait généralement privilégié la conception, dans la foulée de la pensée aristotélicienne, de l'œuvre d'art comme résultat de la *technè* humaine. Depuis deux cents ans, l'*idée* — antérieurement partie intégrante de l'art —

s'est trouvée de plus en plus détachée de l'œuvre, s'imposant à elle depuis l'extérieur, étant antérieure à elle. L'art est devenu alors une sorte de vision venant de l'absolu : la position est conservatrice en ce sens qu'elle vise et réussit pour une grande partie à annuler le mouvement vers une laïcisation de la pensée philosophique et culturelle, mouvement entrepris par les Lumières⁴. Avec le romantisme, une conception organiciste de l'art est donc apparue : l'art est «nature», sa nature détermine son évolution propre que n'affectent pas les conditions extérieures de la pratique artistique. C'est ce que Schaeffer nomme la «théorie spéculative de l'art», qui est un idéal artistique — la croyance qu'il y a une idée derrière l'œuvre d'art, que l'idée est traduite par l'œuvre qui, à son tour, est un relais. Cet idéal venait de la nostalgie d'une intégration harmonieuse et organique de tous les aspects de la réalité humaine qu'un monde scindé en deux rend discordants et dispersés. La révolution romantique aspirait ainsi à un monde redevenu organique et l'art voulait remplacer la philosophie dualiste (objet/sujet). La révolution romantique a surgi sur fond de désorientation existentielle, sociale, politique, culturelle et religieuse. En même temps, elle célébrait le subjectivisme le plus radical, à l'opposé d'une culture objective. Le maître mot est l'Unité. L'art devient un moyen de parvenir à cette unité, au monde comme tout organique. Il vise donc l'ontologique. Sacralisé, l'art permet, par l'extase, l'unité de l'objet/ sujet. Au profit du Vrai, le romantisme cependant a court-circuité le Beau. Le fait artistique a prétendu être plus ou autre que ce que les seules descriptions et analyses des œuvres laissent supposer. L'art romantique a revendiqué un statut supérieur à celui de l'âge classique : la croyance en un salut par l'art a été dès lors instaurée.

D'un horizon bien différent — celui de l'analyse des processus de la création (artistique, culturelle, scientifique) —, François Flahault a parlé, plutôt que d'une théorie spéculative de l'art, d'un asservissement de l'art dont l'origine se situerait dans la religion, la tradition et l'académisme et ce, bien avant l'avènement de la modernité. Cette dernière a permis aux artistes, en

rejetant ces carcans, d'être enfin libres. La lutte pour la liberté dramatise et marque la trame de l'histoire de l'art moderne. Cette trame se perpétue jusqu'à aujourd'hui et sert toujours de référence pour prévoir les prochains épisodes de l'histoire de l'art : «[...] les arts plastiques constituent l'un des rares domaines où l'on se permet encore de tirer argument des épisodes passés pour prédire l'issue d'un épisode en cours»⁵, ce qui est en contradiction avec la volonté de novation et d'inédit, de singularité de l'art moderne et contemporain. Selon Flahault, le projet de l'art moderne, puis celui de l'art contemporain, a été une quête spirituelle (relation à une source absolue) en même temps qu'une quête de soi (recherche d'un sentiment d'exister à travers l'expérience sensible) et ce, dans la foulée du romantisme. Il explique que «dans les sociétés où dominent le monothéisme, les religions du Livre, le principe d'un soutien de soi par les saveurs [le sensoriel] ne saurait se développer pleinement en tant que principe de portée religieuse. [...] En revanche, écrit-il, le principe d'un soutien de soi par relation à la source, à un au-delà des zones de saveurs, a connu avec le christianisme surtout, un développement sans précédent, intimement lié à l'essor de la notion d'individu et à l'idéal d'émancipation. Une orientation si prégnante qu'elle a exercé un fort attrait sur l'art contemporain»⁶. La distinction qui découle de cette double voie est de privilégier, d'un côté, le sensoriel et le non-dicible et, de l'autre, le *discours* sur le monde et le visible. Soulignons que Schaeffer et Flahault se rejoignent par la notion de l'indicible du visuel, du sensoriel. Ils voient le visuel et le sensoriel irréductibles à la signification — la signification étant de l'ordre du discours verbal donc de l'ordre conceptuel. Mais les opérations du discours verbal permettent d'attirer l'attention, d'analyser, de comparer : elles contribuent à éduquer le regard mais non à le remplacer. Cette a-signifiante de l'ordre du sensoriel, par exemple de la peinture «pure», a trait à l'absence d'un langage parlé qui puisse se substituer à son sens propre.

La signification concerne le discours, le langage parlé peut articuler,

nommer, désigner. De cette distinction viendra, selon moi, une partie des malentendus et des polémiques sur l'art contemporain : soit on privilégie un art à discours, soit on privilégie un art immanent, appliqué à ce qui est indiscutable par le discours. Pourtant, tout ceci ne m'amène pas à prétendre qu'un discours sur l'art soit impossible mais plutôt qu'il n'y a pas de discours précédant l'œuvre. Si le discours sur l'œuvre est possible et nécessaire, il ne vient pas de l'œuvre comme telle. Dire que l'effet des œuvres d'arts visuels sur le spectateur ne peut se traduire dans le langage parlé ou écrit est juste; mais affirmer qu'il est impossible de décrire et d'analyser les moyens et les effets propres aux arts visuels est faux. Le langage contribue à l'éducation du regard sans pour autant s'y substituer. « [...] servir le travail du regard, ce n'est pas le remplacer », écrit François Flahault⁷, qui y va de la distinction entre le discours et le contact sensoriel, la signification et le sens. Ainsi seulement, on considère qu'il n'y a pas de signification en arts visuels : ce que le langage peut nommer de l'œuvre, de son contexte artistique et culturel, des intentions de l'artiste, de la réception par les spectateurs, n'équivaut pas à une traduction de l'œuvre. Cela ne veut pas dire pour autant qu'une œuvre d'art n'ait pas de sens, comme on dirait d'un caillou qu'il n'a pas de sens sauf d'être ce qu'il est dans la nature. L'œuvre d'art au contraire est construite, elle est un objet culturel : sa construction, son artificialité même sont sous-tendues par une recherche de sens. Les artistes — et on pourrait dire la même chose des écrivains et des créateurs en général — ne traduisent pas dans leurs œuvres une expérience du monde déjà existante : plutôt, ils construisent un monde dans le processus même de production de l'œuvre. L'œuvre ne donne pas forme à une idée déjà là, ni n'aurait pu être conçue avec d'autres moyens. Elle a une valeur cognitive justement du fait qu'elle ne se confond pas avec la réalité ni avec une expérience existentielle. A-signifiante ne veut pas dire absence de sens mais absence de discours verbal pouvant remplacer le sensoriel.

En nous permettant d'entrevoir des choses indiscernables autrement,

je pense, comme bien d'autres, que l'art est comme la théorie : il n'est utile qu'en autant qu'il ne prétende pas remplacer la réalité. Si la théorie rendait compte de toute la réalité, elle serait une théologie; si l'art rendait compte de toute la réalité, il n'aurait plus de dimension symbolique, il serait comme le monde de la réalité et, dès lors, n'aurait pas lieu. Si l'art incite le regard à s'ouvrir, il ne rend pas compte de la réalité objective. Il n'est ni une évansion hors de la réalité ni son reflet. L'œuvre peut inciter cependant à un renouvellement de la relation à la réalité — et c'est son effet important. L'œuvre d'art a donc un sens ajouté par rapport à un caillou.

Si «apprendre à tenir un discours et apprendre à voir sont deux choses différentes»⁸, il n'en reste pas moins que l'art moderne et une grande partie de l'art contemporain ont adopté la position du discours et ont attiré les gens de discours : «Loin d'exiger un regard silencieux, ces œuvres ont au contraire besoin que l'artiste, le critique ou l'universitaire parlent pour elles», ajoute Flahault, d'autant plus que nombre de ces œuvres ne sont pas d'une grande richesse plastique (pensons à certaines œuvres de l'art conceptuel). Quoi qu'il en soit, je peux dire que l'œuvre d'art permet une expérience du monde autrement impossible. L'œuvre n'est ni un refuge du corps hors de l'esprit ni l'inverse, un refuge de l'imaginaire hors de la réalité. Elle est une réalité fabriquée, un signe implanté dans un territoire tissé de liens entre des individus, entre ces derniers et elle-même et sa signification est en partie liée à ce contexte — ce qui ne veut pas dire qu'elle ne peut être perçue et comprise hors contexte. Comme l'expose Norman Bryson, voir est toujours, par sa nature même, articulé à la société⁹. Ainsi avons-nous vu, au cours de ce dernier siècle, se modifier le regard de l'artiste, à titre de sujet tout autant que d'agent social et, cela, par son articulation même à sa société : les artistes de la fin du XIX^e siècle — prenons l'exemple des impressionnistes — ont revendiqué un regard silencieux en opposition au règne contesté de l'Académie. Avec l'art abstrait et les coups de barre des avant-gardes, le regard de l'artiste s'est de

nouveau croisé au discours. Cela est connu, mais le répéter c'est réitérer le fait que l'art n'est pas un produit de consommation déterminé par son utilité et sa rentabilité, que son positionnement social ne suit pas les règles des industries culturelles. Les artistes qui considèrent l'art comme ayant trait à l'indicible ne peuvent éviter la question, à savoir si cet indicible existe véritablement quelque part. Les attaques répétées d'artistes tels Marcel Duchamp et Picabia contre l'existence de l'indicible ont été prémonitoires de cela même qui allait contribuer à définir l'art contemporain. Bien avant l'avènement du postmodernisme, Duchamp a dépassé le moderne pour entrer dans le contemporain justement en déniait tout absolu en art.

L'art contemporain fait bien partie de notre contexte culturel : il ne lui est étranger ni par les idées, les attitudes, les savoirs, ni par les perspectives privilégiées et ponctuelles qui le traversent et font partie de «l'esprit du temps». L'expression «art contemporain» suscite néanmoins chez la plupart des non-initiés l'idée ou un sentiment d'opacité, d'exclusion sinon de subversion. Du fait de ne pas être initiés à la réalité de ces œuvres et à leur sens, le terme même de contemporain, contradictoirement, induit à la séparation, la distance, à la non-reconnaissance plutôt qu'à l'aisance, l'accessibilité comme si les non-initiés n'étaient pas contemporains d'un art produit dans leur propre contexte et environnement. Le sentiment d'exclusion est accentué d'autant que l'«art contemporain» est reconnu par plusieurs institutions prestigieuses, qu'il fait l'objet de multiples publications majoritairement savantes, difficiles d'accès en apparence mais aussi en réalité. En plus, ce qui n'enlève rien à son caractère complexe, il faut le distinguer de l'art moderne qui, lui, est maintenant relativement familier au grand public. J'estime que l'art contemporain et sa pratique se situent dans un cadre historique et artistique dont les assises sont modernes mais ils s'en détachent pour avoir délaissé l'autoréférentialité moderniste, affirmant plutôt des attaches avec le monde culturel, le monde scientifique, le monde historique. Ils délaisseraient aussi ce qui fut conçu

comme marque de la modernité : progrès, nouveauté, rejet du passé. La temporalité historique de l'art contemporain est différente également de la temporalité de l'art moderne. Le culturel, le sociopolitique et, à l'occasion, l'espace géographique et politique s'y entrecroisent et la marquent. La postmodernité a mis en scène ces changements et ces mutations de la scène de l'art contemporain. Face aux grands récits de légitimité (Lyotard), à l'art comme pratique émancipatoire (lieu d'expérimentation, d'opposition, de déconstruction), la postmodernité, qui s'est manifestée surtout à partir des années 1980, a affiché une méfiance face aux discours de libération tout en maintenant une redéfinition constante des codes d'opposition et de marginalité qui avaient été la marque du moderne. Le déconstructionnisme appartient à un discours qui questionne les standards, les notions de logique. Mais comment déterminer la manière dont ces «standards» peuvent être identifiés ou catégorisés?

Hal Foster a identifié deux positions du postmodernisme en 1985¹⁰ : d'abord le postmodernisme aligné sur les politiques néoconservatrices — il a été le plus connu. La seconde position dérivait de la théorie poststructuraliste, davantage critique et même radicale. Le postmodernisme néoconservateur se définissait en art par le *style*. Sous prétexte que le modernisme n'était qu'un formalisme réducteur et vide, des artistes sont revenus à la narration, à l'ornement et à la figure. Cette position a été le plus souvent réactionnaire : on a abondamment débattu du retour à l'histoire (et non *de* l'histoire) et au sujet (l'artiste comme auteur). La peinture est redevenue un médium à explorer, ce qui a mené à réinstaurer un intérêt certain pour la *présence* de l'artiste (attachée à la trace du pinceau, de la main, d'une gestualité singulière). L'autre position a été celle du postmodernisme poststructuraliste. Profondément antihumaniste il est, plutôt qu'un retour à la représentation, la *critique de la représentation* vue non pas comme transparente à la réalité mais comme ce qui la constituait. Ces deux positions ont en commun, toujours

selon Foster, le constat que le modernisme a vécu dans une terreur historiciste, dans une prison (l'histoire comme progrès de la raison) où chaque œuvre est définie en rapport avec ce qui la précédait.

Je rappelle qu'un autre élément remarquable dans ce paysage a été l'effritement graduel de l'hégémonie américaine à la suite des reconfigurations à l'échelle internationale, des systèmes d'échange et de circulation des œuvres. Il n'est plus obligatoire de passer par New York pour accéder à une certaine visibilité sur la scène internationale de l'art contemporain. En même temps, l'universalisme en art est questionné et mis en doute par les *Cultural Studies* dont l'intérêt est manifeste pour la culture de masse. La tendance est dorénavant de lire le monde en général et celui de la culture en particulier comme un texte et non plus comme un objet clos et autonome. Enfin, surtout en Europe et en Amérique du Nord, un réseau de musées d'art moderne et contemporain s'est mis en place dans un mouvement de démocratisation de l'art, en même temps qu'est reconnu le fait que l'art moderne et contemporain ne s'adresse pas à tous, que son accessibilité ne peut faire fi des frontières sociales, culturelles, temporelles et spatiales. Paradoxalement, on resitue l'art contemporain dans la sphère des valeurs partagées non par tous mais par les artistes et par le milieu de l'art, dans le réseau particulier qui le soutient; il n'est donc plus défini par une valeur absolue qui lui serait intrinsèque.

Depuis la modernité, la liberté créatrice de l'artiste s'est posée contre la complaisance et le conformisme. «L'art c'est notre meilleure, notre seule arme contre le Négatif. Je l'ai appris d'Adorno et de Benjamin, et je n'en démordrai plus : l'art est le principal levier de résistance susceptible d'ébranler un peu la "totalité négative" disait Jean Papineau¹¹. La modernité a été liée à l'essor de la notion d'individu et à l'idéal d'émancipation qui, depuis le XIX^e siècle ont été identifiés à l'idée de liberté. N'oublions pas, comme le rappelle Flahault, que la modernité elle-même a pris place et s'est développée dans le contexte historique du christianisme, fût-il sur son déclin, et qu'anime le principe d'une

recherche de l'origine, d'un centre (Dieu) dont toute réalité découlerait. Or la recherche de la source, de l'origine, c'est aussi la recherche de soi, de l'origine de soi. L'œuvre d'art du XX^e siècle ne propose donc plus la délectation par la contemplation des œuvres mais vise un but plus radical : «À celui qui la regarde, elle propose, plutôt que le mieux-être de l'agrément, une sorte d'emblème de son être [...] quelque chose qui, au-delà des formes socialisées, permet de retrouver une origine de soi»¹².

Un des paradoxes de l'art contemporain, une contradiction peut-être, c'est que l'État subventionne à même les fonds publics des projets artistiques dont les paramètres sont majoritairement liés au sujet, à l'individu comme tel alors que la mission de l'État est de s'occuper de l'individu en rapport avec la collectivité. De plus, comment faire accéder un plus large public à cette production, soutenue par les deniers de l'État mais légitimée par un milieu restreint (comme tous les domaines professionnels)? Pour ce faire, l'animation des publics pour faciliter l'accessibilité à l'art s'est développée et spécialisée — elle est un des facteurs, pour les institutions muséales surtout, de légitimation de l'art contemporain qu'elles exposent. Cette médiation va-t-elle déterminer le sort de l'art contemporain et, par ricochet, sa pratique même? En juin 1998, à l'échelle planétaire, a eu lieu le Mondial de soccer qui a représenté le spectacle global idéal, événement ahurissant qui, avec d'autres à venir, va probablement devenir un exemple pour les industries culturelles. Des critères de plus en plus précis risquent d'être imposés au système artistique et à ses œuvres indifféremment du fait qu'elles soient produites ou non grâce aux nouveaux médias de communication.



Des interventions accusatrices à l'égard d'artistes contemporains et de leurs œuvres ont été véhiculées dans des journaux tel *La Presse* et des revues telle *L'Actualité*, dès le début des années 1990¹³. Ces critiques, passablement

négatives, ne sont pas venues du «grand public» qui aurait été frustré dans ses attentes face à une exposition d'art contemporain ou bien aurait été choqué par une œuvre en particulier — sauf dans les cas qualifiés de pornographiques, relativement rares au Québec mais plus nombreux dans le reste du Canada et aux États-Unis. C'est en 1979 que nous trouvons la première publication (*Éloge et procès de l'art moderne*) consacrée entièrement à la remise en question de la position de l'art contemporain dans le champ de l'art¹⁴. Je considère que ce sont plutôt les médias qui, pour activer la curiosité des lecteurs, ont dardé leurs reportages sur la vie et le travail de certains artistes contemporains avec le préjugé d'exclusion qu'on attache souvent à ce terme. Souvent les médias se sont faits les porte-voix des politiciens d'arrière-ban pour fabriquer leurs «nouvelles». Les effets médiatiques étaient en relation directe à l'odeur de scandale et ont occulté les enjeux qui auraient dû être discutés et éclairés. Je réfère ici aux protestations qu'occasionna l'achat d'une œuvre (1990) de l'artiste américain Barnett Newman (*Voice of Fire*) par le Musée des beaux-arts du Canada pour la somme de 1,8 million de dollars canadiens et à l'exposition de Jana Sterbak, au même musée en 1991, dont une des œuvres était *Vanitas*, une robe de viande qui suscita entre autres l'ire d'un collaborateur de *La Presse*¹⁵. Dans ces deux cas, des questions d'argent gaspillé, soit par l'institution soit par les artistes eux-mêmes, ont été au premier rang des récriminations. Par ailleurs, peu sinon aucune considération ne concernait un quelconque intérêt pour l'esthétique des œuvres ou pour leur place dans le contexte historique de l'art moderne et contemporain ou tout simplement leur sens, leur place dans l'ensemble de la production de l'artiste. Un «Newman» a été peint sur la porte d'une grange par un quidam qui voulait faire la preuve que n'importe qui — lui-même en l'occurrence — pouvait faire de même et pour quelques dollars à peine, avec de la peinture achetée à la quincaillerie du coin. Quant à l'œuvre de Jana Sterbak, faite de larges tranches de viande de bœuf formant une robe, elle a fait dire à certains politiciens

leur dégoût pour ce gaspillage éhonté de nourriture alors que tant de gens meurent de faim dans le monde. L'œuvre revenait exactement à 62,00 \$, payés d'ailleurs par une galerie privée de Montréal. Le Musée n'avait rien déboursé pour cette œuvre et pourtant l'argument du coût de la viande «gaspillée» a souvent été soulevé par les détracteurs. Le doute quant à la nature artistique de l'œuvre a aussi été évoqué, le *n'importe quoi* constituant l'ultime insulte lancée au Musée des beaux-arts du Canada pour ces objets qui se prétendent de l'art. Mais dans l'ensemble, on a pu constater que la plupart des raisons invoquées pour blâmer et rejeter, dans de semblables événements, ne relevaient pas de l'esthétique. S'il y a eu beaucoup de chicanes au sujet de l'œuvre de Sterbak, les échanges ont été à mon avis fort inégaux¹⁶. L'occasion aurait été bonne pourtant de rappeler combien le statut de la matière utilisée pour les œuvres d'art, en Occident, n'a pas une importance si considérable et ce, malgré le coût élevé de matériaux tels le bronze, le marbre, les bois rares, etc. Sur le plan historique, on aurait pu expliquer cette hiérarchie des matériaux «nobles» (coûteux, durables) privilégiés dans l'art occidental par rapport aux «vulgaires» (non coûteux, friables). Aujourd'hui le marché regorge de matériaux qui ne coûtent pratiquement rien et cela est entré dans la pratique artistique courante. Dans l'œuvre intitulée *Vanitas*, le steak était infiniment moins cher que le bronze et dès lors moins coûteux pour l'État qui recevait cette exposition, contrairement à ce qui fut affirmé dans les médias. Pourquoi est-ce justement le prix de la viande gaspillée qui fut sujet à scandale? On argua que ce qui est comestible est du domaine de la vie personnelle et que le bronze, matière imputrescible, est de domaine public et, de surcroît, ennobli par un usage séculaire en sculpture et en architecture. Le noeud était inextricable. Nathalie Heinich a décrit le mécanisme du rejet de l'art contemporain qui peut très bien s'appliquer ici : «(...)Déception face à une œuvre d'art qui ne satisfait pas aux attentes esthétiques mais paraît au contraire triviale, ordinaire, impure, non finie; incapacité à percevoir comme recherche plastique ce qui

semble dénué de tout travail artistique et, conséquemment, recherche d'un sens symbolique susceptible de remplir le vide, de compenser l'absence de valeur; sentiment que cette signification elle-même est absente, ou ésotérique; rabatement de l'objet déceptif sur les critères de valeur propres au monde ordinaire et, notamment, l'argent, reporté dès lors aux investissements utilitaires qu'il aurait rendu possibles; indignations enfin face à l'incurie des édiles qui gaspillent ainsi l'argent du contribuable»¹⁷.

À l'été 1995, l'exposition d'automobiles de collection intitulée *Beauté mobile* présentée au Musée des beaux-arts de Montréal a provoqué, cette fois, une contestation, de la part d'artistes et de professionnels du milieu de l'art contemporain. Les échanges dans les journaux ont été acerbes, abordant cette fois la différence entre art et design, déplorant également l'abolition du poste de conservateur d'art contemporain dans le train des coupures de budget au MBAM et qui privait ce secteur de vision éclairée, cette exposition en étant la démonstration. Les questions et problèmes soulevés n'étaient pas tous de même type ni de même niveau. Stéphane Baillargeon, journaliste au *Devoir*¹⁸, a reformulé une question lancinante : si le MBAM ou un autre musée d'ici reçoit une exposition toute faite («clé en main») d'automobiles, de chiffons ou d'œuvres peintes, l'angle d'approche ne devrait-il pas être modifié selon le lieu (un musée) qui la reçoit? Cela implique la nécessité d'articuler une exposition «clé en main» au contexte de réception d'un musée des beaux-arts où, entre autres, des liens auraient pu être établis entre art et design industriel. Selon son directeur d'alors (Pierre Théberge), le mandat du Musée des beaux-arts de Montréal était passablement élargi pour inclure des œuvres et des expositions relatives à toute l'histoire des arts visuels — ce terme recouvrant des productions allant de la préhistoire à nos jours, incluant le design, les métiers d'art ou autres formes répertoriées, en sus évidemment des classiques beaux-arts.

Le nombre d'entrées au tourniquet d'une exposition — et particulièrement

d'un *blockbuster* — devient trop rapidement la preuve par neuf que la formule gagnante en muséologie actuelle se vérifie au chiffre le plus élevé de visiteurs. Comme exemple récent, prenons l'exposition Monet qui s'est déroulée au Musée des beaux-arts de Montréal au cours de l'hiver 1998 et du printemps 1999 et qui a reçu le nombre record de 256 238 visiteurs. Cela prouve que le «grand public» ne lit pas ou peu les critiques d'art journalistiques, du moins pour diriger sa conduite en tant que visiteur. Bien des aspects de cette exposition étaient critiquables, ne serait-ce que la présence de nombreux produits dérivés présentés, en conclusion même de l'exposition, dans la dernière salle du trajet de la visite. La médiatisation de cette exposition s'est mixée à une campagne publicitaire de type commercial, moussant l'art de Monet comme un produit de consommation. Or le public a complètement ignoré les réserves et critiques du milieu des experts face à la «mise en marché» de cette exposition en s'y rendant en foule, sans broncher face aux œuvres présentées qui n'étaient pas parmi les plus connues (ce qui ne signifie pas qu'elles n'étaient pas intéressantes) ou les plus représentatives et qui ont fixé l'image populaire de Monet et de sa peinture. Il semble donc que ce soit la publicité tapageuse liée aux produits dérivés qui ait attiré un grand public, non les œuvres elles-mêmes.

L'exposition Renoir au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa¹⁹ a également attiré des foules considérables sans qu'aucune réflexion publique n'ait été amorcée au sujet d'un tel succès. Il ne s'agit pas de boudier un succès de fréquentation mais d'éclairer les conditions et les effets d'une manifestation de ce genre sur la représentation de l'art moderne auprès d'un grand public. Quelle est la valeur d'innovation de telles expositions? L'évasion et l'«état de grâce» (le mot a été lâché à propos de l'exposition Renoir) ont été invoqués pour valoriser la notion d'art comme refuge, l'art étant présumé hors de ce monde miné par un écart de plus en plus grand entre les riches et les pauvres. La valeur symbolique de l'œuvre de Renoir et de celle de Monet

a été décuplée par l'effet d'éblouissement et de légende auréolant ces artistes et leur époque où la bohème rime avec bonheur, et la liberté avec le rejet des contraintes académiques. L'image est réconfortante puisque l'évasion est assurée grâce aux effets conjugués de la nostalgie d'une peinture somme toute heureuse et de peintres baignant dans un bonheur sensuel. Renoir, Monet, expriment chacun une sensibilité et une perception du monde propres à un certain mode de vie d'une époque révolue et devenue mythique. Le mythe attire, l'état de bonheur aussi : il s'agissait de faire se confondre les deux. Le spectateur, isolé par la télé et les films vidéo qui transmettent les catastrophes en direct et pourvoient jusqu'à plus soif en films de seconde et troisième catégories, trouve dans de telles expositions un exutoire. Paradoxalement, c'est grâce à la publicité véhiculée par la télévision même que le public s'est rendu à ces expositions. Le visiteur a l'illusion d'approcher l'authenticité de l'œuvre, habitué qu'il était aux reproductions. Alors qu'en réalité, devant les originaux, il ne fait que recevoir une confirmation de l'image médiatisée de ces peintres, image culturelle qui s'est construite peu à peu depuis plus d'un siècle. Cependant la médiatisation peut faire autrement que mousser des mythes de pacotille rentables financièrement. Elle sait se mettre au service d'événements marquants pour la construction de toutes sortes de représentations. Elle se fait rare quand il s'agit d'art. Une exception m'a frappée à l'occasion du cinquantième anniversaire du *Refus global* qui a été marqué, tout au long de l'année 1998, de publications de toutes sortes, d'expositions, d'émissions radiophoniques, de colloques. Ces manifestations ont permis d'historiciser, pour l'information d'un grand public, la construction de l'image des automatistes. Il y a même eu danger de surexposition. L'État québécois qui parrainait plusieurs des projets et festivités présentés dans ce cadre y a trouvé son compte.

À ce propos on doit invoquer ici la notion de démocratisation de la culture qui consiste à faire accéder à l'art — ancien ou actuel — le plus de

gens possible, indépendamment de leur culture, de leur éducation ou de leurs connaissances sur l'histoire de l'art et sur les questions propres à l'art moderne et contemporain. Les *blockbusters* sont des réussites en ce sens qu'ils attirent, par la mise en scène publique et publicitaire, un public vaste et diversifié dont une grande portion n'a pas au départ les outils conceptuels et visuels pour saisir immédiatement la portée intrinsèque des œuvres; ils répondent néanmoins à l'horizon d'attente du public formé en majorité par la médiatisation de certaines œuvres d'art dont la *Joconde* est à la fois l'emblème et l'exemple. Renoir, Monet, ou plutôt les grandes expositions qui portent leur nom, ont transformé ces artistes d'avant-gardes en artistes «de masse» et ont déstabilisé les catégories conceptuelles qui font une distinction nette entre art savant, art d'élite et art de masse²⁰.

La notion de démocratie culturelle par contre consiste à reconnaître toutes les productions d'une culture dite populaire, non liée à l'art moderne ou contemporain, à les reconnaître comme aussi légitimes et valables, en tant qu'expressions sensibles. Ces deux options sont-elles exclusives? Pour cela, il faudrait qu'elles s'opposent mutuellement et tentent concrètement d'occuper l'espace de l'autre. Est-ce vraiment le cas? L'analyse de la réception, dans différents domaines culturels, a montré combien les gens, d'une façon active et créative, fabriquent leurs propres significations et créent leur propre culture à partir de ce qu'ils voient, entendent, qu'ils ne sont pas nécessairement et passivement submergés par des significations qui leur seraient imposées unilatéralement. Si la culture médiatique populaire est largement diffusée et atteint le plus d'individus — par rapport à celle qui se diffuse dans les musées et les galeries d'art moderne et contemporain par exemple —, pour autant, ces individus peuvent faire usage d'une façon critique de la culture de masse. Certes les médias contribuent à produire un consensus : la publicité à la radio et à la télévision a des effets assurés et ce, quelle que soit la production culturelle ainsi promue. La culture savante peut en recueillir aussi les bénéfices.

Les grandes institutions muséales peuvent aussi tenter de vaincre les préjugés face à l'art contemporain en ayant recours aux mêmes moyens médiatiques qui sont utilisés pour les *blockbusters* afin de mousser des expositions *a priori* plus difficiles d'accès. Un des problèmes est que les œuvres contemporaines ne produisent pas ou rarement cet effet d'évasion tant recherché et que proposent à satiété nombre d'événements à succès. Comme le rappelait Arthur Danto après bien d'autres, duper les oiseaux a été l'ambition des peintres et ce, depuis les Grecs... Imiter la réalité, se substituer à elle, donner l'illusion au spectateur que regarder un tableau c'est regarder la réalité ou du moins sa représentation, cette attitude face à l'art s'est perpétuée jusqu'à maintenant. Mais une telle croyance est dérouterée par l'art contemporain qui, plus souvent qu'autrement, déconstruit les mécanismes de la représentation. Cette conception de l'art contemporain nécessairement critique s'oppose directement à la notion de l'art comme révélation et comme évasion, croyance généralisée qui contredit, depuis la fin du XIX^e siècle, le projet de l'art moderne.

L'expansion de l'art moderne a été considérable dans les sociétés occidentales dites avancées avec la multiplication, entre autres, des lieux de diffusion et le développement de la critique d'art : les musées et centres d'exposition, les grands événements telles les Biennales, forment aujourd'hui des itinéraires qui sillonnent les pays en créant des circuits de tourisme artistique. Cela n'est pas unique aux arts visuels : les festivals de toutes disciplines prolifèrent maintenant à l'échelle quasi mondiale. Nombreux sont les gens qui connaissent la musique, le théâtre, la danse, le cinéma par le biais quasi exclusif des festivals grands ou petits. En ce sens on pourrait penser que l'art est un événement médiatisable avant toute autre définition. Il y a cinquante ans au Québec, aucune institution honorable ne permettait aux artistes d'avant-garde ou de se faire entendre ou de se faire voir — pensons à l'exclusion et la marginalité des artistes automatistes —, aujourd'hui cette marginalité a été

enrayée comme une maladie honteuse. Plutôt, elle s'est mutée en *distinction* comme si la société actuelle ne pouvait plus tolérer ce qu'elle ne maîtrise pas. L'art moderne et contemporain n'est plus mis au ban des institutions de diffusion et de collection d'art moderne et contemporain. On construit même des musées pour des collections. À l'absence de lieux de diffusion pour l'art d'avant-garde d'avant les années 1960, a succédé le règne des galeries dites parallèles ou alternatives, des centres d'exposition d'art contemporain, des musées qui ont été spécifiquement créés, ici, par les gouvernements canadiens et québécois afin de permettre aux jeunes artistes de montrer leurs œuvres sans être asservis aux lois du marché, permettant ainsi des expérimentations qu'aucune galerie privée n'aurait pu assumer ou accueillir. Après plus ou moins vingt-cinq ans d'existence, le réseau de ces galeries dites alternatives, tant au Québec qu'au Canada, n'est cependant plus en opposition radicale avec les galeries commerciales. Non pas que les galeries alternatives s'adonnent au commerce — elles sont toujours sans but lucratif —, mais la nature des œuvres présentées ne se distingue plus vraiment de celles présentées ailleurs. Ces centres ont été historiquement déterminants dans l'évolution de la conception de l'art contemporain tel que pratiqué ici, mais leur démarcage est aujourd'hui beaucoup moins tranché qu'il ne l'a été au début des années 1970 lorsque des programmes de soutien à leur intention ont été créés par le Conseil des Arts du Canada. Sans le soutien de l'État, il n'y aurait pratiquement pas d'art contemporain de la relève au Canada.

Sens et sensibilité

Pour tenter d'éclairer cette relation difficile entre l'art contemporain et un large public dans le contexte du développement fulgurant des nouvelles technologies et d'Internet, revenons à Jürgen Habermas qui, partant d'une idée de Max Weber, a défini les catégories qui structurent la rationalité du monde moderne dans son ensemble : la catégorie du cognitif (sciences), de l'éthique (morale)

et de l'expressivité esthétique (art). Chacune de ces dimensions, distinctes l'une de l'autre, est le domaine de spécialistes et aucun lien unificateur ne les regroupe. Le sociologue américain Daniel Bell avait même proposé, pour retrouver une unité perdue dans l'ensemble des activités humaines, de revenir au règne unificateur d'une croyance religieuse... En art, comme dans d'autres disciplines soit des sciences ou des sciences humaines, la tendance depuis presque un demi-siècle consiste à tenter de franchir les frontières. En art, il s'est agi, de surcroît, de faire éclater la barrière qui le sépare de la vie, d'aiguiser la perception de la vie quotidienne. Il est arrivé même que l'art se confonde avec les objets et les situations de la vie courante. Cela ne signifie pas cependant une relation automatiquement plus serrée avec le public : «La réception par le profane "expert du quotidien" s'oriente assez différemment de celle du critique professionnel», a écrit Habermas²¹, à propos de l'art moderne. La réappropriation de la culture des experts par un public élargi serait le projet inachevé de la modernité, selon Habermas. D'autres auteurs, tel Hans Robert Jaus, ont vu le pouvoir de l'art résider dans son rôle d'émancipation et de création sociale tout au long de l'histoire de l'humanité : Jaus a démontré combien l'expérience esthétique met à distance ses propres besoins pour en mieux saisir les mécanismes et la nature illusoire. Cette expérience concerne l'équilibre psychique et social de l'individu. Il est significatif que la perspective de la *fin de l'art* ait été évoquée dans le contexte de notre société de consommation et, plus récemment, d'information. Le fait de craindre ou d'entrevoir la disparition des arts plastiques, par suite de leur minoration grandissante au sein du monde du visuel, est propre aux sociétés occidentales modernes où le développement matériel se pose comme seul ressort de renouvellement. La société américaine en tête de liste possède, en même temps et paradoxalement, les systèmes artistiques parmi les plus productifs. Un critique d'art américain, Donald Kuspit, a tenté d'en cerner les conditions actuelles d'exercice, rappelant cette crainte de la *fin de l'art* apparue (ou plutôt réapparue) avec le post-

modernisme après les années 1960. L'artiste serait ainsi acculé à sa propre mortalité et l'art à sa disparition — l'un ayant troqué sa figure de héros pour celle de vedette médiatisée, l'autre s'étant métamorphosé en simple objet décoratif par la commercialisation et la banalisation de l'art²². Il y a plus d'un siècle, après Baudelaire, Nietzsche avait formulé le mythe de l'individu moderne comme héros et artiste mais en avançant l'idée que l'art est thérapeutique, que l'artiste est un guérisseur apte à surmonter l'aliénation et l'épuisement pour créer des œuvres. Ces œuvres recèleraient et redonneraient un pouvoir et une volonté de vivre à des individus immergés dans une culture décadente, barbare, dépourvue de spiritualité.

Aujourd'hui, lorsque je m'interroge pour déterminer comment il est possible de faire de l'art, je suis aux prises avec des questions telles : comment l'art s'inscrit-il dans un lieu et un temps donnés, comment est-il reçu dans un contexte de société de consommation qui, d'entrée de jeu, banalise tout? L'art, en tant qu'objet visuel et plastique, n'a-t-il objectivement aucune autre valeur que monétaire, au-delà de la personnalité de l'artiste qui sert d'appât et de nourriture à l'engrenage de la célébrité et de la gloire? L'artiste peut-il échapper au narcissisme ou est-ce là sa seule voie d'existence possible? Peut-il être autre chose qu'un miroir? Est-il important *pour ce qu'il fait* plus que *par ce qu'il paraît être*, est-il un agent de confrontation et de questionnement? Quant aux œuvres elles-mêmes, peuvent-elles se rapporter à autre chose que l'art lui-même? Le système artistique est-il parfaitement clos ou bien peut-il impliquer des besoins liés à l'expérience de vie des gens? Bref, notre société de consommation et d'information réduit-elle n'importe quoi à sa mesure et à ses normes? Le pessimisme d'un Kuspit rejoint celui d'un Baudrillard. Selon l'Américain, la méthode du postmodernisme, consistant à s'appropriier indifféremment ce qui convient, aurait empêché toute relation au primordial, toute forme de sincérité : l'artiste ne pourrait plus être un guérisseur, il ne serait plus qu'un faiseur conformiste d'illusions. J'ajoute que, au cours des années 1980,

le passage des sciences humaines dans la voie du déconstructionnisme a rendu difficile sinon impossible la croyance dans l'immutabilité des choses et leur essence. Une œuvre d'art a certes un sens propre, mais le contexte de sa perception et de sa réception a rendu instable et mouvant ce sens, l'a ouvert à d'autres interprétations; ce qui me porte à croire que la nature actuelle et la destinée de l'art sont aussi illusoire que l'illusion dont l'art serait un miroir. Mais je peux aussi croire que le rapprochement des artistes entre eux, des artistes et des expériences de vie, des artistes avec le public, peut contrer la réification de l'art et de l'artiste, enrayer la mécanique de consommation et de globalisation dont on parle tant — que ce soit comme menace d'un anonymat généralisé ou bien comme promesse de valorisation des différences locales.

De telles questions me ramènent aux débuts de la modernité, au milieu du XIX^e siècle qui voit l'expansion du capitalisme, l'avènement des valeurs bourgeoises suscitées par l'industrialisation et de l'urbanisation des sociétés européennes et nord-américaines — valeurs auxquelles l'artiste et son œuvre se sont opposés radicalement²³. L'opposition, la contestation, le refus sont alors devenus le rapport privilégié au monde dans un contexte marqué et dominé par le capitalisme. Pour bien des auteurs dont Jauss, à la suite d'Adorno, il est essentiel de remettre en question cette domination par les systèmes économique et administratif, cette détermination des sphères séparées du savoir, de la moralité et de l'esthétique par le capitalisme dont l'effet a été d'obstruer toute réciprocité modificatrice. Afin de modifier les rapports entre la culture et la vie, Habermas soutient que cela «ne pourra toutefois réussir que s'il devient [...] possible d'orienter la modernisation sociale dans des directions différentes et non capitalistes, si le monde vécu se révèle capable d'élaborer des institutions qui limiteront la dynamique propre aux systèmes économique et administratif»²⁴. On nage en pleine utopie mais combien stimulante! Quant à Yve-Alain Bois, il constatait que «la modernité aura voulu se constituer comme un rempart d'intelligence et de vitalité contre la barbarie

fade préparée par le capitalisme»²⁵. Baudrillard s'en est pris pour sa part à la dégradation de la société de consommation où ce serait moins des objets qui sont objets de consommation que ce qu'ils représentent : notre logique en serait une de simulation, qui n'a plus rien à voir avec une logique des faits ni avec l'ordre des raisons. Baudrillard s'est fourvoyé dans un pessimisme dont la dimension totalisante demeure à mon avis suspecte. À ce pessimisme, Habermas oppose un optimisme aussi grand en proposant le renouvellement de la modernité par une conscientisation face à nos propres besoins. Cet effet de conscientisation propre à l'art en serait d'ailleurs aussi son contenu. La société actuelle peut-elle tolérer les artistes contemporains dans leur travail critique de déconstruction des valeurs matérialistes dominantes sur lesquelles elle-même s'appuie et, du même souffle, endosser l'affirmation de valeurs spirituelles en art?

Après tant d'autres, je constate que la culture de masse, la culture de consommation, la globalisation véhiculée par les médias électroniques sont, pour plusieurs, une menace d'homogénéisation, de résorption des différences (ethniques, locales, culturelles, etc.). Face à cette théorie de l'impérialisme culturel, je pourrais répondre que parce qu'il n'y a pas moyen de connaître à l'avance quelles stratégies et tactiques vont inventer les individus et les groupes d'individus à travers le monde pour confronter les intrusions des forces de globalisation dans leur vie, il y a de l'espoir. Pour Stuart Hall²⁶ l'homogénéisation n'est jamais absolument complète. Selon lui, au contraire, la culture de masse tend à reconnaître les différences qu'elle absorbe, dont elle s'alimente. Le capitalisme, pour Marx, se nourrit de ses contradictions. La société capitaliste globale a besoin de différences : un aspect de la logique du capital concerne donc l'entretien des différences. C'est dans les contradictions qu'il doit surmonter que le capitalisme produirait ses propres formes d'expansion. «[...] globalization cannot proceed without learning to live with and working through difference»²⁷.



Depuis le romantisme, il a toujours existé une fascination pour l'immédiateté du contact de la voix avec l'oreille, de la main avec la toile ou le papier — immédiateté qui garantirait l'authenticité et en même temps assurerait la magie du contact et de la présence. La peinture a été traditionnellement le site de la *magie de l'art* par cette touche directe de la main sur la surface de la toile ou du papier, par l'immédiateté de la perception visuelle d'une vérité, par l'authenticité. La «présence» derrière l'objet d'art reste encore aujourd'hui l'attente majoritaire face aux œuvres d'art. Nombreux sont ceux qui voient une *présence* derrière les œuvres d'art (celle de l'auteur, de l'histoire ou même de l'esprit du temps, d'une conscience plus ou moins universelle...) : pour ceux-là, l'art fait figure d'alternative à l'aliénation ordinaire, à la coupure entre soi et ses propres perceptions du temps, de l'espace, des choses. Une telle présence serait le noyau de l'œuvre, son sens. L'unité de l'objet et du sujet a été le projet de la révolution romantique où la causalité de l'art est intérieure, où l'art exclut tout ce qui pourrait venir le déterminer de l'extérieur. Derrida a écrit que, d'une façon constante, cette *présence* a affecté toute la philosophie occidentale qui a été une «métaphysique» de la présence tant dans le roman, le film, la photographie que la peinture.

Or les théories féministes en art ont, au sein de la vague déconstructionniste, particulièrement contribué à démanteler la croyance en une «nature féminine» essentialiste pour se tourner vers une féminité produite par les représentations sociales, les usages culturels et les conventions. Par ricochet, la figure de l'artiste comme héros était débouloignée ainsi que la croyance en l'œil innocent du spectateur. L'œil sans intermédiaire était dorénavant considéré comme une chimère, sans plus de consistance que ne l'est un soi essentiel qui, en psychanalyse, avait été dissolu depuis assez longtemps²⁸. Nous sommes ce que nous devenons à travers et par les représentations que nous nous faisons de nous-mêmes et du monde et cette relation est en

continuelle mouvance. Les femmes étaient bien positionnées pour comprendre et objectiver cela. De même l'œuvre n'est plus considérée comme le reliquaire d'une partie figée de soi authentique qui y aurait été déposée comme une chose. J'ai rappelé plus haut que, dès le début du XX^e siècle, des avant-gardes iconoclastes avaient déjà attaqué de front la *présence* qui était supposée hanter l'œuvre d'art. Et si l'art est transhistorique, ce n'est pas qu'il existe une essence de l'art qui traverse telle quelle le temps et l'espace : selon les périodes historiques et les lieux, l'art est à chaque fois différent. De même, la notion de «vérité» a été montrée comme simple relation entre des pôles plutôt qu'objet stable, éternel. Le sociologue Pierre Bourdieu a réitéré pour sa part que le champ artistique est aussi «fondé sur la croyance dans les pouvoirs quasi magiques qui sont reconnus à l'artiste moderne [...]»²⁹. L'art comme fiction est un phénomène transhistorique qui a une fonction bien réelle selon les sociétés et les cultures. Cette fonction est liée à la façon de nommer l'art, de le concevoir, de le percevoir, de le situer parmi les autres pratiques sociales.

Il n'y a pas de notion philosophique qui puisse résumer l'art et son contenu, d'autant que sont battues en brèche par la conception de l'art comme catégorie sociologique, celles de l'art comme présence, comme évasion ou bien magie. L'art est double en ce qu'il est au croisement de l'esthétique et de l'institutionnel et il relève de la responsabilité d'une société d'en définir la fonction symbolique et sociale. Comme la monnaie, l'art n'a pas d'existence absolue, il est une relation : «l'œuvre d'art n'existe en tant que telle, c'est-à-dire en tant qu'objet symbolique doté de sens et de valeur, que si elle est appréhendée par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétiques tacitement exigées». On aura reconnu Bourdieu³⁰. D'une façon analogue, Michel Foucault avait vu le capitalisme non comme une réalité objective mais comme le produit d'une mentalité capitaliste qui le fait fonctionner, sans laquelle le capitalisme n'existerait pas. De même, il n'y a pas de «nature humaine» fixe et authentique; cette «nature» étant une forme dont

le contenu n'est rien d'autre qu'historique³¹. L'œuvre d'art serait donc un point de relations (techniques, matériaux, symboles, savoirs, individu, collectivité) tout autant qu'un signe de légitimité, un objet matériel esthétique. Pour certains, l'art serait davantage qu'un point de relation dans le texte de la société : il aurait la mission de sauver, sa fonction compensatrice serait salvatrice. Chaque personne détiendrait en elle-même le pouvoir de se sauver, d'être en lien avec les forces qui nous dominent, chaque personne serait capable de combler le vide, le manque qui l'habite. Pour Joseph Beuys, «le seul [levier] dont on n'a pas encore abusé est celui qui provient de l'art, d'un lointain passé historique. Mais il revient comme futur, comme un futur total, celui de l'homme devenu conscient. C'est cela l'art, et rien d'autre»³². Il serait ainsi possible de changer le monde par l'art. Les actions de Beuys ne sont pas, en ce sens, des œuvres ayant leur fin en soi : elles disent plutôt aux gens qu'ils sont tous des médiateurs, des sauveurs, des artistes capables de s'auto-déterminer. Et pour bien distinguer cette mission de l'art par tous comme éminemment distincte du *monde de l'art*, il déclare : «Par la présente, je n'appartiens plus à l'art». Pour d'autres enfin, l'existence même d'une pensée visuelle indépendante de la pensée verbale tient au fait qu'elle est liée à un autre mode de perception de la réalité. C'est ainsi que l'art aborde des domaines autrement impossibles à saisir ou à formuler. C'est cette capacité-là qui donnerait aux arts visuels leur véritable pouvoir et leur unicité. Mais ce pouvoir serait fragilisé par un manque de culture et de conscience visuelles, le domaine du visuel étant beaucoup moins familier que le domaine verbal étant donné que le visuel ne fait pas partie de conventions communes au même titre et dans les mêmes proportions que les langages parlés et écrits.

Enfin, l'œuvre d'art, lien miraculeux entre les choses, les gens et le monde, met au défi le temps humain qu'elle sauverait de la destruction. Pour le philosophe de l'esthétique de la réception, Hans Robert Jauss, l'éternité que l'art glorifie dans les œuvres est une forme d'absolu qui s'élève contre la fugacité des choses et qui, en même temps, se constitue dans l'histoire³³.

Cézanne était allé dans ce sens : «Il y a une minute du monde qui passe, il faut la peindre dans sa réalité». Borges disait que le temps est la substance dont nous sommes faits. Il s'agit bien de temps en art, du temps libéré, du temps retrouvé, du temps sauvé.



L'art est toujours là malgré les épisodes qui ont appelé à sa mort; il a traversé la modernité. Sa nature s'est modifiée en fonction de la conception qu'on s'est faite de l'artiste (et de son rôle social, surtout par le biais de son œuvre). Le romantisme philosophique a été l'étape la plus décisive dans l'histoire de la constitution de la figure de l'artiste³⁴. Déjà, l'artiste occidental était vu, depuis la Renaissance, comme le modèle du sujet humain autofondé et fondateur du monde (Joseph Beuys partageait cette conception). L'œuvre est ainsi le lieu d'autorévélation des vérités dernières autrefois prises en charge par la religion révélée, et c'est dans cette logique qu'une coupure radicale s'est instaurée entre les arts dits majeurs et les arts dits mineurs. Je propose de revenir sur le fait que, dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'identité de l'œuvre s'est logée dans son concept : c'est alors que, selon Flahault et Schaeffer, l'objet sensible et matériel qu'est l'œuvre d'art est devenu support de l'idée et a cessé d'être la source de délectation esthétique. Cet état et cette conception sont liés à deux thèses romantiques : d'abord l'œuvre ne vaudrait que comme auto-expression de l'intériorité subjective, elle n'aurait plus dès lors à s'inscrire dans un genre artistique puisqu'il suffit désormais qu'elle soit une expression authentique du soi artistique. La seconde thèse romantique «prétend que l'intériorité artistique est toujours une intériorité poétique, donc un vouloir-dire, en sorte que le lieu véritable de l'œuvre n'est pas l'objet physique dans lequel l'œuvre «est incarnée mais la signification purement intérieure dont elle est une allégorie»³⁵. La relation entre l'objet plastique et son contenu s'est réduite à celle qui existe entre le

signe linguistique et la pensée qu'il exprime mais contrairement au signifiant verbal qui, pour l'écrivain, est l'objet d'un consensus minimal, n'importe quel signifiant adéquat à l'idée de l'artiste est légitime en arts plastiques. L'artiste est en effet libre de choisir son propre langage. Marcel Duchamp, dans la première décennie du XX^e siècle avait déjà inauguré l'ère où c'est le cadre institutionnel (galerie, musée) qui peut désigner et légitimer l'œuvre plutôt qu'un consensus autour d'un langage visuel. Cette option a d'ailleurs été particulièrement exploitée avec le postmodernisme. La perception sensorielle de l'œuvre se trouve ainsi complètement absente de cette «théorie spéculative de l'art». Cette conception, de plus, revendique pour l'art, un statut supérieur à celui que l'âge classique lui avait reconnu : la création artistique s'est hissée au même niveau que les valeurs religieuses, quand elle n'a pas pris leur place. Dans l'histoire occidentale moderne, l'Église a perdu progressivement sa position de monopole en ce qui a trait au pouvoir spirituel (cela s'est officiellement produit au Québec dans les années 1960 : le spirituel ne relève plus dès lors d'une religion, d'une Église définie par des dogmes et des divinités, il existe comme vie de l'esprit, lié à d'autres domaines, tel celui de la création artistique). Par l'expérience et la reconnaissance de sa propre singularité, l'artiste moderne a appréhendé un «ailleurs» et a donné sens à tout site artistique. Cet «autre état» a été considéré comme une ouverture au «*non-contemporain* que semble avoir rêvé une large part de l'art du XX^e siècle» écrit Jean-Christophe Royoux³⁶. Et l'auteur d'évoquer l'icône de Malévitch qui faisait le «Dieu-Rien», ou bien cet art «magique» dont Jean-Hubert Martin, commissaire de l'exposition *Les Magiciens de la terre* (1989), défendait les œuvres produites par des artistes actuels majoritairement non occidentaux et non blancs.

Dans cet espace surprenant qu'est le domaine esthétique, on veut redonner une légitimité au plaisir et à l'appréciation subjective de l'œuvre. Or la relation esthétique concerne non seulement l'œuvre d'art mais tous les

objets quels qu'ils soient. L'œuvre d'art se trouve ainsi dépouillée de l'exclusivité qu'on lui avait conférée par son lien privilégié avec l'esthétique. Une approche sensualiste du monde ne signifierait donc pas que cette relation appréciative soit universelle et qu'elle puisse s'appliquer à tout objet inconsidérément des lieux et des cultures. Le fondement du jugement esthétique est en effet subjectif. Les valeurs esthétiques sont bien relatives et ne sont pas non plus garantes d'une humanité universelle car cette dernière n'existe pas. Cette position va à l'encontre de l'histoire de l'art de l'Occident moderne qui s'est articulée autour de la conscience valorisante de l'*ego* et de l'histoire. La propension des sociétés occidentales a été de reconvertir tout ce qu'elles ont accaparé dans le mouvement d'expansion permanent qui les caractérise; ce qui les justifie toujours, c'est l'atteinte supposée de l'Universel, au nom de la civilisation et ce, à force d'imposer leurs propres systèmes, conceptions et croyances aux autres : «... aspirer au pouvoir universaliste qui parle pour l'humanité, pour les expériences universelles de l'amour, du travail, de la mort, etc., est un privilège inventé par le libéralisme occidental totalisant», écrit James Clifford³⁷. Mettre en doute la vérité de l'universalisme, c'est mettre en doute les fondements mêmes de l'ère moderne qui s'est en partie structurée à l'aide du colonialisme et s'est fondée sur une nature humaine supposément universelle — celle des hommes issus des pays et des pouvoirs dominants.

Or les notions de soi et d'authenticité (construites dans la relation aux autres) sont des entités variables sous des cieux et des âges différents. L'authenticité est un état d'être qui repose sur la mise en forme de la relation continue d'un individu à son environnement culturel, politique, social, historique : en réponse à ce contexte, l'individu n'a de cesse de reconstruire son *ego* en effritement perpétuel. Dans cette entreprise continue, l'art peut jouer un rôle de levier, de moyen pour de s'ouvrir au monde et éveiller la conscience : «Pour qu'advienne au Québec le type de société que nous souhaitons, il faut que notre imaginaire s'élargisse pour qu'y apparaissent de nouveaux désirs et de

nouveaux possibles, qui pointeront vers la réappropriation de nous-mêmes, de la société, du pays...»³⁸, écrivait le sociologue Marcel Rioux dans la foulée de ses réflexions sur l'importance de l'éducation artistique pour tous.

Dans le milieu artistique des années 1960, Serge Lemoyne a contribué à réunir les jeunes artistes de différentes disciplines autour du *Nouvel Âge*³⁹, dans les voies débridées de l'imaginaire. Ces artistes voulaient ouvrir l'art et le monde à la liberté et, plus souvent qu'autrement, par la provocation mais surtout dans un esprit festif. Le contexte social favorisait le changement et les pratiques artistiques ouvraient sur le présent en passant par le futur⁴⁰. Cet espace de liberté et de mutation en art était alors commun à une bonne partie des artistes occidentaux. Mentionnant l'exposition qu'il avait conçue et réalisée en 1969, *When Attitudes Become Form*, Harald Szeemann affirme aujourd'hui que la fin des années 1960 a été la seconde et dernière révolution artistique de ce siècle, la première s'étant produite en 1911⁴¹. Celle des années 1960 a jeté ses feux sur un mouvement inverse qui lui était concomitant, diagnostiqué comme «la fin de l'idéologie»⁴² et qui laissait au libéralisme le soin de représenter le capitalisme comme pouvant tout absorber, y compris les tendances les plus subversives. Ici, pendant une très courte période, on a identifié le libéralisme économique et politique avec l'avant-garde artistique : au Québec, en effet, l'optimisme culminait pendant l'Expo 67 pour disparaître peu à peu au début des années 1970. En fait, ce sont les femmes artistes qui ont repris le projet de réaffirmer le lien entre l'art et la vie. Harald Szeemann, en tant que directeur de la Biennale de Venise (1999), a attiré d'ailleurs l'attention sur la continuité du mouvement des femmes en art. En choisissant des femmes artistes pour représenter l'Allemagne (Rosemarie Trockel) et les États-Unis (Ann Hamilton), il a concrétisé la conviction que, dans cette fin de siècle, les femmes artistes apportent la plus forte contribution afin de supplanter l'esprit du passé⁴³.



À la fin des années 1960, un état de frémissement, de perturbation et de contestation des valeurs, des comportements et attitudes conventionnels dirigeait donc les mentalités et les courants artistiques novateurs pour ne pas dire avant-gardistes. Que reste-t-il aujourd'hui de cette effervescence qui a profondément marqué la scène artistique au Québec et a fait voler en éclats l'art comme objet (même si provisoirement...) en le liant aux modes de vie urbains et populaires? L'argumentaire qui s'est peu à peu élaboré contre l'art contemporain représente une facette négative mais révélatrice d'un certain échec du projet qui visait à rétablir les ponts entre l'art contemporain et un large public. Les récriminations et les ressentiments qui se sont exprimés à ce sujet dans les médias, depuis plus d'une décennie, ont lézardé la légitimité de l'art contemporain.

Depuis le début des années 1990 surtout, l'art contemporain a été l'objet d'attaques et de rejets non seulement au Québec, et en Amérique du Nord, mais aussi en France. Généralement, les expositions d'art moderne et contemporain se sont multipliées et sont devenues physiquement et socialement plus accessibles depuis les années 1970. Cette accessibilité élargie contextualise paradoxalement l'expression des oppositions et des critiques négatives adressées à l'art contemporain, d'autant que l'étrangeté, la bizarrerie de nombre d'œuvres d'art appellent des explications nuancées. Or si le public grandit en nombre, il est relativement moins éduqué et moins sensibilisé à l'art moderne et contemporain que ne l'était le public de l'art moderne d'il y a un demi-siècle. Les techniques de diffusion relevant du divertissement, liées à la rentabilité financière exigée de la part des entreprises commerciales, sont de plus en plus utilisées pour la diffusion de l'art moderne comme nous l'avons mentionné plus haut. C'est là un phénomène assez récent. Quant à l'art contemporain, j'estime que les institutions muséales et les galeries d'art sont de plus en plus soumises à des barèmes de rentabilité. Depuis les années

1970, la production et la diffusion artistiques sont en majeure partie soutenues financièrement par l'État (provincial et fédéral) et les municipalités. Ainsi, le Musée d'art contemporain de Montréal se consacre à la promotion, à la collection, à la diffusion de l'art depuis les années 1950-1960⁴⁴ par l'acquisition et la mise en exposition des œuvres. Ce musée a pour mission de contribuer à construire l'histoire de l'art contemporain au Québec en le contextualisant autant que faire se peut et en l'inscrivant dans l'ensemble de la production artistique mondiale. Sa position est névralgique. Or des reproches lui ont été adressés de ne pas proposer davantage de lectures éditoriales de la production artistique actuelle d'ici et d'ailleurs, et de refuser ainsi le risque de provoquer des confrontations et des débats qui auraient pourtant l'effet bénéfique de stimuler la réflexion sur l'art actuel.

Arthur Danto affirme, au sujet de l'art moderne, que «la contrainte interne induite par la pulsation de sa propre histoire» n'existe plus⁴⁵, que l'art qui se fait est maintenant arrivé au terme de son processus de libération. Cette progression — qui en avait assuré le récit et la lisibilité — ne permet plus à une institution comme un musée d'art contemporain d'assurer une narration explicative et rassurante qui permettrait de présenter l'art contemporain dans une logique semblable de continuité/rupture stylistique et de reconnaissance intégrée à une culture commune. En même temps, comme le remarque Danto, «la production artistique a été plus importante au cours de la dernière décennie que pendant toute autre période de l'histoire»⁴⁶. Si une histoire de l'art contemporain fondée sur des percées toujours nouvelles ne peut se perpétuer — comme l'a été l'histoire de l'art moderne avec ses ruptures continues, par contre, la dé-spécialisation des pratiques et des disciplines artistiques, depuis le milieu des années 1970, ne permet plus une description narrative de son «évolution» formelle et plastique⁴⁷ même si la peinture en tant que discipline traditionnelle survit toujours aux hybridations⁴⁸.

Aujourd'hui, il est plus aisé d'appréhender des situations et des trajectoires

individuelles d'artistes et de leurs œuvres que de classer les œuvres dans des champs et processus disciplinaires déterminés, comme cela était encore possible dans l'art moderne. Les situations et les trajectoires sont maintenant liées à des choix individuels (relations à l'environnement, à l'expérience personnelle, etc.). Or on partage moins facilement un état et une appartenance individuelle qu'une situation plastique appelée à évoluer. La perception des œuvres se trouve orientée davantage selon la dynamique de la sensibilité que selon celle de la rationalité, davantage selon des choix subjectifs que selon un intérêt disciplinaire en art. Quand, au contraire, subsistent en art des appartenances disciplinaires, on peut les analyser, en questionner les prémices et les contextes. Depuis quelques décennies, je pense qu'un artiste est moins déterminé dans son travail par les développements intrinsèques et spécifiques à sa discipline d'origine que par les questions liées à l'identité, à l'individu en tant que sujet. Le sensible est revendiqué. Thomas McEvelley constate pour sa part que «la forte charge de métaphysique secrète qui continue de saturer le débat sur la question du moi humain» révèle l'angoisse, la peur que cela soulève. Cette peur provoque la volonté d'un ordre social, la présence d'un *centre* et en même temps la volonté d'inventer autre chose. Mais «la conscience individuelle a perdu son centre» et est réfractaire à une société fondée sur une centralisation de l'autorité : il compare dans le domaine artistique, les tensions entre ces courants centrifuge et centripète et les tensions entre les courants moderniste et postmoderniste. «L'accent placé par le premier sur la pureté et l'intégrité de l'image se perd dans les chevauchements chaotiques des codes discordants du second : une future conscience individuelle cherche à se dégager pour voir le jour», conclut-il⁴⁹.

La photographie, le cinéma, la vidéo et récemment les nouveaux médias électroniques ont par ailleurs modifié les paramètres de la notion d'art, pratiquement et théoriquement. Du point de vue d'un praticien tel Robert Lepage, grâce aux nouvelles technologies, l'accent est mis davantage sur la convivia-

lité et l'interdisciplinarité qu'elles permettent : «La grande vertu de l'Internet ou des nouvelles technologies vient de cette idée de compatibilité, cette possibilité d'intervenir dans l'œuvre de quelqu'un d'autre. Au Québec, il y a de nouveaux réseaux qui rendent possible à des artistes éloignés de travailler sur des projets communs. [...] Les nouvelles technologies rendent les outils de création compatibles d'une discipline à une autre. Cela change complètement la perception de l'art et de son rôle dans la société»⁵⁰. Pour ce comédien, cinéaste et metteur en scène, l'interdisciplinarité est un effet concret des nouvelles technologies dans la création artistique actuelle.

Dans la dynamique de la modernité qui ne serait cependant pas encore épuisée, «la démarche de l'artiste des arts médiatiques s'inscrit en rupture avec les formes d'art du passé», écrit pour sa part Louise Poissant⁵¹. Cette conception se situe dans une longue tradition moderne de ruptures toujours plus radicales. Actuellement, c'est avec deux nouvelles figures du domaine des arts — l'internaute et le cyberspacien — que le domaine des arts visuels doit désormais composer : «Les technologies qui permettent de s'introduire et de circuler dans le cyberspace ou sur le Net sollicitent de nouvelles formes de tactilité, de vision, d'audition, sans doute en partie parce qu'elles se maintiennent dans l'immatérialité, jouant avec des images sans empreinte»⁵². C'est que le numérique rend possibles des expériences sensorielles encore inédites qui vont entraîner le remodelage du corps. Les territoires à venir de l'art ou de l'activité artistique sont encore inexplorés. L'ouverture sur l'innommable, l'inconnaissable est toujours nécessaire et, pour Thomas McEvelly, la *réalité* se présente de plus en plus comme lieu de l'inconnaissable que l'art tentera d'expérimenter «en dépit du fait que l'objet inconnu sur lequel on concentre son attention restera inconnu»⁵³. L'objet inconnu se situerait entre la nature et la culture ou entre différents aspects de la culture et, pourrait-on ajouter, entre le réel et le virtuel ou entre ce qui est apparu jusqu'à récemment comme contraires, contradictions, antinomies. Louise Poissant entrevoit, par les arts

médiatiques, le retour de l'art à sa mission première qui est d'être un lien, mettant l'accent sur la médiation, la relation et le lieu.



Dans d'autres pays industrialisés et capitalistes, européens et nord-américains, les questions d'identité et d'appartenance culturelle étaient inscrites dans les happenings et les actions éphémères tout comme dans les œuvres pop des années 1960 au Québec. Ce courant avait pris en charge les cultures populaire et médiatique ambiantes reliées aux nouvelles technologies de communication de masse d'alors (publicité, médias) et de production d'objets liés à la vie quotidienne des pays riches et industrialisés. Dans les années 1970 et 1980, le féminisme a orienté et approfondi certains aspects de la représentation sociale des femmes en mettant en lumière et en perspective leur marginalisation et leur exclusion. Afin de réactiver le lien avec le social, des trajectoires d'artistes ont croisé le politique, la spiritualité, le ludique, puis l'écologie, les exclusions sociales (femmes, homosexuels, sidéens, ethnies et minorités de toutes sortes), d'où l'importance des questions identitaires.

Aujourd'hui les valeurs radicales de ruptures et de rejets du passé n'ont plus le sens qu'elles ont eu jusqu'aux années 1950. Au XX^e siècle, deux guerres mondiales et un enchaînement de guerres froides et de conflits dispersés et implorifs ont fini par miner l'aspiration à la nouveauté et à l'immédiateté tant chéries par la modernité. De l'artiste comme héros des années d'après-guerre, nous sommes passés au spécialiste de la perception, au programmeur (art optique et cinétique, utilisation de nouveaux médias technologiques et de matériaux industriels) pour nous déplacer à nouveau vers l'artiste analyste et déconstructionniste (art pop, art conceptuel, land art, performance). L'utopie esthétique défendue par l'artiste des années 1970⁵⁴ a fait place aux explorations critiques des limites de l'art proposées par des artistes conceptuels comme l'Américain Haacke et le Français Buren. Marcel

Duchamp avec ses *ready-mades* avait proposé ce qui allait contribuer à déterminer la notion postmoderne de l'art et ce, dès les premières années du XX^e siècle : « [...] leur intérêt est moins plastique que critique ou philosophique. Il serait stupide de discuter de leur beauté ou de leur laideur»⁵⁵. Les traits de la postmodernité ont croisé, depuis les années 1980, l'art contemporain qui a adopté ponctuellement ses valeurs. Pour définir l'art contemporain, je pense qu'il est moins question d'une nature ontologique de l'art déterminée par des normes formelles et esthétiques que d'une pragmatique des usages (par exemple, l'artiste désigne ce qui est art). La nature de l'art est son évolution propre : sa définition est donc son histoire; enfin, la causalité est intérieure à l'art et cela exclut tout ce qui lui est extérieur. Même si l'artiste a choisi de peindre, il ne saurait expliquer pourquoi il a peint un tableau plutôt que de n'en rien faire⁵⁶. Que la proposition d'art soit bonne ou mauvaise, cela ne change rien au fait que cela soit de l'art. «Reconnaître cela nous engage à dédramatiser la question des frontières de l'art [...]. La question de la "valeur" des œuvres ne relève pas de la délimitation du domaine artistique mais de l'analyse de la relation qui nous lie à elles»⁵⁷. Exit les normes esthétiques, exit l'analyse sémiotique : l'art contemporain relève d'une question de fonctionnement et de relation qu'il est possible de décrire indifféremment de la qualité de la production. Au cours de ces dernières décennies, des artistes de diverses générations ont justement mis l'accent, dans leurs œuvres, sur le «fonctionnement des choses» — celui des images, des objets, des espaces, des situations, du temps, de l'interaction avec l'espace environnant et avec les spectateurs.

Au cours des années 1960 et 1970 au Québec, il faut rappeler l'existence des ateliers de graveurs où la nature collective des activités matérielles de travail et de production régnait : ces lieux ont été des foyers de propositions nouvelles quant à l'accessibilité de l'art pour tous par le biais d'estampes et de multiples. Le coût de telles œuvres était moins élevé que celui d'œuvres uniques. En même temps, les sujets étaient tirés de la vie quotidienne et des

objets de consommation devenaient les emblèmes de la culture urbaine⁵⁸. Un art de participation, des happenings, des manifestes-agi disloquaient les frontières entre les médiums et les disciplines mais aussi entre l'art et la vie, l'art et l'environnement bâti⁵⁹. Ces jeunes artistes ont cependant obtenu peu de reconnaissance officielle dans le champ de l'art contemporain même s'ils y étaient fort actifs et présents.

Au milieu des années 1970, plus de vingt-cinq ans après la parution du manifeste du *Refus global*, une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, *Québec 75* (commissaire invité : Normand Thériault), a contribué à réorienter la trajectoire de l'art contemporain au Québec. Cette exposition a ignoré les artistes reliés à l'esthétique pop, rompant avec cette image récente de l'art québécois comme «joyeux, coloré, généreux, débonnaire, ironique, populaire et presque naïf»⁶⁰. Devant l'écart grandissant entre les intérêts qui présidaient à l'utilisation massive de la technologie, malgré un courant utopiste qui rêvait d'un croisement des deux, il s'est avéré que «l'artiste doit plutôt s'ajuster, s'adapter continuellement au rythme effréné des nouvelles applications de la technologie. Il n'est plus le maître du jeu»⁶¹. Un autre fait déterminant dans ce réenlignement a été la perte de la position de leader des artistes canadiens-français sur la scène de l'art actuel canadien, au milieu des années 1960. La présence des artistes du Québec sur la scène de l'art moderne canadien avait été dominante jusqu'alors. Une exposition intitulée *Canada d'aujourd'hui* organisée par la Galerie nationale (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada), présentée au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1968, a été l'occasion de démontrer qui occupait une position hégémonique sur le territoire de l'art contemporain au Canada. Ces «défaites» successives et convergentes ont contribué à un changement en profondeur de la perception du rôle unique qu'avait joué l'artiste moderne dans la société, perception de l'artiste face à lui-même, perception du grand public à savoir que l'artiste est un champion de la liberté individuelle et donne, grâce à son

imaginaire et à ses savoir-faire, des formes inusitées à cette liberté intériorisée. *Québec 75* quant à elle, a redessiné les forces de tension dans le milieu local de l'art contemporain : ainsi le reproche lui a été adressé d'avoir adopté des valeurs internationales au détriment de la récente tradition moderne incarnée par les automatistes et les plasticiens⁶². «En proposant de faire le point sur la situation de l'art québécois en 1975, l'exposition a surtout jeté volontairement — ou involontairement — une douche froide sur les attentes entretenues depuis le début des années 1970»⁶³ et Gaston Saint-Pierre rappelle aussi que, pour la première fois une exposition regroupait autant d'artistes anglophones dans une manifestation d'art québécois. Cela était légitime d'autant qu'ils provenaient tous de la galerie Véhicule Art qui avait été déterminante sur la scène de l'art contemporain à Montréal depuis sa fondation en 1972. Cependant, les valeurs esthétiques de *Québec 75* allaient peu à peu s'imposer comme dominantes d'autant qu'elles rejoignaient celles qui prévalaient dans le reste du Canada et plus généralement dans les pays de culture anglo-saxonne.

La figure de l'artiste aux couleurs du Québec et l'apport de l'art à l'univers social allaient être passablement modifiés sinon effrités par un autre événement, celui de *Corridart* (1976) : l'élaboration, l'installation puis le démantèlement des œuvres disséminées le long de la rue Sherbrooke a montré que l'artiste ne jouissait plus du respect dont on l'avait cru bénéficiaire, ne fût-ce que provisoirement. L'environnement urbain formé par *Corridart* constituait un des volets artistiques majeurs des événements reliés à la tenue des Jeux olympiques de 1976 à Montréal⁶⁴. Par son éphémérité, il a sanctionné la disparition de la figure libératrice de l'artiste d'avant-garde des années 1940 : Borduas, renvoyé de l'École des arts appliqués où il était professeur pour avoir écrit et fait publier le *Refus global*, avait inauguré, à cause de sa dissidence, le cycle d'une perte relative de respectabilité sociale de l'artiste en même temps qu'il consolidait la figure de liberté du créateur. Les œuvres de *Corridart*, en 1976, ont été détruites au bout de deux jours après l'inauguration du site, en

pleine nuit, à la veille de l'ouverture des Jeux, sur l'ordre du maire Jean Drapeau, pour motif d'«obscénité». Ce démantèlement démontrait brutalement que les artistes ne sont pas des intouchables, pas plus qu'en 1948, et que leur liberté mythique est inutile face à l'agression du pouvoir. S'ils se mêlent de pointer du doigt les inepties de la ville de Montréal en matières sociale et urbaine, profitant de l'espace public que l'administration municipale a bien voulu leur allouer pour étaler leurs œuvres, les artistes apprennent sans détour que leur art n'a pas plus de valeur que des rebus traînant aux coins des rues. Je ne suis pas la seule à penser que les préférences esthétiques ne suffisent pas à justifier une telle censure. Un des responsables de la conception et de la réalisation de *Corridart* et aussi un de ses artistes, Melvin Charney, a résumé en ces termes l'effet du démantèlement sur son œuvre emportée comme déchet pendant la nuit du 13 au 14 juillet 1976 : «Le maire m'a aidé à la construire en la démolissant». La disparition de l'art a fait partie de son processus d'existence même.

D'autres œuvres environnementales ont été réalisées sous l'égide du Comité organisateur des Jeux olympiques, telle celle conçue par Francine Larivée et produite entre 1974 et 1976 par une équipe au nom révélateur : Groupe de recherche et d'animation sociale par l'art et les médias (GRASAM). L'œuvre, intitulée *La Chambre nuptiale*, a été présentée dans le complexe commercial tout neuf de la place Desjardins — dont elle marquait en même temps l'ouverture —, face à la Place des Arts, rue Ste-Catherine Est à Montréal. *La Chambre nuptiale*, avec son propos féministe, a constitué une sorte de point d'orgue à la tendance politisée en art contemporain au Québec où, sous des couvertures ludiques et des actions participatives, les artistes avaient réussi jusqu'à un certain point, à rétablir les ponts entre l'art contemporain et le public non initié par le biais de sa participation active. Cette œuvre semble, pour cette période, au croisement d'un aboutissement de la tendance dite politique en art et de nouvelles avenues en train de se dessiner.

L'œuvre environnementale était structurée pour accueillir les gens qui fréquentaient le tout nouveau centre commercial. La *Chambre nuptiale* de Francine Larivée constituait une véritable contradiction dans ce haut lieu de consommation de masse : l'œuvre était destinée à jouer un rôle de conscientisation sociale auprès d'un public composé en majeure partie de consommateurs. La *Chambre nuptiale* a été en quelque sorte le feu d'artifice signalant la fin de toute une série d'œuvres d'art public, ponctuelles et éphémères, parodiques et interventionnistes, produites depuis la fin des années 1960 et, particulièrement, depuis l'Expo 67. S'y croisaient plusieurs courants artistiques, esthétiques et idéologiques : plusieurs avaient été expérimentés par des créateurs et des intellectuels depuis le milieu des années 1960. Un art relié directement à la vie (médias, vie quotidienne et/ou urbaine) avait alors été revendiqué dans un esprit d'humour, une attitude ludique et une tendance marquée pour l'iconoclasme à travers, paradoxalement, la réappropriation subversive des icônes et signes traditionnels religieux, politiques et culturels. La parodie avait été son mode majeur d'expression et le discours ti-pop avait «opposé la peinture des plasticiens aux nouvelles tendances en émergence — nouvelle figuration, art pop, art de participation — jugées plus “démocratiques” et plus ancrées dans la culture locale»⁶⁵. Sous l'impulsion des jeunes intellectuels fondateurs de la revue *Parti pris*⁶⁶, on avait redécouvert, en même temps qu'on la déconstruisait, la culture traditionnelle religieuse et populaire du Québec, on avait fait la critique de la société de consommation en contexte industriel avec le phénomène urbain d'acculturation qui s'ensuit. En conclusion d'un long article rédigé en 1971⁶⁷, Marcel Saint-Pierre avait mis en lumière une tendance sociopolitique qui existait en art depuis le milieu des années 1960 au Québec. Mais, avait rappelé l'auteur, ce type d'activité «artistico-sociale» «n'entretient aucune relation avec ce qu'il est convenu d'appeler *le circuit de l'art*»⁶⁸, démarquant ainsi l'art d'avant-garde de ce courant. Cela serait aujourd'hui à nuancer d'autant que plusieurs des *arteurs* qui œuvraient

dans cette tendance ont participé en tant qu'artistes à l'exposition *Montréal plus ou moins* qui a été présentée au Musée des beaux-arts de Montréal à l'été 1971⁶⁹. Au début des années 1970, le mouvement féministe — d'abord noyauté, dans le domaine de la création, par les littéraires — s'était engagé dans une critique virulente du couple et de la famille traditionnelle, du rôle imposé aux femmes dans la société contemporaine. Comme l'écrit Francine Couture, «ce contexte favorable à l'expression d'une culture jeune, a été le lieu de l'expression d'une critique des règles de fonctionnement du champ artistique, de sa séparation d'avec la vie quotidienne, et le lieu de la réactualisation de certaines valeurs artistiques et sociales propres aux avant-gardes historiques européennes»⁷⁰. La *Chambre nuptiale* a repris le vocabulaire plastique et pictural lié aux médias d'information et de communication (télé, publicité, B.D., illustration) tout en étant structurée comme un scénario de film. L'art y a acquis explicitement une mission politique et a été vu, par l'équipe de GRASAM, comme un instrument de construction d'une nouvelle identité individuelle et collective.

L'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal par les étudiants en 1967, puis en 1968, des expositions critiques des valeurs dominantes en art contemporain telle *Montréal plus ou moins* (1972), et une série d'événements divers tels les *États généraux de la culture* à Vaudreuil en juin 1973 ont été des lieux et occasions de débats, de confrontations, de questionnements de la part des artistes et divers groupes des milieux artistiques et socioculturels. Ces événements ont eu des échos médiatiques : critiques et historiens d'art, journalistes, fonctionnaires, animateurs y ont participé. Les questions portant sur le rôle social des artistes et des regroupements, les lieux du pouvoir dans le milieu artistique, les conceptions et visions communes sur l'art et la culture au Québec tant chez les artistes qu'au sein des institutions d'État. De plus, à la suite de certains changements initiés par le gouvernement Libéral du Québec au cours de la révolution tranquille, une question identitaire a peu à

peu été reformulée par les artistes qui se sont regroupés selon leurs disciplines d'appartenance en créant leurs associations professionnelles⁷¹.

En même temps, l'attention aux objets quotidiens comme matériau artistique, l'utilisation des matériaux de l'industrie en art et le rapport entre art et technologie ont axé l'attention de plusieurs sur un renouvellement des liens entre l'art et l'espace public. Un nouveau rôle social de l'artiste dans cet espace dorénavant laïc et urbain a été invoqué. À l'occasion de l'Expo 67, de nouveaux domaines et médiums sont apparus sur la scène publique, recelant des potentiels inédits (l'audiovisuel, les arts d'environnement, l'animation par l'art) et l'éphémérité des œuvres présentées sur la place publique allait souvent de pair avec un public vu idéalement comme actif. Une certaine redéfinition de la figure de l'artiste contemporain et de la relation artiste-public-œuvre en résultait et a marqué la décennie 65-75⁷². La polyvalence des tendances artistiques et la multiplicité des questionnements esthétiques dans le domaine des arts visuels, l'éclatement de ce domaine et sa dispersion (sinon sa dissolution) dans le social ou dans d'autres disciplines artistiques, menaçait alors la quiétude conservatrice d'une partie du public, des experts mêmes.

Ainsi une des rares publications sur l'art actuel au Québec (en dehors des revues d'art et des catalogues) a-t-elle été commise en 1979 sous le titre *Éloge et procès de l'art moderne*⁷³. Cet essai se voulait un procès et une condamnation de l'avant-garde artistique comme fondement idéologique de l'art contemporain. Le projet était ambitieux sinon téméraire de vouloir intégrer à la pratique artistique contemporain une conception philosophique et existentielle inspirée de l'Orient; la comparaison de deux univers aussi différents aboutissait à la condamnation nécessaire de l'un (l'occidental) et à l'élévation de l'autre (l'oriental) : «Cet art erratique, dont le sens va se perdre dans un ésotérisme caricatural», résumait la perception de l'art contemporain par les auteurs⁷⁴.

En 1975, avait paru un livre aux horizons plus critiques et ouverts car

moins idéalistes — *Pamphlet sur la situation des arts au Québec*⁷⁵ écrit par Laurent-Michel Vacher. Contrairement au premier, ce livre avait offert, quelques années plus tôt, une réflexion perspicace et généreuse, aux accents souvent cinglants, sur la situation des arts visuels d'ici, l'attitude des artistes, les médias et les institutions du milieu de l'art de cette période. Par sa virulence et sa lucidité, ce livre représente, selon moi, un moment et un tremplin importants de la réflexion sur l'art contemporain à un tournant majeur de la pratique artistique au Québec : la question de l'engagement de l'artiste y était centrale suivant en cela la production d'artistes qui visaient par leur art à une conscientisation individuelle et collective. Mais un avertissement était lancé aux artistes d'éviter les pièges de l'héroïsme : «Nul n'attend des peintres et des sculpteurs qu'ils soient le fer de lance d'une improbable révolution totale. Il s'agit seulement de renoncer aux doucereux poisons de l'individualisme irresponsable, du réformisme utopique pseudo-contestataire, du modernisme a-politique et du carriérisme culturel»⁷⁶. Le pire des dangers était identifié par Vacher comme l'absence d'ancrage de la pratique artistique dans une réflexion poussée sur ses modalités, ses conditions, son rôle social : «[...] la tâche théorique qu'ils [les artistes] ont à mener pour remplir leur rôle de producteurs d'histoire et d'humanité est d'abord un travail de réflexion personnelle libératrice et inventive»⁷⁷. Penser était le «mot d'ordre de première urgence pour un artiste progressiste», concluait l'auteur.

Cela m'amène à une brève mise au point sur la question de l'engagement en art à l'occasion d'événements récents qui ont marqué, en 1998, le cinquantenaire de la publication du *Refus global*, ce qui a contribué à réamorcer un questionnement sur la relation entre art et politique. En 1999, l'exposition *Déclics*, organisée conjointement par le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée de la civilisation à Québec a porté sur la relation entre art et société dans les années 1960 et 1970 au Québec, éclairant des éléments historiques de cette relation à la fois problématique et ultérieurement

dévalorisée sinon banalisée au cours des années 1980 et plus tard encore. L'intérêt, récurrent malgré tout, pour une dimension politique ou sociale en art m'oblige ici à examiner des termes qui ont contribué à définir ces relations, tel celui d'*art engagé*.

Du social et du politique en art

D'entrée de jeu, une œuvre n'est jamais au service d'une cause. Elle peut être en harmonie avec une cause, y faire référence — le cas classique est l'œuvre de Diego Rivera⁷⁸ —, ce qui signifie que cette relation entre art et société doit en être une d'égalité, de vis-à-vis, plutôt qu'une de service. Des œuvres mais aussi des expositions questionnent les acquis artistiques et esthétiques, anciens ou récents. Elles soulèvent des oppositions de la part de conservateurs (dans le sens politique du terme bien sûr) d'autant plus qu'elles prennent position face à la nécessité d'un rôle social de l'art⁷⁹. L'expression «art qui s'engage» par rapport à celle d'«art engagé» insiste sur le mode actif; elle souligne l'interaction entre l'art et son environnement culturel et social, avec une ouverture vers la dissidence. Un «art qui s'engage» est aussi souvent en rapport avec un projet collectif pour un changement social : l'art est alors dit «militant»⁸⁰. L'«engagement» d'une œuvre ne réside pas exclusivement dans l'œuvre comme objet plastique mais dans sa relation affirmée et significative à un contexte particulier de même que dans son intention de communiquer. Il est donc lié à un espace et un temps précis et c'est pourquoi une œuvre peut ne plus avoir ce sens (d'*engagement*) selon le contexte temporel particulier de celui qui la regarde; ou bien, si ce sens se situe dans l'esthétique de l'œuvre, cette dimension d'engagement peut être dépouillée de son efficacité propre; cela ne signifie pas qu'une œuvre d'art engagée perde de son actualité esthétique mais que l'engagement dont elle témoignait peut quant à lui disparaître. L'expression «au service de...» comporte une position en réaction à quelque chose, une mise en veilleuse des processus propres au

travail artistique. À ce sujet, René Payant fait remarquer qu'à partir du milieu des années 1960, les rapports entre art et politique ont été au centre des principaux débats artistiques. «[...] la question s'est épuisée car les rapports étaient trop directs, souvent du reste plus avec *la* politique qu'avec *le* politique, et programmatiques, la plupart du temps sous le mode de l'utopie. Mais l'art n'est pas une réponse à des problèmes, [...] *il riposte à des obstacles*»⁸¹.

L'artiste n'est pas un observateur qui porte un jugement de l'extérieur ou propose des solutions, ni ne fait d'acte charitable. Tel un organisme vivant, une œuvre, quelle qu'elle soit, se développe en dépit de son environnement, dans une dynamique interne qui lui est propre. Et si l'art peut être un lieu de communication ponctuel, l'œuvre ne se réduit pas à un outil de communication. Ainsi, dans l'œuvre de Dominique Blain, il y a moins un message qu'un climat suggéré autour de figures et d'objets : «C'est dans la séduction que Blain articule le politique, et c'est cette caractéristique même qui rend son œuvre subversive et actuelle»⁸². *Guernica* de Picasso (1936) est une œuvre qui a communiqué un esprit de révolte sans pour autant véhiculer de mots d'ordre. C'est en ce sens qu'une œuvre n'est pas un reflet d'affrontements politiques ou de projets sociaux menés sur d'autres scènes; mais par une œuvre dite engagée, l'artiste peut partager ses convictions et éclairer le sens politique de la vie des gens et des événements.

Michel Foucault, au début des années 1970, différenciait l'intellectuel actuel de l'intellectuel traditionnel dont la politisation se faisait à partir de deux choses : il y avait le type «maudit», accusé de subversion, et le type du «socialiste». Dans les deux cas, «l'intellectuel disait le vrai à ceux qui ne le voyaient pas encore et au nom de ceux qui ne pouvaient pas le dire : conscience et éloquence»⁸³. Pour Foucault, la définition de l'intellectuel n'est plus aujourd'hui la même parce que, en fait et entre autres raisons, l'intellectuel fait dorénavant partie du système. Les gens, affirme-t-il, sont en général conscients : l'intellectuel n'a pas à leur faire prendre conscience de quoi que ce

soit. Alors quel est son rôle? Il est là «pour la sape et la prise de pouvoir, à côté, avec tous ceux qui luttent pour, et non en retrait pour les éclairer. [...] Le rôle de l'intellectuel n'est plus de se placer "un peu en avant ou un peu à côté" pour dire la vérité muette de tous; c'est plutôt de lutter contre les formes de pouvoir là où il en est à la fois l'objet et l'instrument : dans l'ordre du "savoir", de la "vérité", de la "conscience", du "discours"»⁸⁴. Cette «indignité de parler pour les autres», selon Deleuze, est liée à sa définition de la théorie, définition qui est «exactement comme une boîte à outils. Rien à voir avec le signifiant [...] Il faut que ça serve, il faut que ça fonctionne»⁸⁵. Pour l'intellectuel, la théorie est son affaire, elle n'est pas totalisatrice, elle est locale et régionale, «la théorie par nature est contre le pouvoir». Elle est un outil et n'a pas la prétention de rendre compte de toute la réalité. Ce qu'apporte l'intellectuel-artiste ce sont ses œuvres. «La critique n'est pas une réaction du ressentiment, mais l'existence active d'un mode d'existence actif : l'attaque et non la vengeance, l'agressivité naturelle d'une manière d'être [...]. Cette manière d'être est celle du philosophe, parce qu'il se propose précisément de manier l'élément différentiel comme critique et comme créateur, donc comme un marteau»⁸⁶, affirme encore Deleuze. Cette critique par les œuvres est vue comme une invention qui éclaire ce qui est en lien avec les réalités sociales. Bien des exemples viennent à l'esprit : ceux de Guy Blackburn, Jean-Jules Soucy, Doyon-Demers, Alain Paiement, Jacky G. Lafargue, Dominique Blain, Barbara Todd, Sylvie Laliberté parmi d'autres et, chez les plus anciens, Armand Vaillancourt, Serge Lemoyne, Melvin Charney, Francine Larivée, Denys Tremblay, Nicole Jolicœur, Denis Rousseau, Richard Purdy, René Deroin, etc., en passant par des photographes dont l'objectif a été dirigé vers les marques sociales de la pauvreté, de l'aliénation et de l'acculturation.

C'est dans une remorque longue de quarante-huit pieds que Guy Blackburn a réalisé *Quémander l'affection : sur la route* portant sur le thème du désir affectif⁸⁷. Les conditions de vie individuelle et sociale y ont été mises

en scène à l'intérieur par des sculptures et des photographies formant une installation. Le problème de la solitude y était particulièrement mis en évidence comme un fait social autant chez les sains d'esprit que chez les gens souffrant de déséquilibre mental. Les domaines de la performance, de la vidéo, de la photographie en général sont particulièrement susceptibles d'accueillir et de mettre en scène des références au politique et social : je ne peux que le mentionner ici et rappeler que dans les années 1970 et 1980, le mouvement des femmes a également marqué bien des œuvres d'art d'un discours critique et, depuis une vingtaine d'années, de plus en plus de créateurs et créatrices ont travaillé dans l'entre-deux du social et de l'artistique⁸⁸.

L'art et le politique se trouvent cependant confrontés au danger de se transformer en morale, par la simplification du contenu (dans le cas de l'art), par la simplification du discours (dans le cas de la politique) et, pour Alain Finkielkraut, cette tentation est bien de notre époque qui est de réduire le politique à une morale⁸⁹. Disons avec lui que le politique est pluriel, complexe, qu'il ne souffre pas d'être simpliste au prix de sa disparition. La morale, quant à elle, ne s'embarrasse ni de mémoire, ni de culture ni encore moins d'art. La morale normalise, oblige le monde à n'exister que dans une opposition binaire, manichéenne, en réduisant la vérité à n'être que l'opposé de la fausseté, le bien que l'envers du mal, le noir que la négation du blanc. La morale est prescriptive alors que le politique ne l'est pas, pas plus que l'art d'ailleurs. Le discours démagogique va dans le même sens que la volonté prescriptive de la morale : plutôt que de tendre à éclairer la réalité afin d'offrir une réflexion ouverte qui permette à quelqu'un de se faire librement une idée — ou même de ne pas s'en faire du tout —, le discours démagogique cherche à convaincre son interlocuteur par tous les moyens. Il ferme toute avenue alternative de jugement ou même de perception de la réalité afin d'imposer une conclusion pour laquelle il s'est déployé tout entier. Il n'apporte pas de liberté, il produit de la coercition sous couvert de vérité. Hors de son éclairage point de salut.

Une œuvre d'art tourne à la morale quand elle se met au service d'une cause non par le message qu'elle véhicule mais par la réduction ou l'élimination de tout ce qui n'est pas ce message. C'est alors que la morale se présente sous le couvert de l'art, par l'utilisation de ses moyens : médiums, style, références artistiques, autoaffirmation (ce qu'un artiste produit est de l'art), etc. Si on dit que le politique s'appauvrit dangereusement quand il se révèle n'être qu'une morale, de même l'art s'appauvrit quand il est colonisé par un discours moral aussi noble fût-il.

Ce rapport problématique entre art et politique, dévoyé par la morale, amène à réfléchir sur la notion d'art contestataire, la plus restrictive interprétation de l'art engagé : «Quand il est réussi l'art engagé rend les gens douloureusement conscients que les causes profondes des problèmes sociaux, leurs effets ou leurs éventuels remèdes ne sautent pas aux yeux»⁹⁰. Et si «rien n'arrive par l'art», cela ne dépend pas de la valeur plus ou moins grande de la cause qui sous-tend une œuvre ou de l'absence de toute cause, mais du fait que c'est dans la liberté suscitée par l'œuvre, chez le spectateur, que quelque chose peut arriver — l'œuvre d'art permettant de faire sienne une expérience qui ne l'est pas au départ. Une œuvre qui permet une relation plus grande au monde, une imbrication et une communication entre les personnes, est-elle pour autant une œuvre engagée? Le terme, dans son acception la plus large, risque de prendre le sens premier de l'art qui est d'établir un lien. Soljenitsyne disait que la «beauté sauvera le monde». C'est penser que l'art peut faire entrevoir une alternative à une société de consommation où tout se jette après usage, la satisfaction étant accrue par cette capacité infinie de jeter, d'oublier, de rayer ce qui est du passé, fût-il le plus récent.

Sans faire ici un bilan, il est instructif de mentionner certains événements qui ont mis en évidence ce lien entre art et politique sur la scène de l'art contemporain au Québec. «La situation du Québec est telle que tout éclaircissement ne peut qu'être souhaitable. Nous vivons un creux socioculturel très

prononcé, et la répression économique et politique est fortement teintée d'un fascisme grandissant [...], ne proposant que la panique, la terreur, l'isolement et l'excès comme modes de vie»⁹¹ : telles ont été les paroles de présentation de la Rencontre internationale de la contre-culture qui a eu lieu à Montréal en 1975. Les organisateurs faisaient s'y croiser la question des cultures marginales à celle «d'une culture engagée dans un processus de reconstruction du monde et du langage». L'objectif de cette rencontre bigarrée et mouvementée a été de réfléchir sur «notre présence en terre américaine, le lieu de notre culture, ainsi que les pourquoi de l'impact de l'éclatement culturel sur le Québec en particulier, et sur le monde puisqu'il y a eu universalité du phénomène»⁹². Et après 1975 et ce, pendant quelques années, quelques groupes d'artistes politisés tels Armand Vaillancourt, Serge Lemoyne et des artistes de la performance (Claude-Paul Gauthier, Claude Lamarche à Montréal) ainsi que le collectif de la revue *Intervention* de Québec ont continué d'occuper les marges politisées du champ de l'art contemporain⁹³.

Dans les médias, on a régulièrement souligné, ces dernières années, l'absence d'artistes qui s'engagent, à travers leurs œuvres ou bien dans leur action en tant que citoyen, dans une réflexion sur les causes des maux sociaux, qui prennent position explicitement face à ces problèmes. On a également reproché aux intellectuels leur désistement des grands débats politiques en cours : souveraineté, environnement menacé, guerres, injustices de toutes sortes. On a noté la présence, dans le domaine du cinéma, de Richard Desjardins avec son film intitulé *L'Erreur boréale* qui a eu pour effet d'alerter la conscience de nombreux citoyens sur l'incurie gouvernementale et le profit à outrance, sans contrepartie de préservation du patrimoine forestier des grandes compagnies de bois. Au théâtre, Alexis Martin lançait sa pièce *Révolutions* (printemps 1999) : «Au départ, je me suis dit : que penser de l'état de la société aujourd'hui, que penser de la pauvreté, que penser de la politique? Je ne crois pas beaucoup à l'inspiration [...] j'ai cherché à mettre

mes réponses en scène de façon dynamique. Je n'écris pas une conférence mais du théâtre»⁹⁴. Si le projet était clair, l'œuvre théâtrale n'était pas pour cela aboutie. Dans le domaine des arts visuels, les mobilisations collectives des artistes ont davantage été liées à des questions professionnelles, ces dernières années : ainsi de la manifestation en face du Musée des beaux-arts de Montréal contre l'exposition *Beauté mobile* (1995) pour revendiquer une place adéquate de l'art contemporain dans ce musée de la rue Sherbrooke⁹⁵. Quant aux initiatives individuelles, celle de Guy Blackburn par exemple, elles permettent de considérer l'artiste critique comme un intellectuel.

Lorsqu'on examine, ne serait-ce qu'en surface, les lieux où le politique s'est nommément manifesté, on constate que les manifestations collectives en arts visuels — expositions thématiques, appropriations de lieux abandonnés, chargés de vie ou d'histoire —, ont directement fait appel à l'expérience de vie des spectateurs qui ont été amenés à questionner leur propre texte social: ainsi des expositions collectives thématiques qui se sont multipliées dès le début des années 80 : *Art/société* (1981)⁹⁶, *Art et féminisme* et *Art-femmes* (1982)⁹⁷, *Art et écologie* (1983)⁹⁸, *Écrans politiques* (1985)⁹⁹. Des expositions et des installations ont été réalisées dans des espaces publics abandonnés afin de les réintégrer socialement — ainsi de *Montréal tout terrain* (1984), de *Maison de chambres* (1986). Le CIAC (Centre international d'art contemporain de Montréal) a lié les *Cents jours* de 1990 au thème de l'écologie, celui de 1992 à celui de l'art public et la Documenta de Cassel en 1997 avait pour thème le politique. Récemment, à Montréal, l'exposition *L'art inquiet, motifs d'engagement*¹⁰⁰ (1998) a soulevé la question du rapport de l'art au social dans le cadre des événements marquant le 50^e anniversaire du *Refus global*. Cette énumération, bien incomplète, attire l'attention sur un fait : avec l'institutionnalisation de l'art contemporain, à partir des années 1960 au Québec, les marges culturelles et sociales où s'était cantonné l'art d'avant-garde se sont radicalement rétrécies. Cette réduction a obligé les institutions à considérer

les discours radicaux véhiculés par certaines œuvres comme inhérents à l'art contemporain et, par là, non susceptibles d'être censurés comme peuvent l'être les médias ou les individus. Ces expositions rejoignent une tendance à l'échelle internationale qui soulève des questionnements sur les tensions sociales, politiques, écologiques ou autres des sociétés actuelles. Une ambiguïté subsiste cependant du fait que le politique en art bénéficie d'une reconnaissance institutionnelle — qu'il est même subventionné par l'État — au même titre qu'un mouvement stylistique.

Deux exemples récents d'œuvres *in situ*, réalisées par deux artistes étrangers invités par des organismes artistiques d'ici, montrent une autre voie pour un art public à résonance politique: Chen Zen, artiste chinois invité par le Centre international d'art contemporain (CIAC, été 1998) et Alfredo Jaar, artiste chilien, par le Mois de la photo (été 1999). Chacun a installé une œuvre dans le Vieux-Montréal, l'un sur le bassin Bonsecours¹⁰¹, l'autre dans la coupole du Marché Bonsecours¹⁰². Toutes deux ont attiré l'attention, comme l'a fait Guy Blackburn, sur une maladie urbaine — la pauvreté et le dénuement matériel et moral des sans-abris. Jaar considère qu'il n'y a pas de distinction à faire pour les œuvres qui critiquent le fonctionnement social, étant donné que tout art est politique et que le fait de le souligner par le terme «engagé» marginalise les œuvres en question. Il déclarait : «J'essaie de poser des questions au monde dans lequel je vis. D'où venons-nous? Où allons-nous? Et, surtout, pourquoi existe-t-il tant d'injustices dans un univers privilégié comme le nôtre? Selon moi, l'artiste doit faire preuve d'un sens des responsabilités. Il existe trop peu de lieux dans la société où l'on puisse poser ce genre de questions et engager nos responsabilités éthiques. [...] je crois que l'art, le monde de la culture, est un des derniers espaces de liberté où il est encore possible de poser des questions difficiles»¹⁰³.

LIEUX ET TEMPS DE L'ART CONTEMPORAIN

Définitions et temporalités de l'art contemporain

Éclairer, ne serait-ce que partiellement, certaines réalités de l'art contemporain au Québec qui concernent des liens tangibles entre ce dernier, des réalités sociales et des aspects identitaires, implique d'en déterminer les principaux enjeux et les étapes historiques et de s'entendre minimalement sur les définitions suivantes : art, art moderne, art contemporain. Mon projet n'est pas de tracer ici un survol chronologique de la situation de l'art contemporain au Québec mais d'attirer l'attention sur certains aspects et paramètres qui me semblent en tisser la trame. Citer des événements, des œuvres et des artistes était donc nécessaire pour étoffer les descriptions, les analyses et les définitions, sans que cela oblige à l'exhaustivité d'une chronologie des faits ou à celle d'une énumération de noms d'artistes. Dans la perspective de la distinction évoquée plus haut entre l'art moderne et contemporain et aux fins de situer l'espace temporel et historique de l'art contemporain au Québec, j'aborde ici la question de sa périodisation. Elle est assez semblable à celle de l'Europe¹⁰⁴ et des États-Unis : l'art contemporain apparaît au Québec au milieu des années 1960 — au début même — avec le sommet et la fin des trajectoires modernistes successivement définies par les automatistes et les plasticiens. En 1964, le Musée d'art contemporain de Montréal a été ouvert à la demande même des artistes.

Au début des années 1970, les galeries dites parallèles ou alternatives étaient créées grâce à un nouveau programme de soutien financier du Conseil des Arts du Canada¹⁰⁵ alors à l'affût des nouvelles tendances dans le milieu :

c'est ainsi que Véhicule Art a été, en tant que galerie parallèle, un point de croisement important et déterminant qui a permis de prendre conscience des expériences en art actuel à l'échelle de l'Amérique du Nord et de l'Europe. Elle a contribué à légitimer la vidéo comme médium artistique ainsi que l'interdisciplinarité en art. Transformer la vie par l'art avait été l'utopie des avant-gardes modernes du début du XX^e siècle. Le projet sera dorénavant circonscrit dans des aires géographiques précises et principalement dans les murs des galeries parallèles de Montréal. Les artistes y gagnaient ainsi une autonomie en se situant hors des diktats, des pouvoirs de toutes sortes, politiques autant que culturels, étant donné que ces lieux de diffusion étaient stables, assurés d'une existence à long terme.

L'opposition aux valeurs dominantes de la société capitaliste de consommation avait déjà, au milieu du XX^e siècle, été radicalisée, particulièrement dans les écrits de Theodor Adorno : la marchandise et les pratiques de consommation auraient suffi, selon ce philosophe allemand, à reproduire et à légitimer le système qui en est porteur, quelle que soit l'idéologie à laquelle on adhère. L'art, pour trouver grâce à ses yeux, devait être radicalement oppositionnel, jusqu'à l'opacité même. Mais pour Jurgen Habermas, du seul fait qu'il se pratique dans un contexte qui valorise les industries culturelles, l'art ne perd pas pour autant et automatiquement sa capacité à modifier la sensibilité du spectateur, contrairement à ce que tendait à affirmer Adorno. Selon Habermas, il est faux de penser que la consommation culturelle serve de compensation aux frustrations de l'existence quotidienne : il ne croit pas que la soumission des œuvres au système économique transforme automatiquement et fatalement le plaisir esthétique en simple et vulgaire divertissement, comme le laissait croire Adorno.

Pour l'Américaine Suzi Gablik, le modernisme en art et ses avant-gardes auraient fonctionné comme la conscience de la civilisation bourgeoise même afin d'en contrer l'esprit bureaucratique. Mais elle constate que la négativité

et l'opposition de l'art moderne aux valeurs dominantes des sociétés industrielles n'a cependant pas empêché, avec le temps et la modification des contextes, que l'artiste soit à son tour dépouillé de toute responsabilité, devenant ainsi un «professionnel» sans autre but que la poursuite et la culture de sa propre spécialisation et de sa carrière. La conscience radicale de la modernité en art n'aurait pu se maintenir qu'à force d'opposition à l'autorité et à la tradition artistique — une telle opposition cependant a perdu peu à peu son assise qui était de «changer la vie».

Dans l'immédiat d'après-guerre (la deuxième), face à ces liens érodés entre l'art et la vie, le critique d'art américain Clement Greenberg a déclaré que l'art n'a jamais réellement affecté le cours des événements humains. Jusqu'à la fin des années 1960, en Amérique du Nord du moins, ce constat a eu force de loi. Au milieu des années 1980 cependant et après de nombreuses réalisations artistiques qui ont démenti le propos de Greenberg, Suzi Gablik a rappelé le lien possible entre l'art et le changement social : «After more than a century of alienation and a negative attitude toward society, art is showing signs of wanting to be a therapeutic force again»¹⁰⁶. L'art contemporain s'inscrit dans un monde qui n'est plus structuré par une autorité fût-elle radicale, ni n'est tenu ensemble par la tradition. Les standards modernistes devenus obsolètes, quelle règle est dorénavant à suivre? Cette question a hanté toute la réflexion sur le rôle social de l'art contemporain. Ainsi, dans la perspective d'un lien réussi entre art et politique, Jean-Jacques Gleizal s'affiche en faveur d'un art *élargi* où c'est davantage l'art qui inonde le politique que l'inverse (où l'art aurait à se politiser)¹⁰⁷. Dans leur rencontre, publiée la même année (1994)¹⁰⁸, le sociologue français Pierre Bourdieu et l'artiste américain Hans Haacke rappellent les pressions politiques et économiques qui pèsent sur le monde de l'art. Haacke a réussi, dans et par ses œuvres, à faire la critique des industriels non en tant que mécènes mais en tant qu'exploiteurs — ce qui fait dire à Bourdieu : «Je trouve cela exemplaire parce que, depuis des années, je me

demande ce que l'on peut opposer aux formes modernes de domination symbolique»¹⁰⁹.

Il y a plus de vingt ans, dans son livre intitulé *From the Center*, la critique d'art américaine Lucy Lippard a affirmé l'impact potentiellement subversif d'un art féministe sur la vie politique — art dont la radicalité rejoignait, selon elle, le projet initial de l'art moderne de changer la vie. Mais ce projet, selon elle, a été évacué par le modernisme à l'américaine de l'après-guerre; le problème a été que «le féminisme en art est pris à l'intérieur du système [artistique]»¹¹⁰ qui a évacué tout contenu pour baigner dans l'autoréférentialité. En contradiction à ce modernisme-là, un des critères d'un art féministe, pour Lippard, serait son efficacité à communiquer, s'opposant ainsi à un art voué aux seuls effets formels. La contradiction est que les artistes féministes doivent se faire reconnaître dans le système artistique même auquel elles s'opposent, pour être légitimées et finalement être reconnues. Lippard en appela toutefois à la réinscription d'un contenu (politique et social) en art au risque de donner priorité au message.

Suzi Gablik a observé que, d'une façon générale à partir des années 1980, le partage ou l'opposition des valeurs sociales aux pouvoirs dominants ne se sont plus manifestés clairement. Selon elle, tous, y inclus les artistes, n'ont fait que renforcer les mêmes valeurs dominantes, volontairement ou à leur insu. La marge sociale où l'art moderne avait été traditionnellement relégué, mais d'où il pouvait manifester, lui avait permis d'afficher son opposition aux valeurs de la société capitaliste de consommation; cette marge s'est progressivement réduite depuis ce temps, les pseudo-avant-gardes ont proliféré, vidées de leur signification originelle et de leur effet de subversion, pour ne s'afficher que distinctes, au plus différentes mais plus du tout dissidentes. Les artistes en sont arrivés à coopter avec les institutions auxquelles ils s'étaient traditionnellement opposés.

Lyotard ont vu dans l'art contemporain un lieu de dispositifs dérangeants qui laissent place à des choses non encore imaginées pouvant contribuer à modifier la perception de la réalité et, par ricochet, le comportement social à plus long terme. Dans le mouvement des femmes en arts visuels, Lucy Lippard a proposé un art à message, de communication; mais un art à message est partiellement invalidé pour son incapacité relative à toucher et à libérer l'imaginaire au profit d'un contenu à valeur communicative plus qu'expressive. Duchamp, Picasso et un grand nombre de dadaïstes et de surréalistes européens, dans le premier quart de ce siècle, avaient au contraire amené cette relation de l'art à la vie quotidienne dans une zone d'*étrangeté*. La beauté comme critère artistique avait été remplacée par l'inquiétant, l'étrange, la nouveauté, pour peu à peu se réduire à des «indices minimaux signalant qu'il y a art»¹¹¹. Des contreparties négatives, dans la réception publique de l'art contemporain, en ont résulté : pour qui n'est pas familier à de tels enjeux, l'éphémérité et la banalité apparente des œuvres d'art rebutent les attentes, mais cela fait partie du projet même de l'art contemporain. Par contre, la reprise en charge de contenus fait aussi partie de ce projet : elle s'est manifestée dans les procédures d'appropriation, de citation, de manipulation des signes. L'artiste, devenu rhétoricien, a travaillé, dans les années 1980, dans le registre de la communication. C'est là, entre autres, où le contemporain chevauche les traits de la postmodernité et s'y confond momentanément.



Dans son acception générale, l'art entre dans la définition même des sociétés : il est historique en ce sens qu'il est engagé dans son organisation (Habermas), il est transhistorique en ce qu'il est une composante de toute formation socio-économique. Mais l'art a été marginalisé dans les sociétés capitalistes occidentales étant donné son peu de valeur d'usage que ne compense pas suffisamment une valeur symbolique aléatoire et conjoncturelle. Sa valeur monétaire qui peut

prendre des proportions faramineuses mais exceptionnelles n'est pas soumise aux mêmes lois du marché que les biens de consommation étant donné l'absence de valeur d'usage de l'art. Cependant la destinée de l'art est liée aussi à sa valeur économique : «Les œuvres d'art ne sont plus seulement des biens culturels, elles deviennent aussi d'une manière de plus en plus conséquente, des objets de consommation, dont la diffusion est soumise aux règles de la rentabilité»¹¹². Quant au musée qui en assure la mise en valeur, il a donc, «tout comme l'art lui-même, partie liée avec des intérêts sociaux auxquels peuvent aussi, d'une manière plus ou moins directe, correspondre à des intérêts proprement économiques»¹¹³ écrit le sociologue Marcel Fournier et cette dimension économique s'ajoute au contexte plus large dont le musée doit tenir compte.

La marginalité de l'art moderne a été, dès les premières manifestations de la modernité au XIX^e siècle, liée à l'industrialisation et à l'avènement de la société capitaliste, à la scission entre la classe bourgeoise et les artistes modernes. Après la Deuxième Guerre mondiale, la marginalité de l'art dans les sociétés industrielles a été vue comme un trait héroïque. Mais jamais l'art moderne n'a été entièrement accessible à tous tant matériellement qu'intellectuellement et socialement. Aujourd'hui, ce n'est pas grâce à l'universalité de son accessibilité que la production artistique se dit contemporaine, mais par son inscription dans un circuit d'échanges internationaux dont elle tire sa légitimité et des valeurs esthétiques partagées à l'échelle internationale. La sociologue Raymonde Moulin voit d'ailleurs dans cette internationalisation de l'art actuel le trait essentiel de sa contemporanéité. Alors que l'art moderne s'était auparavant défini par son radicalisme formel qui était en résonance avec la notion de *progrès* sur les plans industriel et économique, « [...] la négativité esthétique dont l'École de Francfort fait le trait distinctif de toute œuvre d'art qui se respecte»¹¹⁴ est, aujourd'hui, le mode dominant d'une partie majoritaire de l'art contemporain, écrit pour sa part la philosophe Anne Cauquelin. C'est le

site de l'art, ses limites floues, son mode d'exercice, c'est aussi sa position et sa relation aux autres activités sociales qui font que le public est souvent dérouté par l'art contemporain. Le problème de l'art aujourd'hui n'est pas la beauté ou l'absence de beauté, c'est sa nature¹¹⁵.

La nature de l'art. Tournons-nous vers Michel Foucault pour en éclairer les fondements et en définir les paramètres. Pour ce dernier, c'est la pratique à laquelle se rattache une chose qui est à considérer plutôt que la chose elle-même. Si nous suivons ce raisonnement et l'appliquons à notre sujet, l'art ne pourrait être compris que dans sa relation à la pratique artistique elle-même. Dans le terme «art contemporain», il y a un défi de taille quant à la chose que les mots sont censés signifier : comme l'écrivait Foucault, les mots sont vagues et imprécis tellement ils sont connotés de toutes sortes de luttes et de contrariétés, de polémiques et d'interprétations variées, contradictoires même. Les mots nous abusent là comme ailleurs et nous font croire à l'existence des choses, alors que ces choses n'existent pas en soi, qu'elles sont issues de pratiques et que ce sont ces pratiques dont il faudrait faire l'histoire plutôt que celle des objets qui en résultent. Ajoutons que la notion d'art est propre à une époque donnée, ce qui veut dire qu'elle dépend de la position sociale de cette pratique et des conditions de son exercice. Ainsi de la réalité que recouvrent les termes de «gouvernants» et de «gouvernés» : «Il n'y a donc pas de gouvernés éternels, ni de gouvernants éternels, pas plus que de rapports éternels qui les unissent», écrit Paul Veyne commentant Foucault; et encore : «Les choses, les objets ne sont que les corrélats des pratiques [...]. Chaque objet doit sa forme bizarre à la place que lui ont laissée les pratiques contemporaines entre lesquelles il s'est moulé»¹¹⁶. Le terme «art» est une clé qui entre dans toutes les serrures mais ne peut définir précisément et adéquatement un phénomène particulier à une époque donnée. Disons donc que la pratique artistique détermine l'œuvre d'art et non l'inverse.

Anne Cauquelin a aussi défini le site de l'art en relation aux autres

activités sociales qui lui sont contemporaines¹¹⁷ : l'art contemporain a pour singularité cependant de brouiller les positions traditionnelles respectives de la technique, de la science, de la politique et de l'éthique. «L'art contemporain participe de ce qui était conçu jusque-là comme extra-esthétique, et, puisqu'il est mis en vue, qu'il provoque de manière frontale, il devient aussi le révélateur de mouvements de fond qui affectent la société. [...] On est loin, continue l'auteure, de l'affirmation courante que l'art ouvre un autre monde; ce n'est pas un autre monde qui est montré, c'est celui-là même où nous sommes et que l'habitude nous empêche de percevoir»¹¹⁸. L'artiste ne ferait donc qu'actualiser les virtualités de son époque et sa pratique s'expliquerait à partir de ces virtualités mêmes, pour reprendre cette fois les termes de Michel Foucault. Pour autant, personne n'a sombré dans la conception qui consiste à croire que l'artiste est entièrement déterminé, et dans tous les sens, par son contexte, mais tous situent sa pratique et son art dans un contexte donné qui ne peut s'abstraire ni du temps, ni de l'espace, ni du culturel, ni du social.

Selon cette logique, il m'apparaît raisonnable — on serait tenté de dire «naturel» — de considérer l'art comme une pratique liée à son époque sans pour autant qu'elle y soit restreinte en ce qui a trait à son sens et à sa réception. Cependant, pour une majorité de gens, l'attente face à l'art actuel est calquée sur l'esthétique de l'art traditionnel fût-il poussé à ses limites comme chez les impressionnistes. Je reviens donc sur ce qui est implicite à cette attente : il existerait une nature de l'art qui se réincarnerait à travers les époques, tout en se teintant de couleurs locales. Selon cette croyance, l'essence de l'art serait la même depuis les débuts de l'humanité. S'il n'en est rien, c'est que l'art est un phénomène transhistorique et que sa définition se refait dans une relation continue entre lui et son milieu, entre les exigences internes à la pratique artistique et celles inhérentes à l'environnement externe où elle se situe (la relation entre l'œuvre et l'artiste, le texte et la société, le milieu de l'art et le monde des formes, entre l'institutionnel et l'esthétique). J'estime

que tout champ est traversé de forces et de tensions; celui de l'art est un espace mouvant de possibles où se construisent et interagissent les habitus et les croyances, où les stratégies se jouent constamment, sinon par les artistes eux-mêmes du moins par les intermédiaires (commissaires, muséologues, critiques d'art, marchands), pour imposer de nouvelles légitimités. Parler de l'autonomie du champ artistique ne signifie pas son indépendance radicale dans le tout social mais plutôt sa distance de certains pouvoirs dominants et identifiés comme aliénants et dont le plus grand serait, pour citer Adorno, le capitalisme des sociétés industrielles.

La pratique artistique a été historiquement définie comme une activité à la fois manuelle (technique) et intellectuelle (théorique), liée à la vie privée (personnelle) et publique (commerciale). À ces quatre rapports à l'art correspondent des conceptions différentes : l'art comme expression de soi et manifestation d'habiletés, comme mode de communication, comme forme de décoration et mode de connaissance¹⁹. Si une science des œuvres d'art existe, elle concerne non seulement l'objet d'art comme tel mais la relation entre l'œuvre et son contexte social et culturel. Un trait particulièrement marqué de l'art contemporain est de se tenir sur les limites de territoires multiples mais, en même temps, d'être dépendant des professionnels de l'art et des institutions artistiques.

Malgré toutes ces considérations, la nature ontologique de l'art est généralement évoquée, dans les débats sur l'art contemporain, et posée comme un fait inévitable contre les tenants d'une pragmatique qui veut que ce qu'un artiste ou un expert a désigné comme de l'art est de l'art (indifféremment que cela soit bon ou mauvais ou ait l'air de n'importe quoi). Daniel Soutif faisait remarquer, quant à la nature ontologique de l'art, que « [...] ne sont réellement contemporaines que les œuvres qui possèdent certaines propriétés stylistiques ou esthétiques dont malheureusement — et toute la difficulté vient de là, ainsi qu'on va le voir en comparant brièvement «art contemporain» et «art

moderne» — personne n'a dressé la liste si bien que même les contempteurs de cet ensemble à bords particulièrement flous ne sont pas d'accord entre eux sur les artistes qu'il conviendrait d'incriminer...»¹²⁰. Quant à la nature pragmatique de l'art, Jean-Marie Schaeffer a proposé une pragmatique des usages, détachée de tout projet normatif. Il s'agirait d'observer le fonctionnement des frontières de l'art plutôt que de tenter de lui fixer des normes internes, ce qui résoudrait la question de savoir si ce qui est bon ou mauvais est de l'art ou pas. Est art, dans le champ de l'art contemporain, ce qui est affirmé l'être soit par les artistes, soit par des experts, soit par une communauté donnée : «Reconnaître cela nous engage à dédramatiser la question des frontières de l'art : elle n'a ni l'intérêt cognitif ni l'importance axiologique qu'on lui prête trop souvent. La question de la "valeur" des œuvres ne relève pas de la délimitation du domaine artistique, mais de l'analyse de la relation qui nous lie à elles»¹²¹. C'est alors délaïsser la nature normative de l'art pour l'expérience esthétique de l'art. Plutôt que de céder au projet de déclarer abstraitement si tel objet est de l'art ou n'en est pas, on identifie la relation entre soi et ce qui est présenté et décrit comme étant de l'art; nous entrons dans le domaine de la *réception* : l'artiste aura déterminé ce qui est de l'art mais il faudra en plus qu'une communauté donnée l'entérine. Prenons l'exemple de l'art dit «primitif» en provenance d'Afrique ou de Nouvelle-Guinée, déclaré comme tel au début du siècle, en Allemagne d'abord puis en France. Une sélection avait alors été faite parmi ces «œuvres» : certaines ont été carrément laissées de côté sinon rejetées, ignorées. D'autres ont été encensées. Les individus qui ont reconnu ces œuvres comme de l'art ont contribué à modeler la place de ces objets parmi d'autres objets d'art, conséquemment à des choix esthétiques. C'est précisément en ce sens que l'art est une construction sociale.

La notion administrative d'art contemporain avancée par Jean-Marc Poinot est une autre voie pour réfléchir sur sa nature : Poinot met en lumière, en régime démocratique, la découpe de l'objet classé sous la catégorie «art».

Qu'est-ce qu'une œuvre d'art contemporaine? C'est celle qui est reconnue, avec ou sans retard, par le milieu artistique d'une communauté ou d'une société donnée; une œuvre d'art qui témoigne d'un travail permettant de développer sinon d'ouvrir des voies originales et significatives dans le domaine esthétique. Il fait ressortir la non-convergence de ce qui relève d'un pouvoir administratif — caractérisé par sa neutralité — et de ce qui est lié à des choix esthétiques¹²². Cette notion administrative, en effet, n'est pas suffisante quand on se tourne vers l'esthétique des œuvres, elle ne concerne pas non plus leur réception, encore moins le projet artistique qui les sous-tend : n'oublions pas que, sous couvert de goût et de conceptions idéologiques ou même politiques, certains tentent de faire oublier ou même de rayer des pans entiers de l'histoire de l'art contemporain du XX^e siècle¹²³. Peut-on nier aujourd'hui l'importance capitale de Marcel Duchamp sur l'art moderne et contemporain? Au Québec, le rôle de Borduas et des automatistes? Qu'on n'adhère pas pour cause de goût, pour cause idéologique ou autres à certaines formes artistiques, on ne peut en nier l'impact historique vérifié à plus ou moins long terme. Le fonctionnement des œuvres relève du domaine de la connaissance et de celui du plaisir, deux ordres de valeur qui se rejoignent et sont articulés dans leur différence même. La notion administrative de l'art recouvre toutes sortes de types d'œuvres d'art, certaines plus conservatrices et continuatrices des acquis, d'autres sombrant dans la simple redite, d'autres franchement novatrices, d'autres qui n'apportent rien de singulier formellement ni sur le plan de l'expression tout en étant techniquement bien faites. Ainsi sommes-nous devant un art éclaté dont toutes les œuvres ne peuvent, pour autant, se ranger sous l'appellation postmoderne ni sous celle de contemporain.



Les courants «néo» ont, depuis une vingtaine d'années, exploité les retombées d'un recours et d'un retour à l'histoire. Dans les années 1970, nombre de

femmes artistes ont également fait appel à des traditions oubliées, à leur propre histoire à la fois individuelle et collective. D'autres artistes en ont profité pour réactiver des techniques picturales et des genres artistiques avec plus ou moins de distance critique. À partir des années 1980, sous le parapluie post-moderne, ont pu coexister des œuvres qui, auparavant, se seraient mutuellement disqualifiées : l'art conceptuel, l'art à discours féministe, la performance, une figuration picturale à saveur historiciste. Cette coexistence a entraîné des analyses et des débats nombreux sur la nature ou les traits de la postmodernité. La mixité des disciplines, des médiums et des références a fait que l'art contemporain est tout sauf homogène, qu'il est un territoire ouvert, criblé d'exceptions, segmenté par des différences qui en fragmentent l'espace et la circulation.

Au cours des deux dernières décennies de cette fin de siècle marquée par la mondialisation, les questions identitaires, la transculture, les hybridations et les croisements des genres, la réflexion sur l'Autre ont entraîné une critique radicale des critères d'inclusion et d'exclusion du champ de l'art contemporain tant par des artistes que par des récepteurs — qu'ils soient experts (critiques, commissaires) ou non initiés. Pour nombre d'artistes, l'Autre culturel, sexuel ou ethnique (paradigme anthropologique) a remplacé le prolétariat (paradigme social), mais comme le prolétariat, cet Autre se trouve toujours à l'extérieur. Or, c'est depuis cet ailleurs et cette altérité que le projet de subvertir la culture dominante peut se faire et se répandre : « [...] l'artiste quasi anthropologique aujourd'hui cherche à travailler avec des communautés particulières, possédant les meilleurs motifs d'engagement politique et de transgression institutionnelle, tout ceci en partie seulement afin de faire recodifier [son] œuvre par ses sponsors dans le domaine étendu du social, des relations publiques, du développement économique ... ou de l'art», écrit Hal Foster¹²⁴.

De grandes expositions comme *Les Magiciens de la terre*, à Paris en 1989, des événements telle la Biennale des Amériques à La Havane, ont lieu en

Afrique, en Asie, au Moyen-Orient : ils permettent d'apprécier les œuvres et les pratiques d'artistes issus de contextes auparavant considérés comme en dehors du milieu de l'art moderne et contemporain, excentriques et étrangers aux valeurs véhiculées dans les métropoles occidentales. Cela mènera-t-il à l'homogénéisation de ces pratiques ou du moins à leur alignement sur les modes occidentales? Ou bien ces nouveaux contextes seront-ils des foyers favorables au déploiement des différences productrices de sens impossibles dans le contexte occidental traditionnel et qui, par ricochet, l'influenceront à leur tour? Nous y reviendrons. Je ne peux cependant oublier que si l'institutionnalisation des arts va de pair avec l'élargissement des publics (par le biais d'une diffusion de plus en plus médiatisée des œuvres), jamais n'est apparu aussi vivement qu'aujourd'hui le paradoxe selon lequel l'art contemporain est difficile d'accès, est boudé ou est objet de l'indifférence des non-spécialistes. En même temps, certains artistes bénéficient d'une visibilité publique bien plus grande que cela n'était le cas au début du XX^e siècle et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les *blockbusters* des grands musées d'art moderne et contemporain sont un phénomène qui contribue à l'hypermédiatisation de l'art et à son accessibilité. Il arrive aussi que le fragile équilibre entre art et consommation de masse se déraile et que les artistes, exposés au regard d'un public élargi, soient accusés de se cantonner dans l'incompréhensible (alors que leur travail ne fait que se déployer et se développer normalement dans leur sphère de compétence et de réflexion propre). Ainsi, dans les années 1980, des artistes se sont mis à questionner la représentation (modalités, fondements idéologiques, stratégies) principalement dans et par des œuvres photographiques. Cela s'explique en partie du fait que les valeurs sous-tendant les représentations médiatiques favorisent l'hyperconsommation comme valeur sociale.

En même temps, la démocratisation, l'accessibilité à l'art moderne et contemporain ont eu pour effet d'attirer un public beaucoup plus nombreux

et diversifié qu'il ne l'était encore possible dans les années 1950 ou même 1960. Malgré cela, il est un fait indéniable selon moi : l'art contemporain s'adresse prioritairement mais non exclusivement aux pairs (artistes, critiques, connaisseurs), il est en majorité plus difficile d'accès conceptuellement et culturellement que ne le sont les productions médiatiques (cinéma, télévision). L'accessibilité à l'art contemporain n'est pas universelle. Une initiation est possible et nécessaire; les musées et les centres d'exposition, grâce à un service d'animation, se préoccupent pour la plupart de contextualiser les œuvres, de les expliquer, de les interpréter au profit des visiteurs qui n'ont pas les outils d'accès à ces œuvres, soit par leur culture, leur formation, soit par leurs intérêts particuliers. Si la démocratisation culturelle a énormément progressé depuis le milieu du XX^e siècle, elle n'est pas pour autant la voie absolue qui mènerait tout visiteur à une compréhension adéquate des œuvres d'art contemporain. D'abord parce que les œuvres ne sont pas en soi accessibles universellement — ne serait-ce qu'à cause d'une différence de sensibilité d'un individu à l'autre; deuxièmement, parce que les œuvres d'art contemporain peuvent être saisies et comprises seulement si elles touchent un intérêt, une interrogation, une façon de sentir qui s'exerce déjà. Si rien n'est susceptible en bout de ligne d'intéresser un individu dans l'éventail extrêmement varié et large des productions en art contemporain, il est inutile de voir cette non-rencontre comme un échec de l'art contemporain même. La question porte plutôt sur le statut même de l'art contemporain et des artistes dans la configuration du territoire des productions artistiques et culturelles. De plus, l'art contemporain, celui que l'on retrouve dans les musées, les galeries, les centres d'artistes et les centres d'exposition alternatifs, sporadiquement dans les Maisons de la culture, n'est pas le seul lieu d'exercice de l'inventivité, de savoirs exploratoires, de créativité dans le vaste domaine du visuel¹²⁵ de même que la création n'est pas une exclusivité des arts visuels. Pour Didier Anzieu, la seule créativité ne suffit pas à faire une œuvre et c'est ce qui la

distingue de la création qui épuise «l'invention de ce qui est faisable». Anzieu assimile créativité à jeu et la dissocie de la création¹²⁶. «L'art, écrit cet auteur, est au premier degré une représentation (que ce soit du monde réel ou des mondes imaginaires). Mais l'œuvre est aussi au second degré une représentation de ce pouvoir de représentation propre à l'art. Et c'est cette représentation du second degré qui permet à l'artiste, à l'écrivain, au savant également, de décoller de ce qui se présente comme réel pour construire des univers intelligibles qui [...] rendent bien mieux compte des réalités sensibles»¹²⁷. Cette question resurgit régulièrement et de plus en plus avec la prolifération des nouveaux médias technologiques (Internet, infographie, multimédia, hypermédia...). Essayant de positionner son œuvre, Luc Courchesne se déclarait pour sa part à la frontière de l'artiste et du designer : «Mon activité principale, c'est la recherche et l'expérimentation, et pour arriver à mes fins, toutes les stratégies sont bonnes. Chaque projet contient sa part d'art et de design et se nourrit des méthodes propres à chaque domaine. Dans les nouveaux médias, la problématique se situe maintenant au niveau de cette mise en forme des contenus»¹²⁸. Cette mise en forme des contenus serait, pour Luc Courchesne, la condition de l'œuvre.

La notion d'accessibilité universelle de tout art par tous a prévalu dans les sociétés occidentales depuis le milieu du XX^e siècle. Elle a été une utopie ou une illusion de la modernité qui a fait que l'éducation a multiplié ses lieux d'accès à tous les savoirs — en sciences, en sciences humaines, dans les arts, etc. Pour autant et par expérience, on sait que tous n'y accèdent pas de plain-pied et également. Les raisons en sont multiples, complexes et les solutions sont sans cesse à trouver et à inventer pour pallier l'inaccessibilité aux savoirs et à l'art en général. On aurait pu espérer qu'un individu, faisant preuve de créativité et d'inventivité, de curiosité et d'initiative dans son domaine propre d'activité, fasse de même dans d'autres domaines qui lui sont de prime abord étrangers ou éloignés. Or il n'en est rien ou rarement est-ce le cas. Déjà cité,

Adorno a mis en cause la société de consommation comme profondément aliénante pour l'ensemble des activités humaines, il la tient responsable de la fermeture intellectuelle des individus. Pour lui, répétons-le, l'art ne pourrait se développer ou se manifester dans une telle société qu'à titre oppositionnel. Mais la réalité est-elle si tranchée entre cette posture et ce qui est basse cooptation? Tout art actuel doit-il nécessairement être subversif, viser nommément à «changer le monde»? Les œuvres doivent-elles dans leur constitution même être en rupture avec les conventions dominantes, exprimant par là le rejet de tout pouvoir issu de la société capitaliste qui est la nôtre? Je pense qu'un tel manichéisme est invivable car il implique l'exclusion comme première condition d'existence.



La rupture radicale avec la tradition artistique et l'autoréférentialité n'est plus un enjeu du postmodernisme. La rupture ne se retrouvait pas dans un événement international de premier plan en art contemporain, comme la Documenta de Cassel (Allemagne, 1997)¹²⁹. En effet, une importante section historique explicitait et justifiait le concept directeur de l'événement par la relation d'œuvres actuelles à un passé artistique et culturel plus ou moins récent. Des sections entières consacrées à des artistes devenus classiques avaient pour but d'éclairer, moins l'art actuel par des œuvres anciennes, que les plus anciennes devenues historiques par les actuelles. C'est l'art contemporain que l'on situe habituellement dans une perspective historique moderne : ici, la perspective était renversée; elle a mis en toile de fond les œuvres actuelles. Le passé, grâce à des œuvres phares, apparaissait ainsi dans toute son actualité. Le parti d'exposer dans le contexte d'exposition d'œuvres actuelles des œuvres historiques s'est retrouvé également à la Biennale de Venise la même année. Cet «esprit du temps» donnait un peu des allures de musée à ces lieux d'exposition ponctuels. Un musée d'art contemporain maintient la perspective

moderne dans la mise en vue des œuvres pour éclairer le présent par ce qui le différencie du passé, alors qu'à Cassel, à Venise, la recherche de cette différence n'était pas le propos (il était plutôt l'inverse). Ces événements européens de 1997 exhibaient la volonté d'approcher d'une autre façon l'*inconnaisable* qui se trouve plus que jamais «entre la culture et la nature ou entre différents aspects de la culture»¹³⁰. Faute de pouvoir se démarquer de son passé, l'art contemporain peut dorénavant contribuer à l'éclairer : pour autant son futur n'est plus envisageable à travers les voies de la nouveauté et du progrès.

L'art et ses pratiques sont des lieux d'expérience de libertés autrement et ailleurs impossibles et c'est ce qui en fait la force et l'imprévisibilité. L'ouverture et la liberté impliquent un lâcher prise, une dé-maîtrise qui, pour certains, apparaît comme une perte, une mise à nu, une dénudation. À moins que l'art contemporain ne se réduise à une question de marché, et cela est une autre histoire. Les postures entre-deux sont diverses et nombreuses heureusement. Un exemple récent d'exposition à succès/scandale est celle qui a d'abord été présentée à Londres (Angleterre) à l'automne 1997, puis à Berlin. *Sensation* comprenait les œuvres de quarante-deux jeunes artistes britanniques, tirées de l'importante Collection Saatchi. Plusieurs œuvres ont suscité des récriminations et à Londres, deux d'entre elles ont été abîmées en signe de protestation¹³¹. On reprochait surtout aux œuvres d'être choquantes gratuitement. Certains artistes avaient effectivement affirmé abruptement leur intention de choquer. Certains détracteurs de l'exposition ont vu là une façon de faire de l'argent. L'exposition, présentée d'abord à la Royal Academy of Arts à Londres, a contribué à diminuer de façon spectaculaire les dettes contre lesquelles l'institution se débattait depuis des années. *Sensation* a attiré 300 000 visiteurs et le succès a été si immédiat que l'Academy a annoncé une seconde exposition du genre en l'an 2000. Après son passage à Berlin, l'exposition a été présentée à l'automne 1999 au Brooklyn Museum of Art à New York qui se proposait d'augmenter lui aussi le nombre de ses visiteurs. Là n'est pas la seule raison

d'accueillir l'exposition; pour la direction, cela doit permettre au Musée non seulement de sortir de ses dettes mais de s'impliquer dans le domaine de l'art contemporain et sa promotion.

À un autre niveau mais toujours dans la perspective d'un art contemporain axé sur l'ouverture plutôt que sur l'exclusion, l'art *in situ*, les interventions ponctuelles dans l'environnement urbain ou naturel, les nombreux événements artistiques organisés dans des lieux habituellement non destinés à l'art (performances, installations dans des édifices abandonnés), grâce au support et à la collaboration d'organismes non désignés pour ce faire (municipalités, groupes communautaires), ont contribué également à une définition de l'art contemporain par le biais de l'espace ponctuel où il se manifeste et se structure, plutôt que par ses affiliations ou par ses rejets du passé artistique. À cela s'ajoute le fait que plusieurs œuvres doivent leur effet esthétique à des procédures, des matériaux ou des méthodes qui croisent les disciplines de l'architecte (Melvin Charney, groupe BGL¹³²), de l'ethnologue (Martha Fleming & Lyne Lapointe, Irene F. Whittome, Trevor Gould, Dominique Blain, Gilles Mihalcean), de la danse (Marie Chouinard), de la musique (Raymond Gervais), des multimédias (Luc Courchesne), du géographe et du météorologue (Paterson Ewen, Richard Purdy, Yan Giguère), du navigateur (Pierre Bourgault-Legros), de l'écologiste (Lise-Hélène Larin), de l'archiviste (Martha Fleming, Raphaëlle De Groot), de l'historien d'art (Alain Laframboise, Marcel Saint-Pierre), de l'écrivain (Rose-Marie Goulet, Cathy Sisler), du grammairien (Rober Racine), du psychanalyste (Nicole Jolicœur, Geneviève Cadieux, Nathalie Grimard), du sociologue (Gilbert Boyer, Martin Boisseau), de l'ingénieur (Jean-Pierre Gauthier), du topographe (Peter Krausz, Geoffrey James), du biologiste (Sarah Stevenson, Monique Régimbald-Zeiber, Annie Thibault), du laborantin (Massimo Guerrera), du botaniste (Francine Larivée, Monique Mongeau, Roberto Pellegrinuzzi), du sociothérapeute (Guy Blackburn), du narrateur du quotidien (Charles Guilbert, Nathalie Caron, Sylvie Laliberté), de

l'analyste abstractionniste (Martin Bourdeau, Francine Savard, Yvonne Lammerich, Guy Pellerin, Marie-Claude Bouthillier, François Lacasse), du metteur en scène (Michel Goulet, Pierre Granche, Francine Larivée), du fabulateur (Sylvain Bouthillette), etc. Si le champ des arts visuels a été un terrain extrêmement ouvert à d'autres disciplines, il a permis aussi à des artistes en arts visuels de faire des intrusions dans d'autres domaines, par exemple le théâtre (Serge Lemoyne considérait, en 1967, que ses happenings étaient du théâtre), la musique (John Heward, Jean-Pierre Gauthier), la performance (Sylvie Laliberté), la photographie (Geneviève Cadieux), l'holographie (Philippe Boissonnet). La mise en forme des regards sur le monde est liée à l'espace des sciences pures et des sciences humaines, ce qui rend instables les limites artistiques traditionnelles — cela, nous l'avons déjà mentionné. L'identité de l'art a changé, en même temps que des artistes ont conçu autrement et avec d'autres moyens, non tellement leur rôle que leurs méthodes de conceptualisation et de travail.

Toutes ces directions prises par l'art contemporain traversé par la postmodernité et qui sont en partie intrinsèquement liées aux modalités de la réception des œuvres servent de contexte aux nombreux débats et rejets de l'art contemporain; certains ont parlé de «crise»¹³³, particulièrement les Français. «Ceci ne signifie nullement une défiance envers l'art en général, une perte de croyance dans l'art, mais la fin d'une certaine forme de croyance en lui [...]. La réalité de la crise n'est probablement pas ailleurs que dans ce passage forcé à de nouvelles croyances qui, pour certains, est déchirant alors que d'autres, beaucoup d'autres, sont déjà ailleurs»¹³⁴. D'autant, comme le souligne cet auteur, que «parler de crise de l'art est donc une manière simple et dramatique de considérer la situation *critique* d'un système complexe»¹³⁵. Nous sommes dans une époque de transition. La postmodernité a été clamée sur tous les tons puis les trompettes se sont tues. Une crise, faut-il le rappeler, est ce moment où les symptômes de maladie s'exacerbent avant de se résou-

dre pour laisser place soit à la convalescence soit au pire. Certains nient le fait qu'il y ait actuellement crise de l'art, que cet état de perturbation, d'être ainsi sur les limites de ce qui est et de ce qui n'est pas de l'art, est la nature même de l'art contemporain. Le milieu artistique est traversé de tensions qui opposent les tenants d'une nature ontologique de l'art qui reconforte et les tenants d'un art critique en opposition aux valeurs dominantes de la société capitaliste de consommation et aux prises avec les conditionnements d'une société d'information en fulgurant développement. Les débats sur l'art contemporain se sont étendus au sein même des institutions artistiques et des réseaux d'influence qui en assurent la présence. Même des experts ont pris parti contre l'art contemporain.

Selon les termes de Pierre Francastel, l'art est d'abord le lieu d'échange entre le réel et l'imaginaire et, pour exister, il se taille une place entre les autres pratiques sociales. À l'époque des automatistes, l'art «vivant» avait une place dans la société d'alors mais non encore l'art moderne tel que pratiqué par Borduas et ses jeunes disciples : cette place était à faire et les automatistes, en proposant dans le manifeste *Refus global* une révolution sociale et psychique, présentaient les traits de l'artiste moderne dans une perspective plus radicale que ne le permettait l'*art vivant* et c'est ce qui a fait la différence avec l'avant-garde. Borduas a été renvoyé du poste d'enseignant qu'il occupait à l'École du meuble non parce qu'il parlait d'art mais parce qu'il affirmait le lien de l'art moderne au social — c'était là un geste de dissidence. Un des traits de la postmodernité a été l'impureté et l'inclusion, en opposition à la tradition moderniste axée sur la pureté et l'exclusion. Le postmoderne est traversé par toutes sortes de savoirs, de visées, d'objectifs ne relevant pas strictement de l'art mais des multiples dimensions de son contexte. En d'autres termes, il relèverait davantage de la rhétorique d'opposer moderne à postmoderne¹³⁶ comme il serait abusif de confondre postmoderne avec contemporain, ou bien ces deux termes avec celui de *dissidence* qui signifie l'action ou l'état d'un

artiste refusant de se soumettre à une autorité établie et se séparant de la communauté de ses pairs. La dissidence n'entre pas nécessairement dans la définition de postmoderne ou dans celle de contemporain mais ne se confond pas non plus avec la notion de *différence* qui s'attache plutôt à la distinction. Les exemples de dissidence ne sont pas si fréquents. L'artiste sagueéen Jean-Yves Soucy arbore, dans toute son œuvre et son comportement, un humour grinçant face à l'abondance des biens matériels et à leur futilité. La dissidence est radicale, elle ne se confond pas à un courant artistique et relève davantage d'une attitude.

La prolifération des musées d'art et des musées d'art moderne et contemporain depuis 1945 a entraîné la découpe de plus en plus fine de la carte d'appartenance des œuvres et a touché les limites de leurs champs respectifs : arts, sciences humaines, sciences ont en commun dans cette ère muséologique qui est la nôtre, de pouvoir s'exposer, se démontrer, et par là même se justifier. Mais dans l'étape de la réception des œuvres se pose depuis plusieurs années déjà, la question de savoir pourquoi il ne convient pas d'exposer un objet qui soit de l'art dans un musée d'archéologie et une pièce d'archéologie dans un musée des beaux-arts? La question est stimulante sur le plan intellectuel mais elle a déclenché des mécanismes de défense tant de la part des différentes disciplines concernées (art, design, arts appliqués, ethnographie...) que des institutions elles-mêmes. L'exposition *Beauté mobile* au Musée des beaux-arts de Montréal a mis dans une lumière vive la distinction que plusieurs, dans le milieu artistique, maintiennent entre art et ce qui n'est pas de l'art aux fins de distinguer art et consommation, dans ce cas particulier où des automobiles de collection étaient en montre pour elles-mêmes. Je citerai François Flahault à propos de la différence entre art et non-art : «Et si aujourd'hui, en pratique, les œuvres d'art se vendent et s'achètent comme des marchandises, le discours qui les entoure les distingue nettement des objets de luxe. On sent bien que ce qui fait le prix d'une très belle voiture, d'un très beau meuble,

n'est pas du même ordre que ce qui fait la valeur d'une œuvre contemporaine»¹³⁷. Mais c'est également le statut de l'artiste qui a été soulevé par cette manifestation contre le MBAM.

La fréquentation massive d'une exposition, quelle qu'elle soit, suffit aujourd'hui à la justifier : c'est cela qui est contesté par différents groupes des milieux de l'art et de la culture. Le problème est d'autant plus grand que, dans un contexte de difficultés financières, les partenariats sont claironnés comme une panacée et les mixages d'intérêts encore plus. Le croisement de l'art et des industries culturelles est déjà pratique courante dans les petits et grands musées d'art. Cela s'explique dans un contexte de société de consommation où les budgets en provenance de l'État sont menacés de réduction, où l'art est évalué selon des critères de rentabilité¹³⁸, la fréquentation d'une exposition la sanctionnant quasi automatiquement et ce, indifféremment de toute valeur de savoir ou d'esthétique qu'elle véhicule. Cela s'explique mais, à mon avis, ne se justifie pas. Les affrontements et mixages entre art et industries culturelles sont fréquents. Les grands musées d'art, à truffer leur programmation de *blockbusters*, ont eux-mêmes ouvert le bal à l'invasion du commerce, probablement sans mesurer les conséquences ultérieures qui allaient, par ricochet, affecter le statut même des objets présentés dans les expositions et dont on veut moins qu'ils intéressent certains qu'ils plaisent à tous. Colifichets et produits dérivés tendent de plus en plus à se substituer non seulement à l'éducation par l'art mais aux œuvres elles-mêmes.

En 1989, une critique virulente, fort mal accueillie d'ailleurs par certains et pour différentes raisons¹³⁹, a été adressée au musée d'art moderne. Elle mentionnait les transformations que ce type de musée a subies dans les années 1970 et 1980, au moment de la prise de conscience postmoderne, et combien il a eu tendance à devenir «un moyen de communication de masse, une zone de loisir et plus encore une attraction touristique — ce qu'il est devenu pour de bon maintenant»¹⁴⁰. Le phénomène des rejets récurrents de

l'art moderne et contemporain tout au long du XX^e siècle correspond la plupart du temps à une éducation déficiente du visiteur. Une telle déficience n'est pas limitée à la culture visuelle¹⁴¹. Et, si nous sommes dans une société où l'image prolifère, une solide formation visuelle est pourtant rarement acquise à l'école et même à l'université — sauf dans les domaines d'enseignement spécialisé. Mais quand il y a éducation visuelle, elle est moins critique qu'adaptative à l'environnement, purement utilitaire. Pour toutes sortes de raisons, l'action de l'art est reléguée à n'être trop souvent qu'une fioriture alors que, je le crois fermement, l'effet d'une exposition est idéalement de faire de l'art et sa pratique un des lieux privilégiés de dignité actuellement encore possibles, pour l'artiste comme pour le spectateur : les valeurs émancipatoires de l'expérience esthétique influent sur le comportement des individus et leurs relations aux autres. C'est sur la notion de plaisir, lié à l'expérience esthétique, qui serait absente de la fréquentation de nombre d'œuvres d'art contemporain, que se justifient tant d'opinions et d'affirmations négatives face à l'art contemporain : le plaisir est-il nécessairement lié à l'expérience esthétique? Sur quoi se fonde-t-il? Le philosophe Hans Robert Jauss rappelle que c'est à partir du XIX^e siècle que la jouissance esthétique a été mise de côté — l'art étant dorénavant conçu comme une action autonome, les critères de beauté, de plaisir tiré du contact avec l'œuvre étant devenus suspects. Jusqu'alors l'art avait rendu compte du monde objectif et de sa beauté. Mais le travail, la connaissance et l'action ont été évacués des fondements et des effets des œuvres, avec la modernité, afin d'assurer cette autonomisation maximale de l'art.

Notre société est toujours fondée sur l'opposition entre jouissance et travail; la morale publique et le prestige social en découlent¹⁴². Adorno, le théoricien de la pensée négative, a fait la critique virulente de l'expérience artistique liée à la jouissance. Qui plus est, le plaisir esthétique serait pour lui une «réaction bourgeoise à l'intellectualisation de l'art»¹⁴³. Celui qui n'est

pas capable de purger de toute jouissance le goût qu'il a pour l'art, situe celui-ci tout juste dans le voisinage des productions de la gastronomie ou de la pornographie. L'expérience esthétique ne serait authentique qu'en dépassant le stade d'une quelconque jouissance pour s'élever au niveau de la réflexion esthétique. L'expérience esthétique de la modernité devrait, selon lui, se composer non de plaisir mais de réflexion sur l'art et sur l'esthétique¹⁴⁴. On s'en doute : un art autoréférentiel répond davantage aux attentes de publics réduits qu'on qualifie souvent d'élites. Il n'y a rien d'illégitime ni de condamnable à cela. Ce qui fausse la perspective de la valeur et la légitimité de l'art contemporain, c'est d'exiger qu'il s'adresse à tous, du fait entre autres, qu'il est soutenu par les deniers de l'État. Quant à la fonction cognitive, elle a été partiellement délaissée elle aussi, du moins dans ses référents traditionnels : l'art moderne n'a plus transmis de normes de comportement social et la communication, apanage des formes d'art ancien, a été «soupçonnée de soutenir les intérêts des classes dominantes»¹⁴⁵. Aujourd'hui, dans un contexte fort différent de celui des années 1920 en Allemagne qui était celui d'Adorno, la tension entre l'art contemporain et le grand public est toujours présente bien qu'elle se montre sous des formes fort différentes. L'opposition travail/jouissance se retrouve encore pour jauger l'art contemporain, comme ce l'était à l'époque de Cézanne. Ce qui n'est pas marqué par le travail a une valeur suspecte aux yeux de nombre de visiteurs. Cette distinction serait dictée par la mauvaise conscience.

Quelle peut donc être aujourd'hui la valeur émancipatoire de l'art? Plusieurs ont tenté de cerner les conditions qui permettent à l'*imaginaire* de se libérer des contraintes de la vie quotidienne. Pour Michel Foucault, l'art détient un contre-savoir inaccessible à la science. Jauss convoque la position de dignité afin d'éclairer la fonction de l'art contemporain; l'art serait le seul objet et la seule pratique à nous inciter actuellement à sortir des cadres rigides de la société de consommation et de l'information ou du moins à s'en

distancier. Pour lui, les œuvres d'art sont des défenses contre la fuite du temps : la fonction de l'art est d'être transtemporel; il n'est cependant pas hors du temps, de même il n'existe pas d'essence intemporelle du «beau». La réception des œuvres renouvelle chaque fois, en l'actualisant, le regard que nous portons sur elles. En ce sens, elles sont aussi bien phénomène historique que permanence¹⁴⁶.

La délocalisation de l'art contemporain

Dans la mise en scène novatrice des œuvres contemporaines, *Montréal tout-terrain* a été une pierre blanche pour le milieu des commissaires et des artistes. Un de ses effets secondaires aura été d'atteindre un public hétérogène d'experts, de gens du milieu de l'art et de gens du quartier. Plus globalement, l'événement aura permis d'actualiser le sens des pratiques en arts visuels. L'intérêt qu'a soulevé l'exposition sise dans l'édifice Clinique Laurier¹⁴⁷ en 1984 a contribué à faire de cet événement un modèle du genre. Son comité d'organisation était composé de huit femmes : Céline Baril, Sylvie Bouchard, Janine Fisher, Christiane Gauthier, Diane Gougeon, Lesley Johnstone, Martine Meilleur et Claire Paquet. L'événement a accueilli une soixantaine de jeunes artistes. L'édifice entier était devenu une installation, une œuvre. Le projet consista à faire sortir l'exposition collective des murs institutionnels (musées et centres d'exposition attitrés) et à investir ponctuellement un édifice vacant n'ayant aucun lien avec le monde de l'art ou de la culture. Le geste posé en plein coeur du quartier Plateau Mont-Royal s'adressait d'abord au milieu de l'art contemporain afin de questionner des modes de diffusion et de présentation des œuvres considérés comme dépassés et inadéquats par les commissaires. Ouvrir les ateliers au public, louer des espaces dans des entrepôts et y monter une exposition, occuper temporairement des édifices abandonnés était devenu une nécessité pour les jeunes artistes des années 1980. Le catalogue de l'événement a confirmé combien *Montréal tout-terrain* était une concrèti-

sation à grande échelle de ce besoin des artistes. L'événement a fait accéder à la visibilité de jeunes artistes qui ont été mis dans la situation d'imaginer et de partager un espace fragmenté et de composer avec sa configuration architecturale elle-même marquée par une histoire et une fonction. La temporalité et la perspective historique sous-tendant le projet étaient clairement affirmées : «The two fundamental aspects of *Montréal tout-terrain* are the building itself and the collaboration between artists and art historians that the organization committee [...] entails»¹⁴⁸ et, en même, la temporalité était en lien direct avec un rapport renouvelé, actif, au public. La sélection des œuvres, l'intelligence du lieu, les esthétiques multiples et même contradictoires qui s'y croisaient montraient une voie alternative de visibilité à la relève en arts visuels. Un objectif, qui n'était pas le plus important cependant, avait été de rendre accessible l'art contemporain à un public élargi en le délocalisant.

En fait, depuis le début des années 1980, de plus en plus d'artistes ont contourné les voies traditionnelles de la diffusion artistique en exposant dans des lieux habituellement clos, celui de leur propre atelier, celui de locaux loués pour l'occasion. Seuls ou regroupés, les artistes prenaient (et continuent toujours de prendre) en main l'initiative et les moyens de la diffusion de leurs œuvres. Des expositions, sises dans des lieux provisoires, organisées par les artistes eux-mêmes — ainsi que l'ont fait par exemple Diane Gougeon, Robert Saucier, Eva Brandl, Lise Landry et Lise Nantel — qui, en tant qu'artistes et commissaires de leur propre exposition, ont investi des lieux excentriques, proposant leur propre conception de l'exposition et par là leur propre mise en vue des œuvres. Puis la pratique de l'installation s'est faite non seulement dans des lieux excentrés mais aussi dans des centres d'exposition (galeries, musées).

Dans les années 1980, des artistes ont «installé» leurs œuvres dans l'espace d'exposition : Jocelyne Allouche, Pierre Ayot, Andrew Dutkewych, Melvin Charney, Irene F. Whittome, etc. D'autres ont ouvert leur pratique disciplinaire

propre à l'espace d'exposition : Pierre Granche et ses analyses topologiques de sites, Pierre Dorion (peinture-installation), Claude Mongrain (sculpture-installation), Raymond Gervais (son-installation), David Tomas, Geneviève Cadieux (photo-installation). Des expositions collectives entières ont été particulièrement remarquées comme un tout formant en soi une œuvre à part entière : ainsi de l'exposition *Tri-Dimensionnelles* à la galerie de l'UQAM à Montréal, dans le cadre des expositions du *Réseau Art-Femmes* (1982)¹⁴⁹.

Betty Goodwin et Marcel Lemyre ont probablement inauguré la pratique consistant à s'appropriier un logement abandonné et à le modifier structurellement : aussi, ils ont travaillé ainsi à modifier et à mettre en vue un logement de la rue Mentana, à Montréal, de 1978 à 1980. Le logement a été ouvert au public pendant une courte période (hiver 1979). Selon le moment de la journée, l'espace se modifiait et le regard était attiré vers la structure architecturale mise littéralement à nu par la lumière, selon les heures du jour. En 1983, les peintres Pierre Dorion et Claude Simard, dans un autre logement montréalais désaffecté¹⁵⁰, ont ouvert aux visiteurs des espaces littéralement enrobés de couleurs vives qui les plongeait dans un univers onirique et évocateur de légendes. Accueillir le visiteur dans un lieu domestique désaffecté se répétera régulièrement tout au long des années 1980 et 1990. L'exemple le plus récent est l'exposition intitulée *48 chambres-rooms* organisée dans un édifice en voie de réfection, dont chacun des studios a été pris en charge par un artiste¹⁵¹. Plus rares ont été les appropriations qui cherchaient à révéler ou à souligner des problèmes sociaux : ainsi de ces logements menacés de démolition, investis par les artistes en signe de solidarité avec le Comité de citoyens de quartier du Centre-sud de Montréal à l'automne 1986 sous le titre *Maison de chambres*¹⁵². Mais en 1983, Martha Fleming & Lyne Lapointe avaient inauguré le cycle de leur appropriation d'édifices publics abandonnés avec l'ouverture aux visiteurs, en plein hiver, de la Caserne des pompiers (non chauffée) de la rue Saint-Dominique à Montréal où une véritable réflexion sur l'édifice

comme lieu physique, lieu social et public, dirigeait les modalités des interventions qui y ont été réalisées.

La délocalisation des œuvres concerne tout autant la prise en charge de l'espace extérieur dans les séquences temporelles grâce à la photographie : pensons à Melvin Charney en 1965¹⁵³, Bill Vazan en 1969¹⁵⁴, Robert Walker en 1972¹⁵⁵. Françoise Sullivan avait photographié, en 1970, un trajet qu'elle avait élaboré à travers des sites industriels sis entre le Musée d'art contemporain (alors situé à la Cité du Havre) et le Musée des beaux-arts. L'œuvre intitulée *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal* (1970) consistait en trente-deux photographies noir blanc et une carte de la ville de Montréal indiquant le trajet. Les lieux photographiés, plutôt que d'esthétiser le paysage urbain, représentaient les étapes d'une réflexion sur l'art, ses sites et les trajectoires qui y mènent. Les limites de la pratique artistique autant que celles de ses sujets étaient questionnées par ce projet conceptuel.

Le déplacement des lieux d'exposition a mis en question et en cause des habitudes muséologiques sclérosées; en même temps, les médiums artistiques traditionnels (peinture, sculpture, estampe) ont perdu leur hégémonie dans le système artistique. Du coup la notion même d'histoire de l'art a été bousculée, sommée de se modifier elle-même : «L'installation est l'acte qui illustre le mieux le faire-temporaire de l'activité artistique actuelle», écrivait l'artiste Rober Racine¹⁵⁶. À cause de l'éphémérité des œuvres, l'artiste d'installation accepte de faire partie d'une «histoire de l'art imaginaire». L'interrogation sur l'œuvre (par la temporalité et l'intégration du spectateur, par le concept de «site-specific») en modifie la signification et se communique à l'histoire¹⁵⁷. Parmi de nombreux projets et réalisations en ce sens, les projets du *Quartier Éphémère* (Montréal), association de jeunes artistes, consistent, depuis 1994, à occuper des bâtiments provisoirement abandonnés et de les faire revivre pendant un certain temps par des aménagements et des installations *in-situ*; d'autres le sont pour de plus longues périodes, ce qui

permet de conserver des bâtiments industriels à valeur historique certaine, dans le Vieux-Montréal. Cette stratégie d'occupation se fait en collaboration avec une entité française, *Usines Éphémères*, dont la raison sociale est semblable, ce qui permet de surcroît des échanges à l'échelle internationale.

La polyvalence et la versatilité qui ont caractérisé la nature des arts visuels se sont également retrouvées dans les initiatives de *mise en exposition* des œuvres d'art hors les centres d'exposition traditionnels au cours des années 1960 et 1970 d'abord; puis, les pratiques décentrées, comme nous l'avons vu, se sont développées avec une diligence et un professionnalisme remarquables tout au long des années 1980 et 1990. Les initiatives sont venues d'un peu partout dans le monde de la relève : *Interface* consistait en une série d'événements annuels organisés par les étudiants d'arts plastiques des diverses universités montréalaises¹⁵⁸. Les finissants de 1^{er} cycle de l'UQAM, avec l'événement intitulé *L'art passe à l'est* (1999) ont récidivé en installant leurs œuvres dans des commerces et locaux vacants de la rue Ontario Est à Montréal. Mais l'événement majeur pour la jeune relève depuis quelques années a été *Artifice*¹⁵⁹ qui a opté de s'inscrire dans des artères commerciales et des lieux commerciaux provisoirement investis par les artistes et ouverts sur la rue : l'objectif était clair de promouvoir la production de jeunes artistes et de s'adresser à un public habituellement insensible aux sollicitations des institutions artistiques spécialisées. Quant à l'événement *Les Ateliers s'exposent*, depuis 1992¹⁶⁰ il a permis de visiter régulièrement des ateliers d'artistes, offrant au grand public des perspectives inhabituelles sur la création artistique dans son contexte privé.



Si les interventions artistiques et les œuvres se déplacent, quittent les modalités et les lieux conventionnels d'exposition, il faut mentionner, ne serait-ce qu'en passant, l'introduction du temps dans les œuvres; la temporalité allant souvent

de pair, en effet, avec la délocalisation des œuvres. Dans la problématique de la temporalité au sein même des arts visuels, la performance s'est posée comme élément déterminant particulièrement dans les années 1980. Contrairement à l'installation, dès 1981, le cas de la performance a fait l'objet d'une publication qui a cerné l'espace conceptuel et les effets de cette pratique sur la notion d'art¹⁶¹. La performance y est présentée et analysée face au théâtre, à l'installation, à la photographie, à la musique et finalement dans ses relations au public et, dix ans plus tard, une autre publication paraissait qui était, cette fois, un bilan de la performance au Canada¹⁶². La performance comme carrefour des disciplines, comme lieu interdisciplinaire a été emblématisée dès ses lointaines origines au Québec par l'œuvre de Françoise Sullivan intitulée *Performance work* (avant 1970)¹⁶³. Les événements réalisés par Armand Vaillancourt, Marshalore, Raymond Gervais y ont succédé et ont consolidé l'ouverture du champ des arts visuels à la performance et à d'autres pratiques. Une rencontre-colloque intitulée *03 23 03, Premières rencontres internationales d'art contemporain*¹⁶⁴ en 1977 a eu lieu à Montréal et a inauguré une expansion de cette pratique qui, de Montréal s'est retrouvée à Québec puis dans d'autres centres tels Chicoutimi et Matane. Les institutions ont à leur tour accueilli rapidement des manifestations d'envergure : un Festival de performance a eu lieu au Musée des beaux-arts de Montréal (1978), organisé par Chantal Pontbriand et, l'année suivante, le Musée d'art contemporain organisait *Hors Jeux* (1979)¹⁶⁵. La tenue du Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi (été 1980), organisé par Richard Martel et Denys Tremblay, a été un endroit propice à l'étalement des croisements disciplinaires et à la multiplicité des œuvres incluant la temporalité. Il faut voir pour la suite des choses les bilans et colloques qui ont eu lieu tout au long des années 1980 et 1990 — à Québec principalement pour la performance, — d'autant que c'est dans cette ville, autour du collectif des éditions Intervention, qu'a été créé en 1984 le Festival *In(ter)vention* consacré à la

poésie sonore et à la performance¹⁶⁶.

La vidéographie, souvent liée à la performance pour diverses raisons, s'est inscrite régulièrement et de plus en plus dans le registre des expositions solo et collectives dès les années 1970 et a obligé à modifier les lieux mêmes d'exposition et les modalités de mise en vue des œuvres. La vidéographie est entrée dans le champ culturel comme médium de communication sociale avec l'ouverture officielle du Vidéographe¹⁶⁷ en novembre 1971, mais a été en même temps reconnue d'abord plus discrètement comme médium artistique avec les vidéos feedback de Gilles Chartier qui ont été présentés dès février 1972 à la galerie La Sauvegarde (Montréal) sous le titre *Exploration Vidéo*¹⁶⁸. Le MAC a organisé les Rencontres vidéo internationales de Montréal avec l'exposition *Vidéo 84*¹⁶⁹. L'événement déborda les murs du musée pour s'affilier et se disséminer dans huit galeries de Montréal. Le lien avec le milieu des arts plastiques s'est fait par le biais de cette infiltration même des lieux qui leur étaient habituellement réservés. Enfin, la vidéo a été de plus en plus utilisée comme matériau artistique dans nombre d'installations¹⁷⁰ mais aussi comme source de réflexion renouvelée pour la peinture (Mario Côté). La vidéo fait dorénavant partie des matériaux importants des arts visuels¹⁷¹.

___ Au Québec, la photographie est, quant à elle, tardivement entrée dans le champ des arts visuels, en fait, depuis les années 1980¹⁷². Dazibao (1980) à Montréal, qui a d'abord privilégié une photographie documentaire et sociale, s'est inscrite dans le réseau des galeries parallèles et des centres d'artistes. Une hybridation des rôles était prévisible; Optica, dans la même décennie, a exposé régulièrement des œuvres photographiques — celles de Pierre Boogaerts, Geneviève Cadieux, Michel Campeau, Sorel Cohen, Angela Grauerholz, Sylvie Readman, Cheryl Simon pour ne nommer que les plus connus¹⁷³. Au cours de cette décennie, la crainte a souvent été exprimée par les photographes que ce médium risquait d'être accaparé par les artistes en arts plastiques¹⁷⁴. En 1989, cette tension interne a traversé la première édition du Mois

de la photo organisée à Montréal par Vox Populi : la biennale a permis de résorber en grande partie la divergence des tendances par des expositions plurielles qui défiaient les cloisonnements. Quant aux nouveaux médias, il n'y a qu'à constater l'entrée fulgurante d'Internet sur la scène actuelle des communications pour comprendre que les frontières disciplinaires sont franchissables selon la pertinence même des propositions artistiques et des œuvres réalisées.

Ce bref rappel des médiums et des pratiques qui ont contribué à modifier le paysage de l'art contemporain amène malgré sa relative superficialité la question des relations de l'art contemporain aux domaines du savoir (sciences humaines, sciences pures) ainsi qu'aux institutions consacrées à la diffusion des arts plastiques traditionnels. Alors que traditionnellement l'œuvre a été un objet de contemplation en regard d'une position relativement stable du spectateur devant elle, depuis plusieurs décennies, de nouvelles relations se sont tissées entre les œuvres et leurs récepteurs. On peut dorénavant être devant un écran et naviguer sur Internet ou encore déambuler en forêt où des artistes ont aménagé des espaces qui sont devenus provisoirement des œuvres : le défi est grand d'assurer à ces œuvres des modalités d'accès et de reconnaissance adéquates. C'est pourquoi le rapport de l'art contemporain aux institutions est central dans la compréhension de cette réalité et de ce phénomène.

FONCTIONNEMENT ET EFFETS DE L'ART CONTEMPORAIN

L'art et ses institutions

Après les années 1960 et sous l'ascendant de la *Social Theory* influencée par la gauche (*New Left*), un grand impact a pu être observé sur le développement de l'étude de l'art et de la culture, sur la nature et le rôle des institutions dans les sociétés modernes. Les réseaux institutionnels ont été perçus comme pourvoyeurs du sentiment d'identité des gens, d'un sentiment d'appartenance, en même temps qu'ils les régulaient. Les institutions se consacrant à l'art ont une importance majeure pour la culture occidentale : ainsi, les historiennes et théoriciennes d'art féministes ont montré combien les institutions artistiques ont reproduit les valeurs dominantes de l'homme blanc de classe moyenne et, tout au long des années 1980, cette conscientisation face à la domination masculine et au pouvoir qui s'y rattache s'est étendue à un questionnement des valeurs rattachées à la classe et à la race. Enfin et plus généralement, a été mis en évidence le fait que la majorité des musées d'art moderne européens et nord-américains et la majorité des galeries d'art commerciales sont les lieux de propagation de valeurs et de jugements subordonnés à divers intérêts — qu'ils soient ceux de l'État ou ceux d'intérêts privés ou les deux à la fois. De plus, une représentation de la culture nationale a tendance à s'y superposer en privilégiant un courant artistique au détriment d'un autre.

Le croisement des pratiques artistiques et culturelles, l'éclatement des catégories disciplinaires en arts et en sciences humaines surtout, de même que les technologies dites nouvelles rendent problématique une lecture unifiée des

œuvres actuelles et de leur sens historique. La notion de temps a été perturbée autant dans sa dimension sociale, artistique que perceptuelle. Thomas McEvilley qualifie notre période de «début d'une époque post-historique»¹⁷⁵ et pour bien des artistes, des experts et autres gens liés au milieu de l'art, le problème est de savoir où l'on va quant à la formulation d'un projet artistique actuel — dont les prémices seraient partagées par une communauté d'artistes —, de même que face à la nature de la réception et des modalités de diffusion de l'art contemporain. Par rapport au concept de modernité, la notion de post-modernité a effectué un virage à 180° : on s'intéresse dorénavant, plutôt qu'à rejeter systématiquement le passé, à retrouver des sources et des origines de l'art contemporain dans la modernité devenue classique ou dans les sciences humaines. Le postmodernisme a opéré un renversement de perspective face à l'autoréférentialité de l'art et face au retour de l'histoire.

La conception selon laquelle ce sont les cadres institutionnels et les conditions de production artistique qui entraînent des gens à faire de l'art et à le recevoir, à le diffuser et à le collectionner (Bourdieu), est une des perspectives — mais non la seule — qui concourt à éclairer le phénomène artistique ou ce qu'on pourrait appeler la «volonté d'art». Je pense que la complexité du phénomène de la pratique et de la production artistiques ne se réduit ni à une rationalité fonctionnaliste ni à un effet institutionnel. C'est l'élan même des projets créateurs et des pratiques artistiques qui amène les différentes sociétés à mettre sur pied des institutions particulières pour soutenir et régulariser l'activité artistique plutôt que vice versa. Cet élan n'est pas à chercher, quant à son origine, du côté d'une transcendance de nature théologique ou autre essence mystérieuse : les œuvres d'une époque donnée sont produites les unes en rapport avec les autres (passé artistique, œuvres antérieures de l'artiste, de sa communauté) et ne se résument pas dans la métaphore du saut dans le vide. Même, l'artiste n'en saisit le sens que lorsque l'œuvre est terminée, montrée, reçue publiquement, justement dans cette prise de conscience de la

position dynamique de sa propre production dans l'ensemble des réalisations artistiques. Parler d'un sentiment d'échec perpétuel pour expliquer la production artistique toujours renouvelée et qui pousserait l'artiste à toujours recommencer, a été en partie vrai dans le contexte de la modernité où la dynamique était fondée sur la nouveauté à tout prix et par conséquent, sur le rejet du passé. Le sentiment d'échec se jugeait à l'absolu de nouveauté comme idéal moderne. Mais pour l'art contemporain, la relativisation de l'autonomie de l'artiste et de son œuvre tend désormais à temporiser cette notion d'échec partagée par nombre de pionniers de la modernité — notion qui s'est perpétuée jusque dans les années 1950 et même 1960. Andy Warhol, le roi du pop art américain, voyait plutôt l'échec de l'artiste dans son incapacité à tenir compte des impératifs organisationnels dont dépend sa survie, et dans sa négligence à se conformer à certaines règles sociales du milieu artistique (même s'il projette de les renier par la suite) : aussi bon soyez-vous comme artiste, disait-il, si vous n'êtes pas bien publicisé, vous ne ferez pas partie de ceux dont on se souviendra.

Au contact des relations multipliées et multiples avec d'autres disciplines, dans le contexte de réception des œuvres dans des lieux qui leur sont consacrés (centres d'exposition, musées d'art moderne et contemporain), la notion d'échec et du drame de l'œuvre et de son auteur (l'artiste maudit) est désuète. L'institutionnalisation même de la pratique artistique dans toutes ses phases et ses étapes tend à cette dédramatisation du geste créateur chez l'artiste et s'il y a drame, il ne viendrait plus de la notion absolutiste traditionnellement liée à la création. En effet, le phénomène de l'«art contemporain» ne se résume pas aux œuvres, à leur esthétique, à leur contenu et à leur forme mais à la figure sociale de l'artiste, à l'exposition des œuvres, leur circulation et leur médiatisation. Comblé le fossé entre l'art et le grand public a été un projet qui a traversé la modernité mais qui se pose avec autant sinon plus d'acuité dans le contexte actuel de raffinements de la démocratie et de dictature de la rentabilité. La multiplication des musées d'art moderne et contemporain et des

centres d'exposition en Amérique du Nord et en Europe, la tenue périodique des grands événements médiatiques tels les biennales, amènent à réfléchir sur la nature et les modalités des liens entre le public d'experts et le grand public — relation qui n'a plus grand-chose à voir avec celle qui existait entre le public immédiat de l'après-guerre et de l'art moderne. Selon Régis Debray, en cet âge postmoderne, «la religion de l'art propose d'être la première religion globale et, pour réunir ce qui a été désuni, cette religion embrasse tous les dieux, tous les styles, toutes les civilisations»¹⁷⁶. L'art — l'auteur ne précise pas si c'est l'ancien, le moderne ou le contemporain — serait devenu un objet et un lieu salvateur en se prétendant un *a priori* «universel». Pour Debray, la «religion de l'art» s'imposerait donc en même temps que disparaissent les religions traditionnelles et que l'aspiration au sacré se retrouve refoulée à l'antipode des élans de la société de consommation, des croyances en des valeurs transcendant la seule production matérielle. L'idée que l'art est un substitut de la religion ou du sacré et que le musée est son église aurait d'ailleurs justifié l'aide financière massive et le soutien politique au monde de l'art dans la plupart des pays occidentaux. La prolifération des musées, des études sur les arts et la culture, le nombre très élevé d'expositions grand public, de publications, de films et d'écrits sur l'art, sur les artistes, les écrits par ces derniers, montrent l'importance accrue sur le plan culturel de l'art dans nos sociétés.

Historiquement, c'est avec la démocratisation de l'art et du goût, c'est avec l'invention des nouvelles techniques — photographie et cinéma —, c'est avec la notion de l'art comme expérience du réel et non plus comme stricte pratique de représentation, qu'est apparue la notion d'universalisation de l'art. Jean-Christophe Royoux rappelle que «le XX^e siècle coïncide en effet avec les premières manifestations tangibles de l'universalisation de l'art»¹⁷⁷ qui a entraîné à sa suite «l'extension de la notion d'art à toutes sortes d'objets hétérogènes qui pourront être considérés [...] comme des formes d'art également crédibles»¹⁷⁸. Plus près de nous et dans un sens plus restreint de la notion

d'art, le sociologue Marcel Fournier a distingué des périodes de développement de l'activité artistique au Québec¹⁷⁹. C'est à partir des années 1970 qu'apparaîtrait, selon lui, une nouvelle fonction de l'art, celle de connaissance. Le rôle des institutions est donc de produire des connaissances, de favoriser l'expérimentation. Or «l'art comme pratique est le refus de toute forme d'enfermement et l'affirmation de singularités»¹⁸⁰. Dans un tel contexte, il est très difficile pour l'artiste de concilier sa responsabilité individuelle et sociale avec le maintien d'une éthique.

Dans le cadre d'une société de consommation, l'art a fait l'objet d'une diffusion qui a débordé progressivement la volonté d'informer et de communiquer pour passer au stade de la rentabilité financière comme objectif majeur sinon premier des opérations. Des critères de rentabilité de plus en plus restreints à la fréquentation élevée d'une exposition et à la vente des produits dérivés ont fait passer au plan secondaire la valeur esthétique et historique des œuvres et des expositions. L'exemple déjà cité de l'exposition Monet au Musée des beaux-arts de Montréal (hiver 1999) a montré qu'au moins les critiques ont joué leur rôle en tirant la sonnette d'alarme devant des objectifs mercantiles brigüés aux dépens d'un public non informé qui a été attiré par le nom (mythique) du peintre comme figure idéale de l'artiste libre et heureux. De plus en plus, les problèmes financiers des musées et centres d'exposition d'art contemporain sont aussi liés à des choix d'exposition et d'objet qui entraînent, en des termes d'asservissement, des définitions de l'art. Le choix et la mise en scène des œuvres d'art sont constamment menacés par les tentations du commerce du fait, entre autres, que dans notre société les formes et buts artistiques ne sont plus donnés par la tradition¹⁸¹. Cette absence de tradition, malgré la mode historiciste qui s'est manifestée à partir des années 1980, n'est cependant pas une porte ouverte au commerce uniquement. Il existe de nombreux projets artistiques qui explorent non seulement de nouveaux médias mais qui abordent, dans des lieux naturels, des enjeux environnementaux (par

exemple la menace de disparition des forêts), des problèmes de solitude et d'abandon social. Ces prises en charge de réalités actuelles sont en soi des explorations pour de nouvelles traditions et pour des redécouvertes de traditions oubliées.

La gestion de l'art entraîne cependant des priorités de rentabilisation soumises à des critères qui font de l'individu acheteur le décideur quasi unique face à un éventail de possibilités. Le choix se situe entre un art qui fonctionne d'une façon critique et un art qui conforte des attentes définies à l'avance. Les besoins du public, présentés comme l'objectif visé pour des mises en scène d'œuvres sélectionnées, servent souvent d'alibi idéologique. La logique de consommation appliquée à l'art et plus généralement à la culture fait de l'art et de ses institutions une pratique et des lieux sans priorités. L'épisode de l'exposition *Beauté mobile* (1995), du Musée des beaux-arts de Montréal et celui de l'exposition *De fougue et de passion* organisée et présentée par le Musée d'art contemporain de Montréal (automne 1997) ont montré que le milieu artistique attendait un positionnement de la part de ces institutions et de leur devoir d'expertise et de jugement esthétique. Dans le second cas, une telle obligation éditoriale était exigée qui, tout en étant risquée, aurait sans doute permis d'ouvrir des voies de lecture des œuvres et une évaluation de leur position dans un ensemble donné : sans prise de position face à l'art contemporain dans l'acte de collectionner ou d'exposer les œuvres, il m'apparaît que le musée devient simple présentoir d'échantillons de ce qui se fait, rendant obsolètes les notions et concepts mêmes de sélection, de mise en exposition et de mise en perspective historique et artistique qui font partie de son mandat. Tout comme le critique d'art a la responsabilité de mettre en lumière la logique des œuvres et de poser un jugement à partir de la perception qu'il en a, de même il est demandé au Musée d'art contemporain de mettre en scène des œuvres sélectionnées par suite d'une appréciation de leur position et de leur apport au champ de l'art contemporain, de leur sens dans le champ

artistique actuel, local et international. Il lui est demandé de proposer sinon de nouvelles avenues du moins une lecture sensible et intelligente, même si provisoire, de cet ensemble que forme une exposition collective. Un musée d'art contemporain ne peut faire l'économie d'une vision éclairée du monde de l'art tout en assumant d'être le représentant d'une collectivité. En même temps, tout choix institutionnel menace la liberté mythique de l'artiste, trait fétiche du modernisme. De plus, la collaboration des artistes avec les institutions qui «gèrent» l'art contemporain impliquerait-elle forcément une cooptation de leur part? La plupart des artistes contemporains aspirent à la reconnaissance des institutions artistiques — pensons aux musées d'État, tant provinciaux que fédéraux, aboutissement rêvé des artistes. Cela montre bien que le musée n'apparaît plus comme une impasse à éviter pour «être de son temps» mais s'avère une forteresse à occuper (par le biais des collections, des expositions). Au Québec, ce sont les artistes qui ont appelé la création du Musée d'art contemporain (1964) : l'institutionnalisation de l'art contemporain ne leur a pas été imposée, ils ne lui ont pas été réfractaires non plus et ils ont assumé ainsi un rôle de leadership dans le domaine de l'art actuel. Aujourd'hui, ils sont devenus de plus en plus dépendants de la machine institutionnelle : celle-ci soutient la création et sa mise en exposition, gère la production et la diffusion artistiques et le soutien des gouvernements est, au Québec et au Canada, essentiel à la survie de l'art contemporain, contrairement à ce qui se passe aux États-Unis et en France comme il a été mentionné plus haut. Cela entraîne une gestion centralisatrice liée aux subventions demandées et accordées. Certes, la fonction des artistes n'est pas de résoudre des problèmes sociaux mais ils ne sont pas non plus affectés à la seule résolution de problèmes strictement artistiques. Ils développent un discours qui souvent déborde dans le social. C'est par ses effets sur l'imaginaire, sur la sensibilité des spectateurs que l'art a une existence sinon une reconnaissance. Il aurait, pour certains, un effet thérapeutique non seulement pour l'artiste

lui-même mais pour le spectateur. L'influence sociale de l'artiste est là. Quant à mesurer les effets de cette influence, cela est hors de question. On ne peut mesurer que le mesurable, c'est-à-dire les retombées économiques des entreprises artistiques et culturelles.

La réduction du soutien financier aux organismes artistiques (centres d'exposition, subventions aux artistes et aux organismes) et aux médiateurs, entraîne des crises relativement graves et, actuellement, le milieu de la création artistique n'est pas plus épargné que les autres secteurs. Les coupures obligent à des modifications souvent redoutables dans les conventions et les consensus à l'intérieur du champ de l'art et ces modifications sont la source de malaises profonds. S'il y a des problèmes graves lorsque diminue le soutien financier à la création artistique, il y en a aussi quand l'aide à la diffusion diminue drastiquement. Des polémiques ont surgi depuis les années 1980 — tant ici qu'en France mais aussi dans les pays anglo-saxons —, concentrées généralement autour de luttes de pouvoir dans le champ de l'art actuel et contemporain. Les pays occidentaux ne sont pas les seuls aux prises avec ces malaises. Dans les anciens pays communistes où antérieurement les artistes étaient pris en charge par l'État, la question s'est posée cruellement après l'écroulement du mur de Berlin : «Est-ce le rôle de l'État de continuer à soutenir les arts? Dans l'affirmative [...], quelle doit être la nature de ses interventions? Enfin [...] que faire de l'animosité presque haineuse qui existe actuellement entre d'un côté les innovateurs et, de l'autre, les traditionalistes qui se contentent de produire leurs œuvres comme ils l'ont toujours fait?»¹⁸² De telles questions ont une résonance troublante dans les pays périphériques, ceux en marge de la zone d'influence qu'exercent encore les grandes métropoles occidentales. Ce qui est notre cas. Les régimes économiques et politiques s'homogénéisant ou au moins tentant de le faire dans le processus de globalisation, les problèmes deviennent de même nature un peu partout pour qui partage des positionnements

sociaux semblables par rapport aux forces économiques et politiques dominantes.

Des œuvres *indisciplinées* pour un public élargi

Les conditions dans lesquelles les arts visuels se produisent, s'exposent et se diffusent à l'échelle nationale et internationale diffèrent aujourd'hui passablement des conditions qui prévalaient il y a cinquante ans, ici ou ailleurs. Il est à prévoir que de plus en plus, avec la circulation de l'information, les référents et les valeurs artistiques et esthétiques seront passablement les mêmes que l'on soit à Montréal (Québec) ou à Cassel (Allemagne). Ce qui ne veut pas dire que les œuvres seront d'une pertinence et d'une force égales, quel que soit l'endroit où elles sont produites ou diffusées. Cependant dans les minis et mégas projets de diffusion, les œuvres, tout en témoignant de valeurs semblables, n'ont pas la même réception, la même portée ni la même valeur symbolique (ni la même valeur financière) d'un lieu à un autre. Aussi lorsque la sociologue Raymonde Moulin affirme que l'art contemporain est international quand il participe à des valeurs reconnues internationalement, cela ne signifie pas que cet art a à camoufler les liens avec son contexte propre pour être international. De plus, l'art contemporain serait de moins en moins assujetti à la dynamique des métropoles versus les régions périphériques puisqu'il peut dorénavant se produire dans un contexte élargi et dans un partage de valeurs communes qui étaient impensables jusque dans les années 1960. Avec l'avènement des nouveaux moyens technologiques de communication et d'information, le local est devenu virtuellement international. Le moderne avait été international et ennemi du local, le contemporain est international, intégrant le local, par voie directe ou détournée.

Pour les médias non spécialisés cependant, l'art en général mais particulièrement l'art contemporain est un luxe. Si, de plus, il est difficile de le comprendre du premier coup d'oeil, il est alors dénoncé comme un gaspillage

d'autant que les fonds qui, au Québec, en assurent la production et la diffusion, sont souvent de provenance gouvernementale (fédéral, provincial, municipal) et publique. Les institutions muséales chargées de diffuser l'art contemporain et les centres d'exposition en général¹⁸³ sont de plus en plus soumises à l'audimat au même titre que des organismes commerciaux. Ces institutions sont fortement incitées à consacrer une partie de leur budget à l'animation du public dont l'importance se mesure par la quantité de visiteurs. La fréquentation d'un large public est au centre des préoccupations de l'État de par son rôle de subventionneur et de par la volonté de démocratisation de l'art contemporain. Depuis une bonne décennie, ce ne sont plus les œuvres ou les artistes qui préoccupent le ou les subventionneurs d'une exposition dite blockbuster, mais le spectateur considéré comme un client qui a, selon la logique du marché, tous les droits et tout regard sur les œuvres et l'exposition. C'est la dynamique du clientélisme.

Malgré de telles embûches, le domaine de l'art contemporain reste un des très rares lieux d'exercice de l'imaginaire et il est aussi sans règle. Il constitue une culture paradoxale où l'essentiel n'est pas commun mais singulier¹⁸⁴. De plus, il y a toujours un décalage énorme entre la perception et les valeurs attribuées à l'art contemporain transmises par les médias non spécialisés et les valeurs artistiques soutenues par les artistes, les commissaires et les critiques d'art des publications spécialisées. La culture artistique n'est pas uniformément répandue et on peut penser que la majorité de la population d'une ville comme Montréal est passablement indifférente à ce que les artistes proposent, à moins d'être minimalement guidée dans son approche et son contact avec l'art contemporain. Si les œuvres sont physiquement accessibles, elles ne sont pas pour autant comprises ou familières à des spectateurs non avertis, ne possédant pas ou peu les clés des langages visuels et de leurs référents. Dans un tel contexte d'étrangeté face à l'art contemporain, on peut légitimement questionner la tendance des gouvernements à déléguer aux

régions et aux municipalités le soin de soutenir l'art contemporain et actuel. Les pouvoirs locaux sont-ils vraiment en mesure de supporter les actions et projets artistiques novateurs considérant la position assez difficile de l'art contemporain dans l'ensemble des pratiques culturelles?

Il arrive pourtant que des municipalités petites et grandes s'investissent avec une ferveur étonnante dans des entreprises de production-diffusion en art contemporain : le 3^e Symposium des arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue, qui a eu lieu à Amos à l'été 1997, a été un exemple qui rend rêveurs ceux et celles qui les fréquentent. Ce symposium a réuni une cinquantaine d'artistes qui se sont activés pendant deux semaines, s'appropriant des espaces dans la ville d'Amos et dans sa périphérie : sculptures environnementales, installations, sculptures interactives mais aussi rencontres, dialogues avec le public, conférences. Dans un but de rapprochement entre un public local et des œuvres contemporaines, l'exposition de type traditionnel a été délaissée, car elle ne pouvait répondre à une volonté de renouveler la rencontre entre l'art actuel et un public élargi. Était offerte au public la possibilité d'entrer dans l'atelier des artistes, ou du moins dans leur aire de travail, d'échanger avec eux, de comprendre les processus qui conduisaient à l'œuvre définitive. D'où a émergé un tel projet? En 1988, le Conseil des artistes en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue a conçu le projet de réaliser un symposium en arts visuels qui a eu lieu en 1989, puis s'est répété en 1993. En 1997, le Symposium est devenu international avec la présence d'artistes et de conférenciers de Scandinavie et de France¹⁸⁵. Sous le titre *Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*, le 3^e Symposium s'est voulu profondément ancré dans son contexte réel en même temps qu'ouvert à des questions sans frontières. Géomorphologie, arts et sciences, population : ces trois axes conceptuels ont structuré un projet soutenu par la municipalité. «La spécificité géographique et géomorphologique, les nouveaux rapports entre sciences et arts, et surtout cette relecture du paysage urbain dans son aspect social et communautaire

ont orienté de manière radicale la présence de l'art dans la ville, écrit son commissaire invité Alain-Martin Richard. Cette configuration vient d'ailleurs invalider l'idée répandue, et de plus en plus obsolète, que seuls les grands centres sont en mesure de produire du neuf.»¹⁸⁶ Le commissaire rappelait l'importance de la dimension sociale, du rapport immédiat avec le grand public, celle de laisser une empreinte dans le tissu urbain et social. L'empreinte ne se voulait pas un simple ornement pour embellir la ville après coup, mais se projetait comme une sorte de «rupture d'urbanisation», car la rupture est fondée sur le désir¹⁸⁷. Il y a donc eu le désir d'un événement international, celui d'occuper la ville, celui d'un art à valeur collective et réalisé en commun, celui d'écourter la distance entre l'artiste et le public, celui de «modifier les codes de lecture, celui de proposer un appareillage qui viendrait s'appuyer sur le quotidien pour en abolir l'usure»¹⁸⁸. Pour réaliser et mener à bien un tel projet, il a été essentiel que le lien avec les gens de la ville mais aussi avec les autorités locales à tous les niveaux soit assuré, qu'il existe une volonté commune de mener à bien un projet élaboré par les artistes locaux, par le commissaire invité et par les responsables de la vie culturelle de la région. De telles modalités seraient pour le moins impensables dans une ville comme Montréal, la dynamique des pratiques et des comportements répondant à des déterminismes bien différents. La visée d'un tel événement était internationale, les modalités et procédures étaient locales. Ce que la réussite et la récurrence d'un tel symposium entraînent à concevoir, c'est la diversité de la nature de l'art et de sa fonction qui se manifeste selon le contexte où il s'élabore et se réalise.

Dans la même municipalité, un autre projet est en préparation actuellement pour marquer le troisième millénaire : *PassArt, le passage 1999-2000*, qu'a lancé le Centre d'exposition de Rouyn-Noranda, se propose de réunir 2000 œuvres au printemps de l'an 2000. Ce projet se définit comme national en ce qu'il se propose d'être un portrait de la pratique artistique actuelle au Québec, un constat sociologique et une vision d'avenir. Son objectif social d'animation

collective se situe dans la continuité d'entreprises locales antérieures. Comme l'écrivait le commissaire du 3^e Symposium en 1997 : «On se prend à rêver qu'une telle situation s'installe plus longuement dans une ville et permette justement à cette contamination d'atteindre un seuil de non retour [...] où espaces de travail et instruments de lecture se sont entremêlés.»¹⁸⁹ D'autres municipalités ont considéré l'importance de l'intégration des arts visuels à l'environnement pour le développement de leur région. Au Saguenay, il y a quelques années, la municipalité de L'Anse-Saint-Jean a élu un roi, l'artiste Denys Tremblay, en une sorte de performance globalisante, dans la suite logique de ses productions artistiques antérieures. L'entreprise est à la fois spectaculaire et ambiguë au plan idéologique car elle frôle l'embrigadement des citoyens sous le sceptre royal : la métaphore vécue aurait pu être de nature plus démocratique étant donné la dimension idéologique rétrograde liée à la notion de monarchie. Une entreprise touristique est le ressort d'une telle performance en continu mais incite-t-elle à penser le politique autrement que par l'appât commercial? La suite des événements le dira. Il y a des moments où le rapprochement entre art et vie entraîne la distanciation nécessaire pour que l'art existe.

À Saint-Jean-Port-Joli (sculpture), à Victoriaville (musique), à Drummondville (folklore) et Baie-Saint-Paul (peinture), les événements artistiques s'y déroulant annuellement concilient rentabilité financière et percées vers des valeurs qui échappent à la stricte rentabilité : le public s'implique avec les élus locaux pour soutenir des projets qui permettent justement des ouvertures souvent spectaculaires sur l'innovation. Les tensions sont partout. Ce type d'engagement d'un public élargi dans une entreprise artistique contemporaine représente une facette significative et dynamique de ce qu'on nomme l'horizon d'attente du public face à l'art actuel. Les rejets de l'art contemporain ont ainsi des contreparties positives qui incriminent la tendance manichéiste de certains par rapport aux liens réels entre un public élargi et l'art contemporain local et international. Lorsque des hommes politiques, mis en écho par les

médias complaisants, se font du capital politique aux dépens des artistes et de l'art contemporain auquel ils reprochent d'être une dépense inutile, on occulte le fait que les sommes d'argent qui sont engagées par l'État sont extrêmement modestes par rapport à tous les autres secteurs d'activités de ce pays.

Les préjugés contre l'art contemporain ne sont pas des préjugés de classe — ils sont partagés par diverses couches de la population, des moins instruits aux universitaires, de la classe politique à la classe d'affaires. La représentation sociale de l'art contemporain relève souvent davantage de l'ignorance que d'une connaissance de l'art. Pour le sociologue Léon Bernier, la situation qui prévaut actuellement en ce qui a trait aux rapports entre l'artiste et le public «[...] touche la question plus fondamentale du sens et de la légitimité de la démarche artistique dans les sociétés actuelles. [...] l'innovation artistique ne porte plus en elle-même ses critères de légitimité et [...] l'un des traits dominants de la postmodernité consiste à obliger l'artiste à reconquérir et reconstruire chaque fois son public.»¹⁹⁰ Ainsi la croyance que la création artistique est réfractaire par nature à la connaissance et agisse comme une révélation, qu'elle est authentique lorsqu'elle est le moins médiatisée possible. Un art privé de la part de connaissance qui le fonde était qualifié d'artisanat à la Renaissance : à cette époque, l'artiste tentait de définir son statut par rapport à celui de l'artisan. Il s'est agi alors pour l'artiste de se différencier de ce dernier en situant l'activité du peintre puis celle du sculpteur dans le domaine des activités libérales, de permettre à l'artiste une autonomie de pensée et d'innovation dans sa pratique, un regard sur le monde délivré des conventions et des codes dictés par une tradition corporative. La lutte des artistes des débuts de la Renaissance a donc consisté à se libérer de l'emprise de leur Guilde¹⁹¹ pour affirmer une vision fondée sur l'observation et la connaissance du monde et de la nature par l'étude des phénomènes, sans interférence religieuse ou autres. La distinction entre l'artiste et l'artisan été là, justement, dans l'importance accordée à la pensée, à la capacité d'analyser et de concevoir

les données de l'expérience afin d'en construire une représentation. La recherche du sens, dorénavant au cœur de l'art, impliquait l'expérimentation et la découverte, l'autonomie intellectuelle, la capacité d'exprimer la connaissance résultant de l'expérimentation. L'identité des artistes s'affirmait différente de celle des artisans qui étaient dépourvus de pensée spéculative et d'hypothèses de travail, répétant des formules apprises sans en déroger ni en questionner les règles.

L'identité des artistes a été remise en question radicalement avec la modernité à la fin du XIX^e siècle. Aujourd'hui, elle est affectée par la perception ambiguë (collective et publique) de l'art contemporain. Cela influe sur l'identité individuelle des artistes, identité en constante transformation. En 1987, l'artiste Jean-Pierre Gilbert, rédacteur en chef à la revue *ETC Montréal*¹⁹² proposait aux lecteurs un dossier thématique portant sur la question d'identité en art intitulé «Réalité québécoise». La question pour certains était usée. Marcel Saint-Pierre écrivait : «La présente période semble si peu encline à formuler un projet collectif et encore moins national que la légitimité de ce thème est compromise»¹⁹³. Une telle position face à un questionnement social, par un praticien au fait de la situation de l'art, suivait *l'esprit du temps* et la disparition provisoire sinon effective des grands projets collectifs (ère postmoderne) qu'accompagne d'ailleurs la dissolution du lien social entre les individus d'une même collectivité.

Dans le dossier «Réalité québécoise» (1987), l'unanimité n'était pas au rendez-vous. Francine Larivée affirmait croire «fermement que nous ne pouvons, en tant qu'artistes, vivre sans avoir de "grandes causes", fussent-elles vécues sur le plan individuel seulement. Voilà l'éthique de l'art»¹⁹⁴. Un galériste montréalais¹⁹⁵ rappelait pour sa part que les grandes causes collectives étant disparues, il n'existait plus de solidarité ni de cohésion des artistes entre eux et en tant que groupe social. Il semble bien que cette dispersion ait continué depuis à progresser : le rapport intitulé *Étude sur les arts visuels* rédigé par un

Groupe conseil réuni par le Ministre de la Culture et des Communications, en 1995¹⁹⁶, a montré une absence de cohésion chez les artistes en arts visuels et chez les agents ou intervenants dans le milieu de l'art actuel. Dans le rapport, aucun énoncé de priorités ne structurait la liste des 160 recommandations allant du statut professionnel de l'artiste en passant par l'éducation par l'art et la formation professionnelle, la diffusion et les conditions de création, pour bifurquer sur le marché de l'art et la mise en valeur de l'art contemporain, puis le rôle des municipalités. On peut supposer que l'absence de priorité manifeste dans ce Rapport a été un indice du manque de priorités du milieu lui-même face aux questions soulevées.

Le champ des arts visuels est actuellement le plus fragile parmi les autres domaines de création artistique; la diffusion des œuvres, à l'intérieur et à l'extérieur du Québec, est faible et les artistes du Québec sont en général peu diffusés et relativement peu connus sur la scène canadienne. Revenons à nouveau à la fin des années 1980 alors que la revue *ETC Montréal* proposait cette fois un dossier thématique prenant comme objet de réflexion l'effritement des valeurs (1989). «Ce que nous nommons l'effritement des valeurs, c'est d'abord et avant tout leur privatisation [...]»¹⁹⁷ écrivait Johanne Lamoureux qui affirmait aussi que les arts visuels au Québec «ont eu moins d'intérêt pour les enjeux extra artistiques et cela les différencie d'autres pratiques artistiques québécoises, par exemple, les différentes formes de littérature (poésie, roman, théâtre, chanson), qui ont brandi au moins le flambeau indépendantiste.»¹⁹⁸ En fait l'auteure soulignait qu'il n'existait aucun discours, chez les critiques d'art, qui attire l'attention sur des réflexions sociales à partir des œuvres en arts visuels et que «l'image globale des manifestations visuelles, et plus particulièrement plastiques, [paraît] encore plus largement orientée vers des problématiques de la matière, du paysage intérieur (version installation)...»¹⁹⁹. Cette orientation se démarquait en même temps du discours sur l'art canadien dont une partie était manifestement à tendance militante. Cette absence de

militantisme, de démarquage politique aurait dû, selon l'auteure, être analysée et questionnée. Mais rien de cela n'est arrivé.

L'identité, l'acculturation, les croisements

À la même période, un texte signé par France Morin, prônait «la spécificité de notre culture régionale»²⁰⁰ pour affirmer notre identité, mais précisons bien ici qu'il s'agissait, dans ce cas, de la culture canadienne versus l'américaine. Le souhait émanant de la directrice de la défunte galerie 49^e Parallèle au coeur de Soho à New York²⁰¹, subventionnée un temps entièrement par le gouvernement canadien, consistait à épinglez une distinction québécoise à la boutonnière canadienne afin de donner valeur et visibilité à l'art canadien²⁰². L'argument de valeur ajoutée en faveur de l'art canadien était qu'il pourrait alimenter l'art international par ses particularités nationales qui venaient de ladite distinction québécoise. C'est ce même argument qui est utilisé par ceux qui exploitent commercialement les folklores nationaux sous couvert d'identités alors qu'il ne s'agit que de mousser un spectacle exotique. Il était curieux de voir à cette occasion Jacques Parizeau expressément cité, et sa «différence» (québécoise) supposée aguichante aux yeux des Américains «décidément francophiles», toujours selon France Morin. La touche folklorique, destinée à prendre la place d'une véritable identité culturelle et par là politique — qu'elle soit québécoise *vs* canadienne, ou bien canadienne *vs* américaine — est donc devenue, dans le contexte de l'art contemporain, un plus même si ce qui est contemporain doit pour cela être international, par le partage de problématiques semblables.

Dans le mouvement pour rapprocher la culture de l'identitaire, Martha Fleming & Lyne Lapointe, deux artistes montréalaises, ont réalisé des projets dans des édifices publics abandonnés de plusieurs grandes villes (Montréal, Londres, Barcelone, São Paulo). Elles ont décrit leur rôle en ces termes : «[...] s'il y avait un élément prédominant à mentionner, ce serait sans doute celui

de faire en sorte que le spectateur puisse se reconnaître dans ce que nous proposons»²⁰³. La découverte de ce que chacun pourrait être plutôt qu'une simple vérification de ce qu'on est déjà était ici visée : l'effet de distraction issu de la culture de la différence pour elle-même a toujours été à l'antipode de la démarche de ces deux artistes. Leurs projets sur des édifices abandonnés ont tous été sous-tendus par le politique situé à la fois dans l'œuvre et dans l'espace de sa réception même, en synergie entre un contenu (des œuvres et des lieux) et une perception (des visiteurs). Le «politique» concerne l'effet que les œuvres provoquent chez les spectateurs; cela est impossible à mesurer en ce qu'il s'agit de modification de la conscience personnelle et non d'objet analysable et répertoriable. La portée politique d'une œuvre est par ailleurs assumée par l'auteur qui est un citoyen libre de faire de son œuvre le site d'une expression politique : «Lorsque les artistes pointent du doigt des traits inacceptables, des choses à préserver, une mémoire oubliée, des choses à construire, c'est une sorte de guérilla artistique. Peut-être est-ce la façon qu'ont les artistes, en cette fin de millénaire, de s'insérer, non pour faire le projet de société, mais pour rappeler à l'ordre le projet de société qui se fait en dehors d'eux [...]»²⁰⁴, déclarait le sociologue Daniel Latouche.

En 1975, Robert Walker avait signé une série photographique réunissant les figures de gens du milieu de l'art contemporain et la sienne propre; l'œuvre était intitulée *Is Politics Art?* Cette interrogation sur le politique qui traverse le milieu de l'art a été reprise par Martin Boisseau il y a quelques années. Mais il semble que la tendance lourde soit maintenant de s'interroger sur l'art comme geste affrontant le pouvoir politique dans des lieux déshérités (hôpitaux, lieux publics). L'artiste Guy Blackburn a exprimé son inquiétude et son angoisse face aux espaces des hôpitaux perçus et présentés comme espaces carcéraux : en terme de solitude, de souffrance et d'indifférence, de pauvreté et de dénuement, comme l'avait déjà fait Barbara Steinman. Jacky G. Lafargue, avec Louis Couturier, s'est attaqué à l'affichage dans les

lieux publics où règne la solitude des personnes au sein des foules.

Les attitudes d'opposition et de négation des avant-gardes héroïques de la première partie du XX^e siècle et de certains artistes radicaux ne se décèlent plus dans les mêmes choix ni dans les mêmes partis esthétiques aujourd'hui. Pour autant, les artistes n'ont pas démissionné d'un rôle social, comme plusieurs se plaisent à l'affirmer. Dans un univers à tendance néolibérale, la fabrication des *héros* se fait davantage par le croisement de l'argent, de la jeunesse et du pouvoir. Les nouveaux héros ne s'identifient plus aux figures d'artistes, comme ce fut souvent le cas au cours de la période moderne, à cause de l'*aura* qui entourait les artistes d'avant-garde. Pensons aux figures des peintres impressionnistes, à celle de Rodin ou celle de Picasso : leur reconnaissance héroïque est sans conteste et même grandissante avec le temps. Contradictoirement, en ce qui a trait aux artistes contemporains, des polémiques hargneuses autour des œuvres et de la personnalité de leurs auteurs remplacent l'admiration pour un Renoir ou un Monet. Souvent des affrontements dans les milieux spécialisés et les factions habituellement regroupées autour de revues spécialisées (*Vie des Arts*, *Parachute*) remplacent malheureusement des analyses en profondeur sur le champ et les enjeux de l'art contemporain. Les tensions existent à l'intérieur de ce champ autant et sinon davantage qu'à l'extérieur. À moins qu'il ne s'agisse de problèmes reliés à l'art public, à la pornographie en art ou à d'autres faits qui peuvent attirer la une des médias, la célébration positive d'œuvres d'art contemporaines est relativement rare à mon avis. Quant au «grand public», il a son indifférence pour marquer sa réponse à ce qui ne l'intéresse pas.



Percevoir quelque chose ne se fait pas en pure transparence : une œuvre d'art n'est pas saisie par un «œil innocent»; elle est une construction intimement liée à l'environnement social où elle a été pensée, élaborée, réalisée. «Telle

une bouteille à la mer, chaque œuvre poursuit sa route : nul ne connaît vraiment la puissance de son message et ne sait qui le recueille» écrit Habermas²⁰⁵. Voir en l'art le dispensateur d'alternatives aux valeurs dominantes de consommation, croire aux artistes pour définir le monde à partir de leurs propres besoins mais pour ceux des autres, variés à l'infini, c'est faire confiance à un «public élargi». Ces questions posées par les œuvres d'art constituent une part du rôle qu'elles exercent dans et pour une société. Si une œuvre peut être appréciée en dehors de son contexte d'origine, c'est que, depuis ce lieu même, elle peut éclairer des configurations, des «textes» différents, c'est qu'elle peut donner sens à des territoires inconnus qui la débordent largement. Elle fait se rencontrer des territoires. Une œuvre d'art fait partie d'un univers mental, culturel, social : si une œuvre est internationale, c'est par un partage de codes reconnus internationalement (Moulin). Inversement, le local est traversé par l'international, ne serait-ce que par les médias de communication et d'information qui sillonnent la planète. La question est de savoir, particulièrement pour les pays périphériques comme le nôtre, comment s'inscrire à notre tour dans ce réseau sans frontières. Le *no man's land* fictif d'un art contemporain flottant au-dessus de l'espace et du temps fait partie du mythe de l'art et de sa sacralisation. L'art, comme tout objet et toute pratique, ne se produit pas en dehors d'une géographie, qu'elle soit sociale et culturelle ou politique et économique.

Le sociologue américain Howard S. Becker rappelle qu'une caractéristique du monde de l'art contemporain, peut-être unique dans l'histoire, «est d'être une *communauté* de goût [...]. Les grandes œuvres sont grandes pour des gens qui en savent assez pour comprendre leur véritable signification» écrivait-il²⁰⁶. Au Québec, les symposiums en arts visuels se multiplient depuis plusieurs années et la Biennale de Montréal existe depuis l'été 1998²⁰⁷. Ces événements récurrents permettent d'inscrire des artistes d'ici, jeunes ou à la carrière avancée, dans un regroupement d'artistes étrangers connus, aux valeurs artistiques

partagées et dans une communauté de goût. Des œuvres locales peuvent ainsi circuler dans ces réseaux de diffusion à l'échelle internationale.

Ici, ailleurs: une continuité à assurer

L'importance des industries culturelles a peu à peu obligé nombre de pratiques artistiques à se référer à un modèle d'action privilégiant la communication instantanée, la nouveauté et la mouvance, la rapidité d'apparition et de disparition face à un public de plus en plus nombreux. Viser l'efficacité d'information qui résulte de ces pratiques, risque d'entraîner, pour les arts visuels, une homogénéisation. Quand on parle aujourd'hui d'*art international* en termes négatifs, c'est le système de l'art dominé par le marché qui est principalement visé, marché qui tente d'imposer des tendances, des formes, des référents, des styles. Des œuvres, répondant aux demandes, deviennent objets de consommation, amputées de la différence qui, par définition, sous-tend l'œuvre d'art. Conséquemment, le processus d'internationalisation risque, selon certains analystes, de rendre les œuvres interchangeables. Les œuvres d'art ainsi menacées de devenir des «produits», au même titre que d'autres produits de consommation, ne joueraient qu'un rôle de faire-valoir au profit de grands collectionneurs et de marchands d'art au sein d'un réseau mondial. Un autre effet pervers de la diffusion fait qu'on retrouve partout, dans les centres d'exposition et musées d'art contemporain, à travers le monde occidental du moins, les mêmes types d'œuvres et de collections, les mêmes artistes (et particulièrement les Américains) qui s'imposent comme modèles aux nouvelles générations. Le dernier des grands musées d'art contemporain, construit à Bilbao (Espagne) par Frank Gehry, est une filiale basque du Guggenheim de New York, qui expose en Pays basque ses collections américaines. Cette collection vient en renforcer de semblables en art moderne et contemporain qui se trouvent dans les grands musées allemands, français et suisses. À Bilbao, le contexte local artistique a été complètement occulté par la présence

américaine mais l'afflux spectaculaire de visiteurs a déjà permis d'améliorer l'état financier de toute la région²⁰⁸.

L'*internationalisation* de l'art a une signification plus positive quand on en cherche le sens dans des œuvres de diverses provenance mais qui partagent et montrent des valeurs communes — cela, tant chez les artistes que chez les commissaires, les critiques et le public informé. Les médias écrits ont beaucoup fait pour rendre possible une telle reconnaissance : ici, la revue *Parachute* a joué, depuis 1975, un rôle de premier plan en ouvrant à ses lecteurs des perspectives sur la production artistique à l'échelle internationale, permettant le développement d'une réflexion sur l'art contemporain axée d'abord sur les œuvres, tout en maintenant une ouverture relative sur le milieu artistique local, celui des artistes et celui des critiques et théoriciens d'art.

Depuis les années 1980 plus généralement, le système de l'art contemporain s'est décentralisé, dirigé davantage par les mouvements horizontaux des réseaux de diffusion qu'à partir d'un lieu stable et unique — cela a été le cas avec Paris et New York qui exerçaient une force centripète sur la périphérie. Au début des années 1980, Jean-Marc Poinot, commissaire et critique d'art français, avait carrément posé ce problème de l'identité en fonction de l'appartenance géoculturelle des artistes et des œuvres en titrant ainsi un court article : «Comment agir l'art en province»²⁰⁹. Il défendait l'existence d'une conception et d'une pratique de l'art en province fort différentes de celles en cours dans la capitale parisienne, vu l'absence d'un marché de l'art en province et des attentes différentes de la part du public et des artistes face à ce qu'on appelle *art*. Il proposait un art de l'événement, l'objet statique perdant de l'importance face à ce marché inexistant en province. Depuis quelque temps, s'est dessinée une tendance, chez certains artistes, de rester en région et d'y inscrire leur pratique, coûte que coûte. La revue *Esse* a produit, depuis quelques années, des numéros touffus et bien documentés sur les arts en région et les conditions du travail artistique. Un tableau des conditions de

production des artistes de ces régions a ainsi été brossé. D'autres initiatives, qui ont contribué à redonner sens et intérêt en faveur des régions, ont eu lieu depuis une vingtaine d'années et la moindre n'a pas été la tenue du Symposium international de sculpture environnementale à Chicoutimi en 1981²¹⁰. La sociologue québécoise Andrée Fortin propose une théorie sur la culture régionale²¹¹ en établissant un parallèle et une similitude entre identité et culture qui «sont étroitement liées, non seulement de façon empirique, mais aussi conceptuellement». Les trois moments identitaires sur le plan personnel — l'expression, l'ouverture à l'autre, la rencontre et la reconnaissance de l'autre — seraient également les moments de la création artistique. Mais il y a plus : l'auteure constate que les événements artistiques en région sont «la manifestation de transformations de l'art de la région et des identités régionales». Pour elle, l'art actuel est en mutation du fait même de l'éclatement des métropoles, où traditionnellement l'art actuel se manifestait et se légitimait, et de la prise en charge de leur culture par les régions elles-mêmes : «On assiste à une prolifération de régions de la culture, de spécialités et de sous-disciplines, le champ artistique est donc de plus en plus hétérogène». L'esprit des lieux marque l'art actuel qui ne se transporte plus sans se transformer, analogue en cela au processus de la formation des identités. L'art actuel, qui se manifeste par les événements en région, a été rendu possible par la création de lieux communs entre les artistes et le public, concrétisation d'un projet apparu dans les années 1960, avec ce qu'on appelait déjà le Nouvel Âge. «En résumé, écrit l'auteure, à l'art d'avant-garde, en tension vers le futur, en rupture avec le public et axé sur les pairs, un autre tend à se substituer» et qui affirme des valeurs d'inclusion et d'ouverture, de collaboration et de continuité entre les artistes, les spectateurs, les institutions. Et s'il y a des rejets de l'art contemporain, cela aurait eu lieu au cours d'événements qui négligent de faire appel à la participation du public. Au Québec, depuis les années 1970 une relative décentralisation des équipements culturels s'est réalisée par la

multiplication de salles polyvalentes et de centres culturels en région de sorte que de nombreux événements, qui ont marqué l'art contemporain d'ici, ont eu lieu en région. Nous nous trouvons dans un mouvement inverse de celui qui, plutôt que de délaisser les métropoles, y attire au contraire les artistes locaux ou régionaux. Cependant il existe aussi un mouvement de centralisation au Québec, fort visible depuis la création du CALQ (Conseil des Arts et des Lettres du Québec) qui, depuis 1994, décide maintenant du soutien à apporter aux artistes et aux organismes culturels des régions. Pour le sociologue Richard Poulin, les régions québécoises feraient «figure de parents pauvres, non seulement par rapport aux centres, mais aussi par rapport à d'autres régions canadiennes. La centralisation québécoise est telle, écrit ce professeur, que l'on est en droit de se demander comment expliquer une vitalité culturelle régionale qui ne se dément pas...»²¹².

L'influence et la force du réseau actuel de circulation des œuvres viendraient donc en partie, selon moi, de ce qu'il est alimenté par des apports artistiques locaux marqués par des spécificités sinon par des différences affirmées. Les nombreuses biennales qui existent depuis peu, en Afrique et en Asie, permettent de plus en plus à ces différences de se produire. Sous le titre *Les Magiciens de la Terre*, l'exposition organisée par Jean-Hubert Martin au Centre George-Pompidou à Paris, au cours de l'été 1989, avait regroupé en majorité des créateurs de pays périphériques, tant sur le plan géographique que politique et culturel; pays marginaux aux grands centres occidentaux industrialisés. Le choix des œuvres et des artistes de cette exposition aurait été fait en dehors des lois du marché. Cette affirmation et cette prétention ont été mises en doute après-coup dans les nombreuses critiques qui ont été émises, autant en provenance des pays européens que des États-Unis. Le fil conducteur ayant présidé au choix des œuvres n'était donc pas clair pour plusieurs, malgré des intentions louables de la part du commissaire d'abolir les rapports de force entre les cultures et de faire s'harmoniser mondialisation et identité.

La quadrature du cercle existe toujours...

La singularité et l'unicité de l'art qualifient la modernité et interdisent la normalisation des œuvres; la contemporanéité quant à elle est plurielle mais s'oppose tout autant à une telle normalisation. Le pouvoir esthétique d'un objet d'art vient en effet du court-cuitage du processus normal de communication, ce qui fait qu'un objet soit de l'art vient d'un paradoxe où le sens de l'œuvre et le brouillage de communication s'accordent²¹³. La notion de *différence* permet toujours de s'opposer à l'escalade d'une homogénéisation et d'une banalisation si propices au commerce; aujourd'hui, le lien organique de l'art à un contexte propre de production n'entre plus en contradiction avec un art à portée internationale.

L'équilibre est fragile et précaire entre les artistes, les experts du système de l'art, les collectionneurs et les institutions artistiques qui, tour à tour, assurent une partie des commandes à l'art contemporain, tant privé que public. Chez certains artistes, le rejet des médiums artistiques traditionnels, telles la peinture et la sculpture, relève même d'une position politique qui s'oppose à la mercantilisation attachée habituellement aux objets d'art : «Je fais partie de ces artistes des médias qui déplorent le retour en force de la peinture et de la sculpture», car elles favorisent une réinstitutionnalisation de l'art²¹⁴. La question reste ouverte et est d'autant plus pertinente que l'importance des arts médiatiques a spectaculairement grandi depuis cette déclaration.



On ne peut oublier combien la question d'une spécificité de la culture et de l'art québécois s'est régulièrement posée et d'une façon accélérée depuis la révolution tranquille. Depuis les années 1960, bien des victoires et des défaites ont jalonné la voie des arts visuels vers une reconnaissance autant à l'échelle québécoise et canadienne que dans le réseau international de l'art contemporain. Qui plus est, parmi les arts, l'importance n'est plus dorénavant accordée

aux arts visuels, comme cela a été le cas pendant plusieurs décennies et même tout au long de la modernité, où la figure héroïque de l'artiste, représentative d'une identité unique, était celle du peintre ou du sculpteur : Van Gogh, Rodin, Calder, Pollock en sont des exemples historiques. Le champ des arts visuels a été, au Québec, ni plus ni moins qu'ailleurs mais avec davantage de conséquences ici, étant donné la petite taille de notre société, tiraillé entre des rivalités, une absence de communication entre les artistes de différentes disciplines, des rivalités entre les artistes de Montréal et de Québec, entre ces derniers et les artistes dits des régions, etc.

La question des artistes en région ne peut se poser en dehors du fait que le nombre des créateurs au Québec a augmenté, qu'ils sont diplômés des universités et nourrissent des attentes normales et pressantes, à la sortie de leurs études universitaires, face à leur pratique qu'ils veulent professionnelle. Un mémoire a été présenté à la Solidarité rurale du Québec dans le cadre de la grande tournée *Corvée d'idées* et qui souligne, pour les artistes, la difficulté de vivre en région. Une édition de ce rapport a été diffusée par le centre d'essai en arts visuels 3^e Impérial. Intitulé *Faire, voir...*, on y constatait que «l'art actuel demeure une ressource inexploitée. [...] Il y a menace sur le fait global de la culture. La communauté des arts visuels se concentre de plus en plus à Montréal car même la région de Québec est touchée par l'exode des jeunes. À Québec, le complexe Méduse ressemble à un atout intergénérationnel d'intégration locale. Réaliser pour le monde rural un développement durable et durable»²¹⁵. Les recommandations de ce rapport n'allaient pas jusqu'à proposer de repenser les modalités, procédures ou formes de l'art en fonction même de la ruralité où il se situe : il a exprimé au plus — et c'est déjà cela — la nécessité pour l'art d'être reconnu en milieu rural, d'être partie prenante du développement régional.

Depuis les années 1970, comparativement aux années 1950, la notion d'international s'est donc profondément modifiée. La reconnaissance des

œuvres modernes (particulièrement américaines) des années 1950 et 1960, a été assurée grâce à une circulation internationale d'une métropole à l'autre et leur valeur esthétique autant que marchande a été liée à cette reconnaissance même. En 1964, avec l'obtention du Grand Prix de la Biennale de Venise qui a été pour la première fois attribué à un américain (Rauschenberg), New York a acquis un rôle dominant sur la scène de l'art moderne et contemporain. Au Québec, si Montréal a pu être un centre important d'art actuel au Canada jusqu'au milieu des années 1960, il a été rapidement marginalisé pour de multiples raisons et conjonctures liées à la perte de son hégémonie commerciale, culturelle et politique au sein du Canada, à l'absence d'une politique de promotion éclairée de l'art contemporain au Québec même. Pourtant, il s'y produit un art contemporain dont les valeurs sont partagées internationalement. Mais sa marginalisation sur la scène canadienne ne l'aide pas à s'affirmer sur la scène internationale malgré quelques succès autant dus à une institution artistique d'ici qu'à l'initiative privée. Cette position est partagée par de nombreuses communautés culturelles à travers le monde et cela est souvent vu comme une fatalité. Aujourd'hui cependant, certains mettent beaucoup d'espoirs dans le réseautage, dans la multiplication des moyens de communication grâce aux nouveaux médias. C'est ainsi que le réseau actuel de l'art contemporain, depuis les années 1980, n'est plus limité à quelques centres européens et nord-américains mais fourmille de lieux et de sites d'exposition qui n'existaient pas il y a à peine une vingtaine d'années — pensons aux Biennales d'Istanbul, de La Havane — et qui ont acquis une réputation mondiale. Les réseaux d'information s'étant étendus partout dans les pays capitalistes et en voie d'industrialisation, les pôles de l'art contemporain sont également devenus multiples : des présences artistiques, auparavant marginalisées sinon occultées, font maintenant partie des réseaux d'information et de circulation artistique : Amérique latine, Australie, Japon, Sud-Est asiatique, pays d'Europe de l'Est, Russie, pays africains se retrouvent maintenant

parmi les représentants de l'art contemporain. Les grands centres ont perdu leur autorité absolue en ce qui concerne les carrières artistiques ainsi que la reconnaissance des courants artistiques. Il n'y a plus aujourd'hui de centre qui puisse «voler l'idée de l'art moderne» pour reprendre le titre de la publication de Serge Guilbaut²¹⁶. C'est davantage «la capacité de diffusion et de répercussion au-delà de leur zone géographique d'origine» qui permet aujourd'hui l'impact et la pérennité d'une œuvre ou d'un courant²¹⁷. Mais l'importance politique d'un pays ou d'une communauté nationale résonne quand même directement sur le pouvoir de rayonnement des artistes tant à l'échelle locale qu'internationale.



Une nouvelle identité d'artiste est en train de se profiler en termes de nomadisme. Grâce à un réseau international de lieux de diffusion, l'artiste «se déplace d'un lieu marginal vers un autre lieu marginal, en quête d'authenticité par rapport au nivellement de la culture officielle»²¹⁸, écrit Richard Martel qui se situe dans la lignée de Fluxus. La maîtrise des circuits d'information et des réseaux d'échanges dans le domaine de la performance a ainsi mené le groupe d'*Inter* à circuler à travers le monde — surtout dans les pays de l'Europe de l'Est — sans avoir à passer préalablement par le circuit traditionnel des métropoles artistiques, soit New York ou, localement, Montréal. Le cas est particulier et la filière est *underground*, ce qui veut dire que la légitimation est interne à ce réseau plutôt qu'elle n'est sous la responsabilité d'une institution comme un musée. Melo fait remarquer pertinemment comment «la situation d'un artiste, dont l'horizon mental de projection est strictement local, change de manière substantielle à partir du moment où il acquiert l'information lui permettant de penser sa propre situation en termes mondiaux»²¹⁹ et combien l'information surdétermine la géographie. «Aujourd'hui, écrit-il, cette dimension internationale s'est dotée d'un caractère plus profond

et systématique qui nous autorise à parler de la nature globale du système de l'art.» Analyses et commentaires soulignent que nous sommes entrés dans une ère de globalisation où toutes les activités économiques, quelle que soit leur aire géographique, sont planifiées et réalisées dans une perspective planétaire. «La pierre de touche du processus de globalisation culturelle est l'extension planétaire des médias.»²²⁰ La *glocalisation* est un nouveau terme proposé pour nommer cette relation nouvelle entre le local et l'international : l'expression anglo-saxonne a été reprise par Paul Virilio²²¹ qui souligne l'importance de l'appartenance et du contexte particulier d'un artiste voué au nomadisme. Il y a toujours un lieu de départ ou bien un lieu d'arrivée qui devient à son tour un lieu de départ et qui fait que le local existe. La notion d'«universalisme» ne peut en faire abstraction et l'information, devenue sans frontières et quasiment sans limites, est de surcroît identique et accessible à des groupes de plus en plus nombreux d'individus. En dépassant les échelles locales, c'est tout le système de diffusion, de commercialisation, de distribution et de promotion de l'art contemporain qui devient international.

À quoi sert l'art contemporain ?

L'accessibilité matérielle et conceptuelle à l'art en général, à l'art moderne et contemporain en particulier, est centrale pour assurer des conditions positives de réception dont l'effet, à plus ou moins long terme, est de transformer, fût-ce à doses homéopathiques, la perception des œuvres mais aussi du monde. L'éducation mais aussi la pluralité des moyens et lieux de diffusion contribuent à former la perception : l'art public est un de ces moyens, par son articulation à l'environnement urbain et architectural; il permet d'établir une relation particulière avec un large public. Il s'est développé par le biais surtout du programme du ministère de la Culture et des Communications voué à l'intégration de l'art à l'architecture — le projet du «1%». Malgré des faiblesses certaines, il s'avère être un accès important pour nombre de gens à l'art

contemporain et permet des réalisations artistiques autrement impossibles dans un cadre muséologique. Mais on continue d'évoquer lourdement et comme une fatalité, dans certains médias, revues spécialisées et magazines à grand tirage tel *L'Actualité*, la coupure inévitable entre l'art contemporain et le grand public avec la présomption que les coupables sont identifiables, repérables et condamnables. Il est certain que nombre d'œuvres contemporaines sont difficiles d'accès justement et précisément parce qu'elles établissent des liens (formels, expressifs, de contenu) avec notre environnement qui est difficile à comprendre, à vivre, à orienter.

Un cri d'alarme a été lancé par l'artiste montréalais Serge Lemoyne (décédé en 1998) à propos de la menace de disparition qui pèse sur certains programmes de l'Intégration de l'art à l'architecture (ministère de la Culture et des Communications du Québec)²²², lesquels contribuent, même modestement, à rendre l'art contemporain accessible localement et sur la place publique, là où habituellement seule la relation mercantile existe. Peu de temps auparavant, le même artiste avait alerté l'opinion publique sur le fait qu'une municipalité²²³ se proposait de déplacer les sommes destinées à l'intégration de l'art à l'architecture et de les consacrer à l'amélioration de la qualité de vie des contribuables-parents. L'utilité se trouve souvent au centre de tensions et d'affrontements au sujet d'œuvres d'art contemporain du seul fait qu'elles soient sur la place publique. Ces tensions sont sous-tendues par une croyance répandue selon laquelle l'art serait tolérable ou même souhaitable en période d'abondance et qu'il serait un gaspillage lors de difficultés économiques. La métaphore de la cerise sur le gâteau est trop connue : dans cette logique de la dépense, tout ce qui représente le luxe, en temps de disette, est à rayer; l'art et l'argent sont complémentaires que ce soit dans les mentalités ou dans les politiques gouvernementales. Aussi, la représentation d'inutilité faite aux arts visuels en ces temps de compressions budgétaires, risque-t-elle de perpétuer et de renforcer les préjugés contre l'art contemporain.

Si l'œuvre d'art publique n'est pas un produit répondant, en termes culturel et matériel, à un besoin évalué à l'avance, elle répond pourtant à une commande : ainsi les œuvres dites «du 1%» — soit 1% du budget alloué à la réfection ou à la construction d'un bâtiment public —, conçues et réalisées dans le cadre d'un concours. La commande peut venir des gouvernements comme d'un groupe de citoyens : le monument intitulé *La Réparation* (1998), érigé par l'artiste montréalaise Francine Larivée, à la mémoire des victimes de génocides, est un exemple d'œuvre commandée par une communauté²²⁴. Si l'art public répond à une commande, pour autant il ne se plie pas à une *demande* — la conception formelle, matérielle et expressive de l'œuvre est du ressort exclusif de l'artiste. Mais une œuvre peut très bien rencontrer l'attente d'un public ou répondre à celle de certains individus : cela ne signifie pas que l'œuvre se situe nécessairement dans un spectre de caractéristiques esthétiques avec lesquelles ces derniers sont de prime abord familiers. L'applicabilité des arts visuels à un usage précis, rentable et productif, ne peut pourtant être le critère qui permette d'en mesurer la pertinence. Mais la posture d'Adorno qui, au milieu de ce siècle, avait proposé que l'art, pour être radicalement moderne, devait nécessairement s'opposer de plein fouet à l'idéologie de consommation et au goût dominant, n'a plus aujourd'hui l'impact alors recherché — qui était de suggérer d'autres valeurs après avoir rejeté le passé, toute tradition et le capitalisme de surcroît. La radicalité n'a plus aujourd'hui les mêmes formes ni les mêmes stratégies que dans la première partie du XX^e siècle. L'espace d'opposition aux valeurs dominantes et aliénantes est maintenant enclos dans les mailles du système social plutôt que refoulé dans ses marges comme c'était le cas pour les avant-gardes. L'art qui nous est contemporain célèbre particulièrement la représentation de l'*individu* plutôt qu'il ne nie en bloc la société capitaliste et ses valeurs de consommation. De plus, comme l'écrit François Flahault, «même si l'art contemporain n'intéresse qu'un public restreint et constitue une forme de culture gérée par seulement

quelques centaines de personnes dans le monde, il n'en reste pas moins que ce culte est placé au service d'une représentation de l'individu qui, elle, est au contraire très largement partagée»²²⁵. Bien des auteurs, artistes, amateurs et experts voient les œuvres d'art — traditionnelles, modernes ou contemporaines — comme faisant partie de ce qui peut apporter un plus-être et même soigner. Les œuvres d'art seraient à la fois relais et interposition entre soi et les autres, elles nous délivreraient du poids d'être face à face avec ces derniers, à l'instar d'un filtre. Si l'art peut aider à vivre, les artistes peuvent, de plus, y chercher leur identité, y trouver leur sentiment d'appartenance à une communauté particulière. Cependant, on déplore assez souvent l'état de désorganisation, au Québec, des artistes en arts visuels en tant que groupe social, malgré la présence d'associations professionnelles de longue date et la formation relativement récente du Rassemblement des artistes en arts visuels (RAAV) qui rejoint un segment de la communauté artistique. Les créateurs d'autres disciplines tels ceux de la musique, du cinéma, du théâtre, surtout de la littérature et de la danse, interviennent davantage, en tant que collectifs, sur la scène publique et même politique que ne le font les artistes en arts visuels. Cette absence des artistes contemporains sur la scène publique ²²⁶ irait-elle de pair avec la perte de l'image héroïque qui était celle de l'artiste d'avant-garde des années 1950 et 1960 au Québec? Les arts plastiques constituaient alors l'espace par excellence d'affirmations explosives sur la société et ses valeurs, ses visions pour un monde à venir. On a pu se remémorer des exemples colorés à ce sujet dans l'exposition *Déclics* (1999)²²⁷. Aujourd'hui, le domaine des artistes visuels apparaît dispersé, démuné de cette capacité d'intervention sociale et culturelle qu'on lui reconnaissait à l'époque du *Refus global*, aux périodes des contestations étudiantes des années 1967 et 1968 à l'École des beaux-arts de Montréal surtout²²⁸ ou lors de l'*Opération Déclic*²²⁹.

À l'intérieur même du champ artistique, certains événements ont attiré l'attention sur un autre type de perte de présence : celle des artistes francophones

du Québec sur la scène artistique canadienne. Depuis 1980, le Musée des beaux-arts du Canada a fait le point sur l'état de l'art contemporain au Canada avec l'exposition *Pluralités* puis, en 1985, avec *Songs of Experience/Chants d'expérience*. Faire partie de telles expositions signifie une consécration pour l'artiste mais aussi pour le milieu artistique qui le soutient ou d'où il est issu. Dans *Chants d'expérience*²³⁰, sur quinze artistes participants, quatre artistes du Québec ont été sélectionnés, tous anglophones. Force est de constater qu'il n'aura fallu qu'une vingtaine d'années pour que disparaisse de la scène artistique canadienne une présence significative des artistes francophones du Québec qui avaient eu une place importante dans la représentation nationale et internationale de l'art moderne au Canada jusque dans les années 1960. L'absence de grands collectionneurs au Québec expliquerait en partie cette occultation ne cesse-t-on de répéter : «Ce qui est malade, ce n'est pas l'art québécois, mais sa diffusion»²³¹, déclaré Serge Lemoyne. Ne faudrait-il pas aller du côté de l'esthétique des œuvres — qui a un lien direct avec les structures de l'imaginaire des créateurs —, pour tenter de saisir les causes de cette marginalisation des artistes francophones du Québec dans la représentation de l'art contemporain sur la scène canadienne? «L'important, disait à nouveau Serge Lemoyne, est qu'un débat suivi et sérieux s'établisse, que les artistes sortent de leur mutisme chronique, quelles que soient les raisons qui les incitent à se taire. Il existe effectivement deux solitudes au Canada, sauf que la solitude anglophone est plus rentable et plus valorisante.»²³² Ce débat n'a pas encore vraiment eu lieu.

D'une façon plus générale et moins locale cependant, la dégradation actuelle du positionnement social des artistes visuels dans les sociétés nord-américaines semble aller de pair, selon la sociologue américaine Diana Crane, avec la disparition des valeurs spirituelles et l'envahissement des valeurs de consommation. Depuis les années 1980, les crises financières qui se sont succédées à l'échelle mondiale ont menacé le marché de l'art contemporain

mais elles ont relativement épargné, dans les pays riches, celui de l'art ancien et de l'art moderne devenu classique. Malgré la prolifération de nouveaux centres d'exposition d'art actuel et de musées d'art moderne et contemporain un peu partout en Amérique du Nord et en Europe, le domaine de l'art contemporain souffre d'un malaise continu et les polémiques au sujet de sa légitimité se sont régulièrement manifestées quoique avec beaucoup moins d'agressivité ici.

En France, depuis le début des années 1990, les joutes verbales et les publications se sont succédées et l'art contemporain a été la cible de rejets souvent spectaculaires. Au Québec et au Canada, des débats ont eu lieu sur ce sujet mais sous des couverts souvent fort différents selon leur origine. Ici, les principaux reproches faits à l'art contemporain ont, par exemple, consisté à accuser les artistes des années 1950 et 1960 d'avoir mené l'art contemporain dans une impasse avec l'art abstrait, l'art optique, l'art minimal (ex. les monochromes). Ses détracteurs ont reproché à l'art contemporain les excès d'une culture du moi, d'un subjectivisme à outrance (en omettant de les situer dans leur contexte propre et selon leur objectif souvent avoué qui était de s'opposer à la société de consommation en proposant d'autres niveaux de lecture et de perception). En les détachant de leur contexte, les détracteurs ont brandi les œuvres comme des objets vides, comme des surfaces de projection narcissique ou des jeux formels gratuits, alors qu'elles critiquaient souvent les valeurs matérialistes dominantes. On a aussi pointé du doigt la subjectivité hypertrophiée de l'artiste contemporain, on lui a reproché d'être dénué d'humanité par son repliement sur soi, de réduire la portée de l'œuvre d'art en la rendant incompréhensible aux non-initiés. Ou bien ce sont les reproches d'accaparement des subventions étatiques par certains artistes contemporains qui ont servi d'argument pour ne voir en ces représentants de l'art contemporain qu'une clique. On a aussi déploré que l'artiste moderne, qu'on avait sacré héros, se soit par la suite coupé de la collectivité et ne vive

trop souvent dans un monde à part, un monde de privilèges. On a attribué à l'art contemporain des décennies 1970 et suivantes la coupure entre l'art et le public : pourtant le sens radical de nombre d'éléments plastiques et visuels que les artistes ont réintroduits dans leurs œuvres a tout à voir avec la vie quotidienne, l'intime, l'autobiographique, l'identité, les enjeux sociaux... Il semble que le retour du contenu n'ait pas contribué à favoriser une plus grande familiarité des publics avec les nouvelles formes de langage utilisées par les artistes — même par les emprunts des artistes féministes aux artisans et aux métiers féminins, elles qui ont eu comme leitmotiv «le privé est politique». Du moins ce positionnement des femmes artistes face au politique aura contribué à réintroduire la question éthique en art et un questionnement sur la nature et le rôle de l'artiste, ainsi que sur la nature de l'art dans le tout social. Plus généralement, les formes éclatées des œuvres (performance, installation, sculpture environnementale) ont favorisé l'émergence d'un rapport nouveau et différent avec le spectateur qui, dorénavant, pouvait circuler dans les œuvres et en faire littéralement partie. Malgré cela, une des accusations récurrentes adressées à l'art contemporain a été son prétendu élitisme. Rappelons à ce propos qu'Andrée Fortin a remarqué «que ces controverses ne portent pas sur la “difficulté” des œuvres. Ce qu'on leur reproche, c'est de sortir de la culture commune.»²³³

En fait, les productions contemporaines, par l'éclatement des catégories, des disciplines et des groupes stylistiques, ont de moins en moins permis une approche de l'œuvre dans une continuité formelle et une esthétique fondée sur le développement interne d'une discipline. Les spécificités disciplinaires, telles qu'on les concevait dans la modernité, ont volé en éclats, elles n'ont plus la valeur consensuelle dont elles jouissaient auparavant. «[...] pour l'art postmoderniste, la pratique se définit en fonction non d'un médium donné [...] mais d'opérations logiques effectuées sur un ensemble de termes culturels et pour lesquelles tout médium peut être utilisé : photographies, livres,

lignes sur le mur, miroirs ou sculpture elle-même»,²³⁴ écrivait Rosalind Krauss. Il y a, dans la difficulté d'accès et l'absence de familiarité du grand public avec l'art contemporain, non seulement une méconnaissance des codes utilisés mais une incapacité de pouvoir lire sans code. Il s'agit là d'une liberté dont on aurait cru qu'elle n'était plus à conquérir et qui, par son absence même, révèle un conformisme passablement bien ancré à une époque où, justement, l'air du temps semble être à l'absence de code. Cette liberté face aux œuvres d'art est d'autant plus importante à acquérir que, par analogie, une telle liberté peut se retrouver face à d'autres domaines du savoir et de la vie.

Au Québec, des bilans ont été réalisés qui témoignent de multiples voies amorcées par des artistes pour rétablir un lien direct entre l'art et la vie, l'artiste et le public : dans les années 1970, les trois volumes de *Quebec Underground 1962-1972*²³⁵ ont réalisé ce bilan et ont participé à l'élan de nombreux artistes en faveur de nouvelles formes d'art. Un ouvrage collectif sous la direction de Francine Couture a été publié en deux tomes, *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*²³⁶ et la récente publication de Guy Sioui Durand *L'art comme alternative*²³⁷ ont eu pour but de faire connaître l'art conçu non comme objet mais comme élément d'un tout social. L'échange entre les œuvres, les artistes et un public plus large représente une préoccupation récurrente chez de nombreux artistes et de nombreux critiques et historiens d'art.

Renoir, Rodin, Monet attirent les foules : encore faut-il se demander pourquoi. Il est en effet plus rassurant et exotique pour une foule de gens de contempler, dans un tableau de Renoir, une figure de femme tachetée de soleil. L'art comme évasion (qui conforte la perception) *vs* l'art comme éveil (qui se fonde sur la liberté de conception) : il me semble qu'une partie de la question est là. Il n'y a pas de complot, ni contre l'art contemporain ni par lui contre d'autres, mais il y a une relation difficile de l'art contemporain avec le public et aussi entre des factions qui se partagent l'espace du milieu de l'art actuel même. L'art contemporain provoque des levées de bouclier et des rejets

tout autant qu'il éveille et fait prendre conscience de ce qu'il est aujourd'hui. Comme l'écrit Anne Cauquelin, «un des traits par quoi [...] on peut reconnaître qu'il y a de l'art, c'est que l'art *s'exerce*, qu'il consiste en une variété de stratégies affûtées et éprouvées. [...] Énoncer ou rendre perceptibles ces conditions, c'est un travail qui est aux antipodes des déclarations générales sur la société; au contraire, il ne peut s'accomplir que dans la singularité des décisions de "faire", et ce qui le rend si difficile à appréhender, c'est justement le refus de se plier au "tout fait" des croyances»²³⁸. Toujours revient cette tension contradictoire entre le fait que l'art contemporain à la fois est subventionné par les deniers publics et qu'en même temps il défie les règles artistiques et les consensus esthétiques.

L'élan de participation qui était, jusque dans les années 1970 au Québec, fort répandu chez les jeunes artistes (happenings, événements, art d'intervention, albums collectifs) s'est apparemment réduit malgré l'utilisation actuelle de médias et de supports électroniques. Les symposiums — principalement dits de sculpture — ont cependant proliféré dans les sites urbains et non urbains et reçoivent un nombre important de visiteurs au profil fort varié. Il est difficile cependant d'évaluer avec certitude la fréquentation de tels événements. Comment comptabiliser les visiteurs quand l'entrée d'un site ou d'un lieu est gratuite? Dans le contexte actuel de rentabilisation des institutions et de soutien calculé à la production et la diffusion artistiques, les spectateurs sont comptabilisés comme des consommateurs dans l'évaluation de l'utilité du produit «art». Voici un exemple de critique de cette tendance institutionnelle de rentabilité par la vérification du nombre de visiteurs : le travail du tandem formé par Martha Fleming & Lyne Lapointe et leurs projets d'art public qui consiste à remettre à vif des immeubles publics désaffectés, à les détourner de leur fonction première et les traverser d'un sens critique, est allé radicalement à l'encontre du «consumérisme» en visant prioritairement un public local concerné par le travail sur la mémoire de ces édifices. En 1984,

dans un ancien bureau de poste du quartier Centre-Sud de la Petite-Bourgogne, elles ont créé un *Musée des Sciences* où des découvertes scientifiques étaient montrées comme étant le produit de l'exploitation du corps des femmes. En 1987, le théâtre Corona à Saint-Henri est devenu par elles provisoirement accessible afin de rappeler l'importance de la projection/production imaginaire de la vie du quartier avant sa fermeture au début des années 1960. Ces installations ont toutes pris en charge l'environnement social et urbain, sa décomposition, l'ombre de l'occupation humaine qui y flottait toujours. Faisant appel à la mémoire des personnes face à leur quartier et à leurs loisirs, elles visaient à faire comprendre ce qui se passait dans leurs propres vies. La valeur sociale de tels projets dépendait d'abord des visiteurs eux-mêmes, non de la pérennité qu'assure l'entrée de l'œuvre dans l'histoire de l'art, bien que ces projets d'art public de Fleming & Lapointe n'aient été présentés au public pendant à peine quelques semaines. Pendant des années, les deux artistes n'ont pas voulu disséminer la documentation photographique rattachée à leurs projets publics, préférant cette mémoire singulière des spectateurs au souvenir médiatique dont regorgent les publications sur l'art et les archives institutionnelles. C'était ainsi se situer hors l'histoire construite à coups de médiatisations, hors les pouvoirs qui font l'histoire officielle : projet radical s'il en était que d'affronter ainsi les institutions artistiques libérales, couramment nourries de ce qui les conteste.

D'autres artistes ont jalonné de leur prise de parole la courte histoire de l'art contemporain au Québec. Une œuvre de Melvin Charney, dont la réalisation s'est échelonnée de 1970 à 1996, intitulée *Un dictionnaire... élimination*, constituée de 264 planches, forme une sorte de constat des déséquilibres sociaux et urbains. La Société de conservation du présent, dont le principal porte-parole et responsable est Philippe Côté, organise des interventions mettant en cause tout le système de l'art (production, diffusion, réception). Pour sa part, le groupe Action terroriste socialement acceptable

(ATSA)²³⁹, depuis 1997, organise face au Musée d'art contemporain de Montréal qui le soutient, des événements en faveur des défavorisés. Ils ont aussi reçu l'aide de l'Armée canadienne et des Clowns sans frontières en 1997 lorsqu'ils recueillaient des bas à l'intention des sans abri de Montréal; en décembre 1998, leur action s'articulait autour du thème «Un camp de réfugiés» et les spectateurs étaient conviés à y séjourner 24 heures sur 24. Les accusations d'élitisme lancées contre l'art contemporain ignorent de tels gestes et tombent dans des généralités qui séduisent à cause de l'impression d'un savoir qu'elles dégagent et d'un effet de pouvoir qu'elles produisent. Mais cela met en lumière que c'est moins l'apparence démocratique des œuvres qui rencontre effectivement l'attente du public que la confiance, face à l'art contemporain, qu'il «peut avoir ou non dans certaines de ses formes de représentation et dans certains de ses moteurs de croyance»²⁴⁰.



Des événements, des artistes, des exemples d'œuvres, des théories et des notions sur l'art ont été convoqués sans pour autant viser un bilan ou un panorama. Cet essai est plutôt une tentative de relier historiquement des visées artistiques d'un passé relativement récent avec d'autres qui sont actuelles, aux fins de réfléchir sur les liens susceptibles d'être esquissés qui pourraient les éclairer mutuellement. L'espace particulier d'œuvres et d'événements artistiques cités fait partie d'un espace culturel plus vaste et général dans la mesure où les pratiques artistiques sont elles-mêmes traversées de valeurs et de hantises liées à la vie quotidienne tout autant que de valeurs intellectuelles et artistiques qui ne sont pas limitées cependant à notre seule collectivité locale mais largement répandues dans les sociétés occidentales. L'ambition de préciser les contours de cet espace artistique et d'en former, ne serait-ce que provisoirement, une vision minimalement cohérente, est vouée à l'échec si elle se prétend le moins totalisante : or, elle ne peut qu'être fragmen-

taire, partielle et ouverte à ce qui s'affirme dans le champ de l'art contemporain. Une vision de l'art qui nous est contemporain ne peut être que ponctuelle mais plurielle, fondée sur l'expérience que nous en avons chacun — ce qui implique des facteurs temporels, spatiaux, sensoriels et psychiques. Une telle vision permet de légitimer passagèrement cette expérience que nous avons des choses, des événements, des gens et qui est indissociable de notre contexte de vie. Les choix que nous faisons, en matière artistique, ne sont ni plus instantanés ni moins définitifs — même s'ils sont souvent spontanés — que les choix qui traversent et orientent nos vies. Une vision de l'art ne peut donc être que mouvante mais, en même temps, elle est concomitante sinon en consensus avec une communauté de goûts à l'échelle locale et internationale, ce qui lui assure d'ailleurs le qualificatif de «contemporain» qui concerne tout autant les œuvres que les théories, les savoirs, les références qui traversent la majorité des frontières actuelles. Aujourd'hui, l'international se fonde en partie sur le local, contrairement à ce qui prévalait au temps du modernisme où on prônait des valeurs universelles en opposition aux particularités et aux singularités. Le contemporain est, à ce titre, postmoderne.

Il fallait faire ici un retour, aussi bref fût-il, sur des notions et des théories ayant contribué à former notre univers artistique, intellectuel et esthétique depuis plus d'un siècle : des théories et des auteurs ont été cités qui éclairent toujours le contexte de la production artistique tout autant que celui de sa diffusion et de sa réception actuelles. Des notions, certains concepts sur l'art ont été ré-exposés, des distinctions ont été faites entre art ancien et art moderne, entre moderne et postmoderne, entre art savant et art populaire, afin d'aménager des éclaircies où les croisements deviennent apparents. Ces dernières mettent en lumière à tout le moins une partie du fonctionnement du régime de l'art qui nous est contemporain; contrairement à ce qui prévalait pour l'art moderniste, le développement interne des disciplines n'y est plus central et dominant, exclusif, il n'apparaît plus, à lui seul, susceptible de

transformer l'art. La notion de contemporanéité, par ailleurs, met en relief l'état de partage de certaines valeurs artistiques et esthétiques circulant sur la scène internationale : certains ont même identifié la contemporanéité à l'aune de la circulation internationale des œuvres; ainsi, celles ne circulant que localement, même si elles participent de valeurs esthétiques internationalement admises, ne seraient pas «contemporaines» selon certains auteurs. Une telle proposition est irrecevable pour les milieux périphériques tel que le nôtre où la diffusion internationale des œuvres est un maillon faible du système de l'art. Une telle proposition favoriserait, par ailleurs, la circulation beaucoup plus aisée des œuvres photographiques et vidéographiques, des œuvres électroniques encore plus. Mais l'art contemporain, par définition, ne se définit pas par l'exclusion des médiums traditionnels de l'art — le renouvellement de la peinture en fait foi. Il n'en reste pas moins qu'une telle proposition, axée sur la circulation nous obligerait à reformuler autrement nos liens avec la contemporanéité car, dans l'état actuel des choses, la contemporanéité est plutôt affaire de partage de valeurs artistiques circulant sur la scène internationale même si, par ailleurs, l'origine en est locale. Pour autant, des courants artistiques circulant sur la scène internationale jouent un rôle de référence certain, sinon de modèle, pour les artistes à travers le monde : un danger d'acculturation est appréhendé qui se vérifie chez certains, qui produisent localement des œuvres «internationales». Le mythe est tenace en faveur d'un art sans attache, comme si une œuvre d'art est *a priori* universelle, ce à quoi nombre d'artistes modernes ont aspiré. Les écrits sur l'art évoqués tout au long de ce texte incitent au contraire à voir l'art contemporain dans un ensemble d'opérations qui vont de la production à la réception, qui délaissent les jugs disciplinaires, amènent le processus de création dans des zones de la vie réelle, favorisent l'interaction entre les œuvres, entre ces dernières et un public de plus en plus large, en sollicitant l'imaginaire des spectateurs. L'art contemporain rejoint, en ce sens, une fonction qui a été celle de l'art moderne

— déclencher le rêve éveillé, dépayser, risquer d'y voir autrement et autre chose. Devant nombre d'œuvres d'art contemporain, le spectateur est sollicité à emprunter des voies qui l'amènent à critiquer le contexte de *tourisme* généralisé qui implique arriver plutôt que voyager, sans que cela n'entraîne ni inconnu, ni exploration, ni étrangeté.

Dans un pays périphérique tel que le nôtre, où la quasi-absence de marché et de grands collectionneurs est un fait de longue date et qui caractérise toujours l'art qui nous est contemporain, ce dernier fait figure, au Québec et au Canada, d'art d'institution en ce qu'il est majoritairement pris en charge par les organismes subventionnaires gouvernementaux, les musées, les centres d'exposition subventionnés, et par quelques galeries privées d'envergure. L'horizon d'attente d'une majorité d'artistes est, par conséquent, lié à l'État subventionneur, davantage qu'à des amateurs et collectionneurs privés : ce contexte, qui nous est particulier au Québec, génère une représentation de l'art contemporain comme activité protégée. Mais cela ne signifie pas absence de lien ou d'attache à un contexte précis ou à un public. Cela contribue cependant à affaiblir la portée sociale de l'art contemporain du fait d'une croyance répandue qu'il n'est accessible qu'à quelques-uns, négligeant du coup qu'une introduction et une initiation sont possibles et accessibles.

Un autre aspect du monde de l'art est déterminé par le rapport des régions aux métropoles. Les métropoles ont eu, jusqu'à récemment, la tendance à transformer les régions en simples lieux de consommation et de déversement de productions culturelles, sans solution de retour. Depuis une vingtaine d'années au Québec, la tenue de symposiums internationaux dans les régions a démontré la capacité d'initiative interne et locale, la capacité d'attirer des artistes et des critiques d'art, des publics d'ici et d'ailleurs et cela, sans la nécessaire médiation métropolitaine, sans ce rapport d'autorité émanant traditionnellement des grands centres. L'œuvre d'art locale est dorénavant (virtuellement) internationale. C'est que la dissémination géographique de l'art

contemporain qui accompagne les symposiums entraîne un chassé-croisé du local et de la scène internationale de l'art : analyses et compte-rendus disséminent l'information sur ces événements et sur les œuvres présentées par le biais des revues d'art et des grands médias à travers le monde. Quel patelin éloigné n'a pas abrité, pour un temps, un symposium, une exposition itinérante d'art contemporain? Chicoutimi et Amos (Québec) ont été des lieux d'événements internationaux grâce à l'implication des municipalités et de la population locale. Une autre question est de savoir si l'esthétique des œuvres finira par être marquée par ces contextes de diffusion éclatée : il est impossible de le vérifier mais l'hypothèse a été lancée que l'art actuel et l'identité sont en lien. Des expériences et des pratiques artistiques dans les régions et dans les pays périphériques se sont avérées, en effet, des espaces privilégiés d'échanges et d'expérimentations. De plus, j'ai tendance à voir, dans de tels réseaux de même que dans ceux consacrés à la circulation des œuvres photographiques, vidéographiques et électroniques, une occasion de définir «l'art au présent» dans un «ici et maintenant» qui tient compte du géographique, du culturel et aussi du politique. L'art contemporain semble aller ainsi vers des pratiques ouvertes non seulement à un public hétérogène mais, par exemple, à plusieurs auteurs agissant tour à tour sur une œuvre diffusée sur Internet. L'action artistique s'inscrirait ainsi dans l'écosystème de l'art plutôt que dans l'objet seul. Le créateur solitaire, au territoire clos, à l'œuvre unique, céderait peu à peu sa place — mais non entièrement —, sous la pression entre autres des médias électroniques, à des voies éclatées tant pour l'auteur, pour l'œuvre que pour les publics grâce au réseautage des lieux d'information et d'exposition. Paradoxalement et en même temps, j'ai constaté comme d'autres observateurs de la scène de l'art actuel, que les œuvres et les artistes *parlent* aux publics d'aujourd'hui bien autrement que cela n'était dans les années 1950, 1960 et même plus tard. C'est qu'elles *parlent* depuis des lieux qui ne sont plus forcément marginaux mais institutionnels et à des publics de

plus en plus diversifiés. Il faudrait ainsi voir l'art qui nous est contemporain moins en termes de désinstitutionnalisation (ce qui a été le fait de l'art moderne) qu'en terme d'institutionnalisation généralisée.

En même temps, l'accès récent à une information accélérée grâce aux réseaux électroniques — information quasi sans intermédiaire et immédiate —, fait qu'il n'est presque plus possible pour un ou une artiste de s'identifier à son seul lieu d'origine ou à son seul lieu de vie. L'information surdétermine la géographie, traditionnellement considérée comme fixe. L'apparition des réseaux favorise idéalement l'horizontalité et l'absence de hiérarchie de l'information. Tout artiste, d'où qu'il soit, peut maintenant construire ses représentations avec un bagage mental, conceptuel et formel susceptible d'être mis en commun avec un nombre incalculable de gens, sans quitter physiquement son lieu d'attache. Un retour au local est ainsi légitimé, mais sans cette connotation de repli et d'exclusion qui lui a été accolée à la période moderne (sauf en ses débuts où l'attrait pour le primitif poussait les avant-gardes à explorer les mondes non touchés par l'urbanité).

Les politiques institutionnelles exigeant l'accessibilité des lieux d'exposition sont redevables à la démocratisation de l'art mais aussi à l'idéologie de la consommation culturelle qui risque de mener à l'uniformisation des productions artistiques et à leur transformation en produits — du moins, c'est ce que plusieurs artistes et experts craignent. Or les différences et les singularités sont plus que jamais valorisées dans une société centrée sur l'individu, où sont magnifiés les bénéfices incommensurables de la consommation individuelle comme but et sens de la vie. L'individu est privilégié aux dépens de la collectivité dont il se sent, d'ailleurs, de moins en moins partie prenante ou solidaire. Dans ce contexte difficile, l'art (qui nous est contemporain) devient, pour nombre d'artistes, moins un élément de distinction qu'un lieu d'identité et de prise de conscience, de convivialité et d'échange tant pour eux-mêmes que pour les responsables de leur mise en scène et les spectateurs.

L'art contemporain se distingue aussi — tout comme l'art moderne —, par la dissidence qui met en cause des valeurs dominantes aliénantes. En ce sens, son rôle va dans le sens d'une réappropriation de la conscience investie par autrui et d'un défi face à ce qui dorénavant nous baigne : l'information généralisée. Il y a un siècle, l'art moderne voulait révolutionner la conception de l'humain. L'art contemporain en a-t-il fini avec cette volonté de changer la vie maintenant qu'elle est menacée d'être presque entièrement déterminée par l'économie et l'information? Pour paraphraser Jürgen Habermas et son projet (inachevé) de la modernité, la fonction de l'art qui nous est contemporain serait de faire voir la réalité, non d'en être le reflet ni de s'en évader. Si l'art contemporain a en commun avec l'art moderne une esthétique oppositionnelle, cette opposition est maintenant dirigée contre les valeurs de consommation et d'information; contrairement à l'art moderne, l'art contemporain cherche des sources et des références, creuse le passé récent ou lointain et marque un intérêt pour les traditions mais aussi pour des médiums qui n'en ont aucune, cherche des appuis auprès de disciplines qui lui sont souvent éloignées. Un de ses enjeux majeurs est d'atteindre la mémoire qu'elle soit individuelle ou collective, cela, afin que l'individu, artiste et spectateur, assume la responsabilité de soi, son sentiment d'existence, son désir plutôt que de s'en remettre à ceux qui imposent les normes. L'art qui s'implique dans la vie, croise les contingences et la mouvance de l'identité : l'individu se trouve être le maillon d'un réseau d'échange où il peut s'assumer comme sujet. Et si l'artiste moderne scandalisait par ses défis aux normes et aux conventions, l'artiste contemporain est aussi un héros mais sans bannière ni panache, avec un nombre grandissant d'œuvres qui soulèvent des questions qui ont à voir avec l'environnement et l'écologie, le corps et ses composantes, la spiritualité et l'identité. Je pense que cette constatation rend impossible la réactivation de mots d'ordre tel «L'art est mort!» largement répandus dans les années 1960. Avec les changements énormes qui surviennent depuis quelques

décennies sur les plans technologique et géopolitique, peut-être l'activité artistique représentera-t-elle le fétu de paille qui, dans le torrent, arrivera à traverser les écueils et à être un repère, un lieu de liberté qui ouvre sur l'altérité.

Notes

1. Catherine Millet, «Qu'est-ce que l'art contemporain?», *Artpress*, n° 222, mars 1997, p. 19-25.
2. L'exposition *Déclics. Art et société. Le Québec des années 60 et 70* rend compte de cette période sous cet angle du rapport entre art et société comme le sous-titre l'indique. Elle comprenait deux volets simultanément présentés au Musée de la civilisation à Québec et au Musée d'art contemporain de Montréal (été et automne 1999).
3. Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Gallimard, Paris, 1992, Chap. II : «La naissance de la théorie spéculative de l'Art», p. 87-170.
4. *Ibid.*, p. 87.
5. François Flahault, «L'artiste-créateur et le culte des restes», numéro sur «La création», *Communications*, n° 64, Seuil, 1997, p. 15.
6. François Flahault, *op. cit.*, p. 34.
7. François Flahault, *op. cit.*, p. 36.
8. *Ibid.*, p. 36.
9. Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Chap. 3, «Perceptualism», Yale University Press, New Haven et Londres, 1983, p. 51.
10. Hal Foster, «(Post)Modern Polemics», *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Washington, 1985, p. 121.
11. Jean Papineau cité par Laurent-Michel Vacher, *Dialogues en ruine*, Liber, Montréal, 1996, p. 33.
12. François Flahault, «L'artiste-créateur et le culte des restes», *op. cit.*, p. 26.
13. Dans *L'actualité* du 15 octobre 1993, sous la rubrique «Controverse», paraissait sous la plume de Luc Chartrand un article fort controversé intitulé «L'art est-il malade?». Le quotidien *La Presse* avait publié pour sa part, à l'automne 1991, une série d'articles signés par Jacques Dufresne et Jean-Claude Leblond contre l'art contemporain. Les titres sont expressifs du ressentiment des auteurs et du binarisme où l'argumentation d'affrontement a été reléguée: Jacques Dufresne, «Les arts coincés entre Duplessis et Borden», *La Presse*, 12 octobre 1991, auquel Serge Lemoyne répondit par un article intitulé «L'art est loin d'être coincé entre Duplessis et Borden», *La Presse*, 30 octobre 1991; Jean-Claude Leblond, «Arts visuels: de la grande noirceur à l'opaque grisaille de nos jours», *La Presse*, 12 novembre 1991; Jean-Claude Leblond, «Arts visuels: la critique à la remorque du courant dominant», *La Presse*, 13 novembre 1991; Jean-Claude Leblond, «Arts visuels: un système pourri jusqu'à l'os», *La Presse*, 18 novembre 1991.
14. Jean-Claude Dussault et Gilles Toupin, *Éloge et procès de l'art moderne*, VLB, Montréal, 1979.
15. Jacques Dufresne, «Un rack à viande subventionné», section Opinions, *La Presse*, samedi 2 novembre, 1991.
16. Sur l'œuvre de Jana Sterbak exposée au Musée des beaux-arts du Canada en 1991, Jean-Pierre Latour «L'œuvre de chair contre la bêtise des politiciens», *Le Devoir* 18 avril 1991, p. B8; au sujet de l'achat de l'œuvre de Barnett Newman par le même Musée en mars 1990: Thierry de Duve, «Vox ignis vox populi», *Parachute*, n°. 60, octobre-novembre 1990, p. 30-38, ainsi que *Voices of Fire*.

- Art, Rage, Power, and the State*, sous la direction de Bruce Barber, Serge Guilbault, John O'Brian, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 1996.
17. Nathalie Heinich, «Esthétique, déception et mise en énigme: la beauté contre l'art contemporain», *Art présence*, n° 16, 1995, p. 12.
 18. Stéphane Baillargeon, "Les belles et la bête", *Le Devoir*, 14 mai 1995.
 19. *Les portraits de Renoir : impressions d'une époque*, exposition tenue du 27 juin au 14 septembre 1997, Musée des beaux-arts du Canada.
 20. Un ouvrage récent traite de la question d'art de masse aujourd'hui : Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford University Press, New York, 1998.
 21. Jürgen Habermas, «La modernité: un projet inachevé», *Critique*, n° 413, octobre 1981, p. 950-967.
 22. Donald Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge University Press, New York, 1993.
 23. Michel Collomb, «La tradition moderne», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Centre Georges-Pompidou, n° 19-20, juin 1987, p. 52.
 24. Jürgen Habermas, «La modernité: un projet inachevé», *op. cit.*, p. 965.
 25. Yve-Alain Bois, «Modernisme et postmodernisme», *Encyclopedia Universalis*, Symposium, 1980, p. 192.
 26. Stuart Hall, «1. The Local and the Global: Globalization and Ethnicity», *Culture, Globalization and the World System*, Anthony D. King ed, MacMillan, Londres 1991, p. 30.
 27. *Ibid.*, p. 31.
 28. Norman Bryson, *Vision and Painting, The Logic of the Gaze*, Chap. 3, «Perceptualism», *op. cit.*, p. 37-67.
 29. Pierre Bourdieu, «Genèse historique d'une esthétique pure», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 27, printemps 1989, p.98.
 30. *Ibid.*, p. 96.
 31. Paul Veyne, «Foucault révolutionne l'histoire», *Comment on écrit l'histoire*, coll. Points, Seuil, 1971, Paris, 2^e éd., note 4, 1978, p. 222.
 32. Joseph Beuys, «Discours sur mon pays», *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, L'Arche, Paris, 1988, p. 30.
 33. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, p. 121.
 34. François Flahault et Jean-Marie Schaeffer, dir., «La création», *Communications*, n° 64, Seuil, 1997, p. 10.
 35. *Ibid.*, p. 10.
 36. Jean-Christophe Royoux, *Qu'est-ce que l'art au 20ième siècle*, Fondation Cartier, (énsb-a), Paris, 1992, p. 11.
 37. James Clifford, *Malaise dans la culture: la littérature et l'art au XX^e siècle*, (énsb-a), Paris, 1996, p. 260.
 38. Marcel Rioux, «Le journal de Marcel Rioux», *Possibles*, vol. 4, n° 3-4, automne 1988, p. 21.
 39. *Quebec underground 1962-1972*, Médiart, Montréal, 1973, p. 116-172.

40. Yves Robillard, «Serge Lemoyne: L'événement à la portée de la main», *La Presse*, 27 juin 1968. [On peut] «considérer finalement les différents groupes du Nouvel Âge comme animés d'un idéal dont Serge Lemoyne est toujours le trait d'union. Le Nouvel Âge a été le premier groupe à avoir pris position contre la dictature esthétique des plasticiens et sûrement le premier groupe à réaliser au Québec des spectacles qui dépassent de beaucoup "dans le grave" tout ce que nous avons pu voir jusqu'alors, spectacles qui portent l'esprit du spectateur au-delà de tout formalisme, dans une zone de totale liberté où le baume et le vitriol pouvaient s'équivaloir».
41. Robert Storr talks with Harald Szeemann, «Prince of Tides», *Artforum*, mai 1999, p. 163.
42. Daniel Bell, *La fin de l'idéologie*, PUF, Paris, 1997.
43. Robert Storr talks with Harald Szeemann, «Prince of Tides», *op. cit.*, p. 163.
44. Le Musée d'art contemporain fut fondé en 1964 à l'instigation d'un groupe d'artistes. Alors situé dans l'est de la ville (Château Dufresne), il fut déménagé quelques années plus tard dans un pavillon de l'Expo 67, pour finalement avoir pignon sur rue en plein centre-ville de Montréal, sur un terrain attenant à la Place des arts, dans un édifice spécialement construit et aménagé à cette fin, face au complexe commercial de la place Desjardins de la rue Ste-Catherine.
45. Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Seuil, Paris, 1996, p. 24.
46. *Ibid.*, p. 24.
47. Cela pose des questions aux institutions d'enseignement et de formation qui, au Québec, sont toutes universitaires après avoir intégré les Écoles des beaux-arts de Québec et de Montréal fondées au début des années 1920. Depuis 1969, les universités assument la formation des artistes en arts visuels. Déjà, la formation des artistes avait été chambardée en profondeur lorsque, en 1969, les Écoles des beaux-arts (de Montréal et de Québec) ont été intégrées aux universités (Université Laval et de l'Université du Québec à Montréal). L'université Concordia offrait déjà cette formation et l'Université de Montréal donna à son tour une formation intégrée en arts visuels et en histoire de l'art et du cinéma. Diverses constituantes de l'Université du Québec, à Hull, à Chicoutimi, à Trois-Rivières ouvrirent par la suite des programmes de 1^{er} cycle en arts visuels et dans des disciplines connexes. À ces programmes de formation s'ajoutèrent ceux des cegeps. C'est ainsi qu'il y eut, dans les années 70 et les décennies suivantes, une recrudescence d'artistes diplômés et une augmentation des spécialistes en arts visuels (artistes, éducateurs, historiens de l'art, animateurs culturels) qui agrandirent et en même temps densifièrent le milieu des arts visuels quant à ses praticiens et ses spécialistes. L'éclatement des catégories artistiques et esthétiques s'accompagna également de la multiplication du nombre des experts en arts visuels.
48. Sous le nom de *Peinture-Peinture*, au début de l'été 1998, l'Association des galeries d'art contemporain de Montréal (AGACM) organisa un réseau d'expositions à travers le Québec sur la peinture (majoritairement) abstraite contemporaine (environ 300 artistes).
49. Thomas McEvilley, *Art, contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, Éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994, p. 120.
50. «L'actualité vue par Robert Lepage», propos recueillis par Philippe Régnier, *Le Journal des Arts*, Paris, 2-15 avril, 1999, p. 5.
51. Louise Poissant, «Quelques éléments pour une esthétique des arts médiatiques», *Définitions de la culture visuelle 111, Art et philosophie*, colloque au Musée d'art contemporain de Montréal en

- octobre 1997. Catalogue du même titre, Musée d'art contemporain, Montréal, 1998, p. 102.
52. *Ibid.*, p. 136.
 53. Thomas McEvilley, *Art, contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, op. cit., p. 159.
 54. L'*arteur* désigne une sorte d'artiste non-spécialiste doublé d'un animateur. Le terme désigna une pratique d'animation/création dans les années 1970 en France.
 55. Octavio Paz, *Marcel Duchamp: l'apparence mise à nu*, 1977, p. 29-30, cité par Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris, 1998, p. 76.
 56. Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, op. cit., p. 129.
 57. Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, Paris, 1996, p. 119.
 58. Les principaux ateliers de gravure ont été ceux de la Guilde graphique, autour de Richard Lacroix et de *Graff*, centre de conception graphique (anciennement L'Atelier Libre 848 et sa galerie *Média, gravure et multiples* ouverte en 1969), autour de Pierre Ayot.
 59. Voir les chapitres rédigés par Marcel Saint-Pierre, «Les arts en spectacle», par Serge Allaire, «Pop art, Montréal, P.Q.», par Michel Roy, «Artiste et société: professionnalisation ou action politique», *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, Tome 11, VLB, Montréal, 1997. Voir aussi *Le monde selon GRAFF*, GRAFF, Montréal, 1987.
 60. Gaston Saint-Pierre, «Illusions et désillusions autour de l'idée de vouloir changer le monde», *Délics. Art et société. Le Québec des années 60 et 70*, Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal, Fides, Montréal, 1999, p. 208.
 61. *Ibid.*, p. 201.
 62. Le reproche était formulé par Fernande Saint-Martin, alors directrice du Musée d'art contemporain de Montréal, dans une allocution intitulée «La situation de l'art et l'identité québécoise», prononcée au Musée d'art contemporain à Montréal, le dimanche 26 octobre 1975. «[...] par l'exposition "Québec 75", le Québec se joint à une avant-garde qui s'est produite, partout ailleurs dans le monde, parce qu'elle est liée à une problématique de sensibilité à l'information et non plus à une problématique issue des formes propres à un milieu donné. Cette exposition pourrait être présentée à Bâle ou à Paris, mais ce serait justement une exposition qui pourrait venir de partout, c'est-à-dire qui ne vient de nulle part». Sans pagination.
 63. Gaston Saint-Pierre, «Illusions et désillusions autour de l'idée...», op. cit., p. 209.
 64. *Corridart* se situait dans le cadre des événements artistiques parrainés par le COJO (Arts et Culture du Comité organisateur des Jeux olympiques). Pour une documentation sur cet événement qui a marqué d'une pierre noire les relations entre le pouvoir municipal et les artistes, voir les mémoires de Maîtrise réalisés par Louise Descoteaux, *Corridart: la censure*, M.A. ès études des arts, UQAM, 1993; Kim Louise Gauvin, *Corridart revisited: excavating the remains*, M.A. ès histoire de l'art, Université Concordia, 1996; Pascale Choquette, *Corridart: d'un événement culturel à une affaire juridique (1975-1988)*, M.A. ès lettres et communications, Université de Sherbrooke, 1996.
 65. Francine Couture, «Les années 60: art contemporain et identité nationale», *ETC Montréal*, n° 17, hiver 1992, p. 16.

66. La revue *Parti pris* fut fondée à Montréal en 1963 (première parution en octobre 1963). Les membres du comité de rédaction étaient André Brochu, Paul Chamberland, Pierre Maheu, André Major et Jean-Marc Potté.
67. Marcel Saint-Pierre, «A Quebec Art Scenic Tour and his [sic]«contradictions itinéraires», *Quebec Underground*, Médiart, Montréal, 1973, p. 448-471.
68. *Ibid.*, p. 467.
69. Les commissaires étaient Alain Parent et Melvin Charney.
70. Francine Couture, «Les années 60 : art contemporain et identité nationale», *op. cit.*
71. Furent créés en 1956, l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal, en 1961, l'Association des sculpteurs (ASQ), en 1965, la Société des artistes professionnels du Québec (SAPQ), puis l'Association des graveurs (AGQ) et celle des métiers d'art, des arts textiles.
72. Les publications collectives qui ont fait le point sur ces années chaudes sont: *Quebec Underground*, Médiart, Montréal, (3 vol.), 1973, *Les arts visuels au Québec*, VLB, Montréal (2 vol.), 1993 et 1997.
73. Jean-Claude Dussault et Gilles Toupin, *Éloge et procès de l'art moderne*, VLB, Montréal, 1979.
74. *Ibid.*, en quatrième de couverture.
75. Laurent-Michel Vacher, *Pamphlet sur la situation des arts au Québec*, L'Aurore, Montréal, 1975.
76. *Ibid.*, p. 11.
77. *Ibid.*, p. 108.
78. Diego Rivera (1886-1957), artiste mexicain. Il fut un modèle pour les artistes qui voulaient amener l'art moderne dans la rue et représenter la vie du peuple par le biais de murales monumentales modernes.
79. Michel Roy: «Artiste et société: professionnalisation ou action politique», *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*, tome 11, *op. cit.*, p. 339-414.
80. Francine Couture, *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, *op. cit.*, p. 76-81.
81. René Payant, «Dérives», *Parachute* n° 40, automne 1985. Publié dans *Vedute*, Trois, Laval, 1987, p. 529.
82. Michelle Thériault, *Perspectives 89*, Roy Arden et Dominique Blain, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1989, p. 19. Cité par Louise Déry dans *Dominique Blain: médiation*, catalogue d'exposition, Musée du Québec, Québec, 1998.
83. «Les intellectuels et le pouvoir», Entretien Michel Foucault-Gilles Deleuze, *L'Arc*, n° 49, 1972, p. 4.
84. *Ibid.* p. 4.
85. *Ibid.*, p. 5.
86. Deleuze cité par Jean-Noël Vuarnet, «Métamorphoses de Sophie», *L'Arc*, *op. cit.*, 1972, p. 33.
87. *Quémander l'affection: sur la route* était inscrit en lettres monumentales sur un camion remorque qui a circulé dans neuf villes du Québec en 1999. L'œuvre environnementale a été produite par Folie/Culture, organisme d'information, de sensibilisation et de promotion en santé mentale. L'organisme est actif depuis 1984 principalement au Québec.

88. Cette question est centrale pour la revue *ESSE* depuis sa fondation, pour la revue *Inter*, pour la revue *Possibles* qui l'a plusieurs fois abordée. La revue *ETC Montréal* a produit, depuis la fin des années 1980, des numéros thématiques sur les rapports de l'art au social et au politique.
89. Table ronde organisée à la librairie Olivieri, Côte-des-Neiges, Montréal, le 19 avril 1999, réunissant Alain Finkelkraut et Antoine Robitaille, pour marquer la sortie du livre d'Alain Finkelkraut interviewé par Antoine Robitaille: *L'ingratitude, conversation sur notre temps*, Québec/Amérique, Montréal, 1999.
90. Eleanor Heartney et Robert Storr, «Rien n'arrive par l'art», n° spécial, «L'histoire continue», *Artpress*, 1993, p. 54.
91. Présentation de la Rencontre internationale de la contre-culture, organisée par l'Atelier d'Expression Multidisciplinaire (ATEM) en collaboration avec la Bibliothèque nationale du Québec, du 21 au 26 avril 1975, p. 2. La petite brochure qui servait de programme n'indique pas les noms des organisateurs de l'événement.
92. *Ibid.*, sans pagination.
93. *Art/société 1975-1980*, catalogue produit en collaboration par les éditions Intervention et le Musée du Québec à l'occasion de l'exposition qui eut lieu au Musée du Québec, à Québec, du 14 octobre au 29 novembre 1981.
94. Odile Tremblay, «Le retour du refoulé, Alexis Martin ressuscite le théâtre engagé», *Le Devoir*, 3-4 avril 1999.
95. L'exposition *Largillière: portraitiste du XVIII^e siècle*, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 1982, avait déjà mobilisé les artistes contre ce qu'ils considéraient une exposition non signifiante et par là inutile dans le contexte culturel et artistique québécois.
96. *Art/société, 1975-1980, op. cit.*
97. *Art et féminisme*, catalogue, Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires culturelles, Musée d'art contemporain, 1982. L'exposition eut lieu du 11 mars au 2 mai 1982.
98. *Art et écologie, 1 temps-6 lieux*, catalogue, Intervention/résistances, Québec, 1983.
99. *Écrans politiques*, catalogue, Musée d'art contemporain, Montréal, 1985. L'exposition eut lieu de novembre 1985 à janvier 1986.
100. *L'art inquiet, motifs d'engagement*, Galerie de l'UQAM, Montréal, 1998.
101. Chen Zen, *Pied à terre*, 1996-1998, Bateau de pêche, bois, métal, vêtements, pneus bidons et objets divers. Production CIAC.
102. Alfredo Jaar, *Lights in the City*, 1999.
103. Stéphane Baillargeon, «Le flash de la critique», *Le Devoir*, 9 septembre 1999, p. 1.
104. La directrice d'*Artpress*, Catherine Millet, a discerné cette même période en ce qui concerne l'art contemporain en France, i.e. le début des années 1960.
105. Le Conseil des arts du Canada est un organisme fédéral créé en 1957 pour soutenir la création, la production et la diffusion artistiques.
106. Suzi Gablik, *Has Modernism Failed?*, Thames & Hudson, New York, 1987, p. 123.
107. Jean-Jacques Gleizal, *L'art et le politique: essai sur la médiation*, PUF, Paris, 1994, p. 186.
108. Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *Libre-Échange*, Seuil, «Les Presses du réel», Paris, 1994.

109. *Ibid.*, p. 28.
110. Lucy Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, E.P. Dutton, New York, 1976, p. 9.
111. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris, 1998, p. 76.
112. Marcel Fournier, *Les générations d'artistes*, Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC), Québec, 1986, p. 133.
113. *Ibid.*, p.132.
114. Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, Paris, 1996, p. 164.
115. Nathalie Heinich résume combien cette question préoccupe les philosophes: en France Thierry de Duve, aux États-Unis Arthur Danto, Nelson Goodman. «Herméneutique et sens commun», *Raison présente*, 107, 3^e trimestre, 1993, p. 78.
116. Paul Veayne, «Foucault révolutionne l'histoire», *op. cit.*, respectivement p. 218 et 225.
117. Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, *op. cit.*, p. 164.
118. *Ibid.*, p. 164.
119. Léon Bernier et Isabelle Perrault (sous la direction de Marcel Fournier), *L'artiste et l'œuvre à faire*, IQRC, Québec, 1985 et Marcel Fournier, *Les générations d'artistes*, IQRC, Québec, 1986.
120. Paul Robert cité par Daniel Soutif, «Note (intempestive) sur l'histoire de l'art contemporain», *Où va l'histoire de l'art contemporain?*, (énsb-a), Paris, 1997, p. 482.
121. Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*, *op. cit.*, p. 119.
122. Jean-Marc Poinot, «L'art contemporain, actualité et temporalité», *Où va l'histoire de l'art contemporain?*, (énsb-a), Paris, 1997, p. 470.
123. Georges Didi-Huberman, «D'un ressentiment en mal d'esthétique», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 43, printemps 1993, p. 103-119.
124. Hal Foster, «L'artiste comme ethnographe», *Où va l'histoire de l'art contemporain?*, *op. cit.*, p. 449.
125. Les questions de démocratie culturelle, de démocratisation culturelle, d'accessibilité, etc., ont été traitées au Colloque *Culture et Communications* du Congrès de l'ACFAS, à Ottawa, en mai 1999.
126. Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1989, p. 108.
127. *Ibid.*, p. 137.
128. Luc Courchesne cité par Jacques Martin, «Mes deux printemps au jardin des Tuileries et à la Cité des sciences», section «Forme», *Le Devoir*, 15 et 16 mai 1999, p. D-10.
129. Le thème de la Documenta 97 de Cassel était *Politics Poetics*.
130. Thomas McEvelley, «Notre père le vide», *Art, contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, *op. cit.*, 1994, p. 159.
131. Parmi les œuvres à scandale fut celle de Jake et Dinons Chapman, une installation intitulée *Tragic Anatomies*, présentant des mannequins d'enfants modifiés génétiquement. Mais la plus contestée fut l'œuvre photographique de Marcus Harvey, *Myra*, qui était le portrait de la tueuse d'enfants Myra Handley. Les protestations des parents contre une telle œuvre et sa mise en vue furent les plus nombreuses.

132. Le groupe BGL est formé de trois sculpteurs: Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère, Nicolas Laverdière.
133. Yves Michaud a publié un livre qui analyse et résume les débats et les étapes de ce phénomène en France surtout: *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, PUF, Paris, 1997.
134. *Ibid.*, p. 157.
135. *Ibid.*, p. 133.
136. À propos de l'opposition factice moderne/postmoderne, voir l'article de Camille Bouchi, «La fin de la postmodernité», *Esse*, n° 37, printemps 1999, p. 55-59.
137. François Flahault, «L'artiste-créateur et le culte des restes...», *op. cit.*, p. 20.
138. Marcel Fournier, *Les générations d'artistes*, *op. cit.*, p. 121-135.
139. Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.
140. Yves Michaud, «Commissaires sans artiste ou artistes-commissaires?», *ETC Montréal*, n° 45, mars-avril-mai 1999, p. 9-13.
141. Aujourd'hui, un phénomène semblable affecte la musique actuelle, le théâtre et la danse.
142. Hans Robert Jauss, "Petite apologie de l'expérience esthétique", *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 123.
143. *Ibid.*, citation de Theodor W. Adorno, p. 126.
144. Goethe avait attiré l'attention sur le fait qu'il y a une fonction cognitive impliquée dans la jouissance esthétique en ce sens qu'il la considérait supérieure à l'abstraction du savoir conceptuel.
145. Hans Robert Jauss, «Petite apologie de l'expérience esthétique», *op. cit.*, p. 129.
146. Michel Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, «Les suivantes», chap. 1, Gallimard, Paris, 1983, p. 19-31.
147. *Montréal tout-terrain*, édifice Clinique Laurier, 305, avenue du Mont-Royal Est, Montréal, été 1984.
148. Catalogue *Montréal tout-terrain*.
149. *Tri-Dimensionnelles* incluait les sculptures-installation de six femmes sculpteurs: Blanche Célanuy, Tatiana Demidoff-Séguin, Lucie Laporte, Isabelle Leduc, Manon Thibault, Louise Gagné.
150. *Peintures-Paintings*, Pierre Dorion et Claude Simard, 3889, rue Clark, Montréal, printemps 1983.
151. *48 heures-hours/chambres-rooms*, au 4004, rue St-Denis, Montréal, exposition organisée par Ingrid Bachmann, 7-8-9 mai 1999.
152. Rose Marie Arbour et Suzanne Lemerise, «Maison de chambres ou l'art comme révélateur», *Possibles*, vol. 11, n° 3, printemps/été 1987, pp. 83-97.
153. Melvin Charney, «The Main...Montreal», photomontage (8 éléments), 1965.
154. Bill Vazan, «Marche dans la rue Sainte-Catherine», feuilles contact agrandies, carte, 1969.
155. Robert Walker, «Le sacré et le profane», photographies couleur et photographies noir et blanc sur masonite, 1972.
156. Rober Racine, «Créer à rebours vers le récit», *Parachute*, n° 48, septembre-octobre-novembre 1987, p. 35.

157. Voir la récente publication intitulée *L'installation. Pistes et territoires* sous la direction d'Anne Bérubé et Sylvie Cotton, Centre des arts actuels Skol, Montréal, 1997. Cette publication permet de faire un bilan et de tracer les apports de cette pratique à la notion d'art contemporain.
158. Un document intitulé «Artists Power» nous renseigne sur l'exposition *Interface III* qui eut lieu du 23 avril au 11 mai 1986 au 645 rue Wellington, Montréal.
159. *Artifice* est organisé par la galerie du Centre des arts Sadye Bronfman (Montréal) sous la direction de David Liss et de la commissaire Marie-Michèle Cron.
160. *Les Ateliers s'exposent* ont été initiés par Isabelle Lelarge en octobre 1992 et le projet fut poursuivi par Cobalt art actuel (Hélène Poirier et Richard Théroux). La dernière édition a eu lieu en 1997.
161. Chantal Pontbriand, dir. publ., *Performance, text(e)s & documents*, actes du colloque tenu en octobre 1980, Parachute, Montréal, 1981.
162. Alain-Martin Richard et Clive Robertson, *Performance au-in Canada, 1970-1990*, Inter, Québec, 1991.
163. Elle donna lieu à la série photographique de l'artiste intitulée *Promenade entre le Musée d'art contemporain et le Musée des beaux-arts de Montréal*, 1970.
164. *03 23 03, Premières rencontres internationales d'art contemporain*, organisé par France Morin, Chantal Pontbriand, Normand Thériault, en mars 1977, à Montréal.
165. L'expansion rapide de la performance fut liée alors aux noms d'artistes tels Yves Boisvert, Armand Vaillancourt, Claude-Paul Gauthier, Claude Lamarche, Claude-Marie Caron, Raymond Gervais, Richard Purdy, Rober Racine, Francine Chaîné, Marie Chouinard, Sylvie Panet-Raymond, Robert Deschênes, Sylvie Tourangeau, Sylvie Laliberté, Daniel Dion, Philippe Poloni, Daniel Guimond, Holly King, Cyril Read, Ginette Prince, Manon Thibault, Suzanne Vallotaire, Martine Chagnon, Denis Lessard, Geneviève Letarte, Nathalie Derome, Monty Cantsin... C'est du côté de Québec que cette pratique s'implanta à plus long terme avec Richard Martel, Jean-Claude Saint-Hilaire, Jean-Yves Fréchette, Louis Haché, Alain-Martin Richard, Gilles Arteau, Paul-André-Arcand, Diane-Jocelyne Côté, Denys Tremblay, Doyon-Demers... Françoise Boudreault se manifesta surtout à Chicoutimi. Ces artistes ont eu, tout au long des années 1980 et, pour certains, jusqu'à ce jour, des pratiques polyvalentes et décloisonnées allant de la photographie à la danse, de la musique à l'écriture, de la parole à la vidéo. Comme dans d'autres pratiques disciplinaires cependant, on finira par retrouver des clivages entre esthétiques formalistes et celles marquées par la poursuite de la radicalisation négative et de l'intervention dans la vie réelle.
166. Le Festival a été initié par Alain-Martin Richard et Richard Martel. L'événement est bisannuel et se déroule depuis sous la responsabilité de Inter/Le Lieu (Québec).
167. Le Vidéographe était situé au 1604, rue Saint-Denis à Montréal.
168. Le Musée d'art contemporain accueillait à l'automne 1972 un spectacle de vidéos feed-back du groupe Shango auquel s'était joint Gilles Chartier, inspiré des sculptures de Louis Archambault dont les œuvres étaient présentées dans une exposition. Toujours à l'automne de cette année-là, la galerie Véhicule Art ouvrait ses portes, manifestant un intérêt marqué pour la vidéo et, en 1975, Vidéo Véhicule fut fondé et dirigé par Marshalore qui donna une impulsion importante à l'usage de la vidéo comme médium artistique. *L'image électronique* (1974) fut présentée au MAC et, dans le cadre de l'importante exposition *Québec 75*, au même musée, eut lieu une Semaine du vidéo politique. Les endroits de visionnement des œuvres étaient disséminés dans la ville de Montréal.

ce qui montre combien le médium influençait déjà la muséographie en art contemporain. En 1976, eut lieu au Musée des beaux-arts de Montréal l'exposition *Forum 76* dont une partie était consacrée à la vidéo. Une section vidéo, visionnée au Cinéma Parallèle, faisait partie de l'exposition *Art et féminisme* (1982) dont la commissaire de la section vidéo était Christine Ross. La même année, le MAC organisait et présentait l'exposition itinérante *Vidéo du Québec* dont la commissaire était Andrée Duchaine.

169. Les conférences du colloque ainsi que les œuvres des artistes présentées furent publiées dans *Vidéo* sous la direction de René Payant, Artexes, Montréal, 1986.
170. Un des volets de l'événement *Vidéo 84* montra des installations de Barbara Steinman, General Idea, Marshalore, Philippe Poloni, Marie-Jo Lafontaine, etc., qui se sont particulièrement signalés par la suite dans cette appropriation de la vidéo en sculpture.
171. Les années 1970 avaient vu l'ouverture de lieux de production et de diffusion de la vidéo : le Groupe d'intervention vidéo (GIV), Coop vidéo de Montréal, Prim Vidéo (issu de Vidéo Véhicule), Vidéo Femmes de Québec, etc., qui selon leurs orientations respectives, privilégiaient l'approche sociale ou bien une intégration plus grande au champ des arts visuels par le biais surtout des installations et de la performance.
172. Lise Gagnon, «La ville plurielle», dans Michel Lessard (dir. pl.), *Montréal au XX^e siècle. Regards de photographes*, l'Homme, Montréal, 1995.
173. La galerie Optica, fondée en 1972, a toujours donné au médium photographique une place importante dans sa programmation.
174. Un colloque intitulé *La photographie et l'art contemporain*, en 1987 à l'UQAM, fut une occasion tout indiquée pour manifester de telles appréhensions.
175. Thomas McEvilley, «Notre père le vide», *Art, contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, op. cit., p. 155-165.
176. Régis Debray, «Universal Art: The Desperate Religion», NPQ, *New Perspectives Quarterly*, vol. 2, printemps 1992, p. 35-41.
177. Jean-Christophe Royoux, «Introduction», *Qu'est-ce que l'art au 20^e siècle?*, op. cit., p. 9.
178. *Ibid.*, p. 10.
179. Marcel Fournier, *Les générations d'artistes*, op. cit., p. 125.
180. *Ibid.*, p. 125.
181. Suzi Gablik, *Has Modernism Failed?*, Chap. I, «The Waning of Modern Age», op. cit., p. 11-19.
182. Joost Smiers, «L'État et les arts dans les pays européens : compte rendu d'un voyage à travers l'Europe», *Les politiques culturelles à l'épreuve. La culture entre l'État et le marché*, sous la direction de Florian Sauvageau, IQRC, Québec, 1996, p. 102.
183. Les dernières consignes du Conseil des Arts du Canada à ceux et celles qui demandent des subventions aux expositions consistent à rendre compte des relations avec le public plus que de la teneur de la programmation elle-même. Cela ne serait pas en soi négatif si la relation avec le public n'était évaluée strictement en terme de quantité.
184. François Flahault, «L'artiste-créateur et le culte des restes», op. cit., p. 28.

185. Le 3^e Symposium fut organisé par le Centre d'exposition d'Amos, en concertation avec le Conseil des artistes en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue.
186. Alain-Martin Richard, «Amos, la cité renversée», catalogue *Le Symposium en arts visuels de l'Abitibi-témiscamingue, Vingt mille lieux/lieux sur l'esker*, Centre d'exposition d'Amos, 1998, p. 14.
187. *Ibid.*, p. 17.
188. *Ibid.*, p. 17.
189. *Ibid.*, p. 19.
190. Léon Bernier «Le public artistique. Une œuvre de création», *Possibles*, vol. 23, n^o 4, automne 1999, p. 98.
191. Erwin Panofsky rappelle qu'en 1378 «fut accordé aux peintres de Florence le privilège de constituer une branche autonome au sein de leur Guilde, qui n'était nulle autre que celle des Médecins et Apothicaires (car leur travail importait «à la vie de l'État»). Depuis Giotto, les peintres acquièrent de plus en plus d'autonomie et Michel-Ange et Raphaël n'appartenaient à aucune Guilde. Mais tous les peintres, selon leur contexte social, ne jouissaient pas d'une telle liberté et reconnaissance. «Dürer n'écrivit-il pas de Venise, en 1506 : "Combien je vais regretter le soleil! Ici je suis un gentilhomme, et chez moi un parasite." Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, Paris, 1969, p. 125.
192. *ETC Montréal*, «Réalité québécoise», n^o 1, automne 1987, p. 28-33.
193. Marcel Saint-Pierre, «Idem», *Ibid.*, p. 28.
194. Francine Larivée et Marcel Saint-Pierre, «...de quelle avant-garde?», *ETC Montréal*, n^o 1, automne 1987, p. 19.
195. Éric Devlin, «Les artistes ont leur statut, point de vue d'un directeur de galerie», *ETC Montréal*, n^o 12, septembre 1990, p. 7.
196. *Étude sur les arts visuels* rédigé par le Groupe conseil (1995), rapport commandé par le ministère de la Culture et des Communications. Les membres en étaient : Paul Béliveau, Johanne Brouillet, Godefroy Cardinal, Normand Thériault.
197. Johanne Lamoureux, «De quel lieu, l'effritement?», *ETC Montréal*, n^o 7, printemps 1989, p. 14.
198. *Ibid.*, p. 14.
199. *Ibid.*, p. 15.
200. France Morin, «L'Amérique vécue», *ETC Montréal*, n^o 1, automne 1987, p. 25-28. Texte déjà publié dans *les Écrits du Canada français*, n^o 58, octobre 1986, p. 27.
201. La galerie *49^e Parallèle* fut ouverte en mars 1981 au 420 West Broadway à New York, par son premier directeur Guy Plamondon alors consul du Canada aux Affaires culturelles à New York. En septembre 1981, France Morin lui succéda à ce poste. La galerie fut fermée en 1992, incapable de survivre dans des réseaux de relations économiques et esthétiques qui ont tout à voir avec un marché libre et non avec une entreprise étatique. Durant les trois dernières années de son existence, elle fut administrée par la PADOC (Professional Art Dealers of Canada).
202. France Morin, «L'Amérique vécue», *op. cit.*, p. 25.
203. Entrevue par Manon Lapointe, «Martha Fleming/Lyne Lapointe, *La Donna Delinquenta*», *ETC Montréal*, n^o 1, automne 1987, p. 42.

204. Citation de Daniel Latouche, «Art et politique», table ronde, *ETC Montréal*, n°13, décembre 1990, p. 10.
205. Habermas cité par Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Gallimard, Paris, 1997, p. 402.
206. Howard S. Becker, «La distribution de l'art moderne», *Sociologie de l'art*, sous la dir. de Raymonde Moulin. La documentation française, Paris, 1986. p. 436. Dans le monde de l'art, les experts et les collectionneurs jouent un rôle déterminant et si des œuvres sont réévaluées à la hausse ou à la baisse, ce ne sont pas ces dernières qui changent mais la valeur qu'on veut bien, maintenant, leur attribuer.
207. La Biennale de Montréal a été projetée et inaugurée par le Centre international d'art contemporain (CIAC) en 1998. Directeur Claude Gosselin.
208. Vingt mois après son inauguration en octobre 1997, le musée Guggenheim a dépassé la barre des deux millions de visiteurs. Une moyenne de 3 000 visiteurs par jour place ce musée au deuxième rang des musées les plus fréquentés d'Espagne après le Prado de Madrid. 46% des visiteurs sont étrangers.
209. Jean-Marc Poinot, *Des regards sur l'art en 80*, ministère de la Culture et de la Communication, Paris. Non daté.
210. La tradition des symposiums de sculpture était bien implantée au Québec où ils se succédaient régulièrement depuis le premier qui eut lieu en 1964 sur le Mont-Royal. Le dernier avait eu lieu en 1978 à Terrebonne. D'autres eurent lieu par la suite — entre autres celui de Saint-Jean-Port-Joli — mais à un rythme moins régulier.
211. Andrée Fortin, *Nouveaux territoires de l'art. Les régions, leurs réseaux, la place publique*, Nota Bene, Québec. À paraître en 2000.
212. Richard Poulin, «Centralisation, décentralisation et concurrence déloyale en région(s)», *Possibles*, vol. 23, n° 4, automne 1999, p. 53.
213. René Payant avait clairement démontré le rôle de l'autoréférentialité en art justement pour contrer le processus de banalisation (sous couvert de transparence) des œuvres d'art en général: «L'intérêt de la notion était de faire sortir le poétique des théories de la communication qui étaient rigides et qui ne donnaient aux signes comme fonction que la transmission univoque, transparente, et sans problème du message. Le repliement autoréférentiel brouille cette communication et c'est là l'essentiel de l'œuvre d'art.» René Payant, *Vedute*, Trois, Laval, 1987, p. 24.
214. Clive Robertson, "Glissement des réseaux", *Inter* n°39, printemps 1988, p. 45.
215. *Mémoire sur l'art actuel des régions & recommandations* a été présenté le 9 juin 1998 à Saint-Hyacinthe (Montérégie), p. 29.
216. Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée de l'art moderne*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.
217. Alexandre Melo, «Ni centre ni périphérie. Note sur la géographie de la légitimation artistique», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 55, printemps 1996, p. 107.
218. Richard Martel, «Ruses et procédures», *Inter* 39, printemps 1988.
219. Alexandre Melo, «Ni centre ni périphérie. Note sur la géographie de la légitimation artistique», *op. cit.*, p. 109.
220. *Ibid.*, p. 109.

221. Paul Virilio, *La vitesse de libération*, Galilée, Paris, 1995, p. 165.
222. Serge Lemoine, «La propagande anticréation frappe encore», *Le Devoir*, 28 janvier 1998, p. A-7.
223. La municipalité des Cascades-L'Achigan (22 septembre 1997).
224. Le monument *La Réparation* a été commandé par la communauté arménienne de Montréal. Il est situé dans le parc Marcelin-Wilson, dans le quartier Ahunstic-Cartierville, à l'angle de l'Acadie et du boulevard Henri-Bourassa à Montréal.
225. François Flahault, «L'artiste-créateur et le culte des restes», *op. cit.*, p. 49.
226. À part Serge Lemoine et Armand Vaillancourt, il est assez rare de voir des artistes en arts visuels intervenir soit face à l'art, soit face aux questions sociales et politiques.
227. Exposition *Déclics*, présentée au Musée de la civilisation à Québec et au Musée d'art contemporain de Montréal à l'été 1999.
228. Le film de Claude Laflamme, *La république des beaux-arts : la malédiction de la momie*, Cinéma libre, 1998, rend compte de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal par les étudiants contestataires, en octobre 1968, et de la transformation de cette contestation en œuvre de création collective.
229. Le comité organisateur de l'*Opération Déclit* (1968) fut Serge Lemoine, Claude Paradis, Marc Boisvert, André Fournelle, Lucie Ménard, Guy Montpetit, Jean Noël et Louis Saint-Pierre. *Déclit* se déroula pendant cinq jours en novembre 1968. Mais les activités se poursuivirent dans le but de créer un front commun des artistes et des créateurs. Il y eut de nombreuses rencontres d'artistes et d'écrivains pour sensibiliser les créateurs à la situation stagnante de l'art et de la création au Québec. La direction du Musée d'art contemporain (le directeur était Gilles Hénault) acquiesça à la demande des artistes de fermer le Musée pendant ces événements qui se déroulèrent dans les murs de la Bibliothèque nationale. L'*Opération Déclit* se voulut le premier mouvement d'ensemble des créateurs québécois pour sortir de la marginalité et remplir un rôle dans la société.
230. *Chants d'expérience*, exposition organisée par Jessica Bradley et Diana Nemiroff, Musée des beaux-arts du Canada, 1985.
231. Jocelyne Lepage, «La parole est aux artistes», *La Presse*, 18 février 1986.
232. *Ibid.*
233. Andrée Fortin, *Nouveaux territoires de l'art. Les régions, leurs réseaux, la place publique*, *op. cit.*
234. Rosalind Krauss, «La sculpture dans le champ élargi», extrait publié dans le catalogue de l'exposition *L'époque, la morale, la mode, la passion*, Centre George-Pompidou, Paris, 1987, p. 499.
235. *Quebec Underground 1962-1972*, 3 vol., Médiart, Montréal, 1973.
236. *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, tome I, publié en 1993 et tome II, en 1997, VLB, Montréal.
237. Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Inter, Québec, 1997.
238. Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, *op. cit.*, p. 177.
239. ATSA, un collectif d'artistes montréalais dont les initiateurs sont Pierre Allard et Annie Roy.
240. Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain Utopie, démocratie et comédie*, *op. cit.*, p. 78.

Déjà parus aux Éditions Artexes

dans la série *Prendre parole*

So, to Speak

Sous la dir. de Jean-Pierre Gilbert, Sylvie Gilbert et Lesley Johnstone

169 pages, 7 ill. ISBN 29802870-6-7. 1999

9,95\$

Réfractions: Trajets de l'art contemporain au Canada

Sous la dir. de Jessica Bradley et Lesley Johnstone

488 pages, 55 ill. ISBN 2-9802870-4-0. 1998

35,00\$

Studiolo: The Collaborative Work of Martha Fleming and Lyne Lapointe

Martha Fleming, Lyne Lapointe et Lesley Johnstone

Publié en collaboration avec le Art Gallery of Windsor

204 pages, 213 ill. ISBN 2-9802870-5-9. 1997

29,95\$

Images de surface : L'art vidéo reconsidéré

Christine Ross

142 pages, 67 ill. ISBN 2-9802870-3-2. 1996

21,95\$