

ÈVE LAMOUREUX

ART ET POLITIQUE

Nouvelles formes d'engagement
artistique au Québec

TH

03

écosociété

ÈVE LAMOUREUX

ART ET POLITIQUE

Nouvelles formes d'engagement artistique
au Québec

Coordination de la production : Anne-Lise Gautier, Valérie Lefebvre-Faucher
Typographie et mise en pages : Yolande Martel
Conception de la couverture : © Christian Bélanger

Tous droits de reproduction et d'adaptation réservés; toute reproduction d'un extrait quelconque de ce livre par quelque procédé que ce soit, et notamment par photocopie ou microfilm, est strictement interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur.

© Les Éditions Écosociété, 2009
C.P. 32052, comptoir Saint-André
Montréal (Québec) H2L 4Y5
Dépôt légal : 3^e trimestre 2009
ISBN 978-2-921561-61-5

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada**

Lamoureux, Ève, 1976-

Art et politique: nouvelles formes d'engagement artistique au Québec

(Collection Théorie; TH 03)

Présenté à l'origine par l'auteure comme thèse (de doctorat – Université Laval), 2007.

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-923165-61-5

1. Art – Aspect politique – Québec (Province). 2. Art et société – Québec (Province).

3. Art et engagement. 4. Art – Québec (Province) – Histoire – 20^e siècle.

I. Titre. II. Collection: Collection Théorie (Montréal, Québec); TH 03.

N72.P6L35 2009

701'.0309714

C2009-941626-3

Nous remercions le Conseil des Arts du Canada de l'aide accordée à notre programme de publication. Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

Nous remercions le gouvernement du Québec de son soutien par l'entremise du Programme de crédits d'impôt pour l'édition de livres (gestion SODEC), et la SODEC pour son soutien financier.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	7
NOTE DE L'AUTEURE	10
INTRODUCTION	11
CHAPITRE 1	
Regard historique sur l'art engagé au Québec	27
Courant automatiste (1945-1960) : émergence de l'engagement	28
Art d'animation et art militant (1960-1980) : âge d'or de l'engagement	37
Art alternatif et art féministe (1975-1990) : remise en cause de l'engagement	58
Fin de l'art engagé?	75
CHAPITRE 2	
Milieu des arts visuels	77
Grandes dynamiques à l'œuvre	77
Portrait du milieu des arts visuels	86
CHAPITRE 3	
Analyse d'œuvres : modes d'inscription d'une dimension politique en art	91
1. ATSA : L'État d'urgence	92
2. Folie/culture : Manifestation pour le droit au bonheur	104
3. Devora Neumark : Entre Nous	119

CHAPITRE 4

Définition et paramètres de l'engagement 129

Définition de l'engagement dans et par l'art	129
Préoccupation à l'égard des questions sociales ou politiques	135
Objectifs poursuivis	140
Stratégies formelles et relationnelles	143
Liberté et responsabilité sociale des artistes	145
Engagement transformé	148

CHAPITRE 5

Cibles, trajectoires et effets de l'art engagé 166

Réception	166
Rôle et impact social et politique	176

CHAPITRE 6

Positionnement institutionnel des artistes 193

Lieux de la pratique	193
Répercussions de l'intervention gouvernementale	206
Positionnement critique et engagement dans le milieu de l'art	207
Art contestataire n'impliquant plus la marge	211

Conclusion 215

Les caractéristiques de l'art engagé actuel	219
Art micropolitique	230
Conception alternative et autonomiste du pouvoir	237

Bibliographie 246

ANNEXE 1

Brefs portraits d'artistes 261

Première génération d'artistes (1975-1980)	261
Deuxième génération d'artistes (1985-1990)	264
Troisième génération d'artistes (1995-2000)	266

ANNEXE 2

Liste des œuvres 269

Remerciements

Je voudrais, en premier lieu, remercier profondément les artistes qui, avec une grande générosité, ont accepté de participer à cette recherche : Danyèle Alain, Alain-Martin Richard, Jean-Claude St-Hilaire, Devora Neumark, Nicole Jolicœur, Raphaëlle de Groot, Sylvie Cotton, Annie Roy et Pierre Allard (ATSA), Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière (BGL), Hélène Doyon et Jean-Pierre Demers (Doyon/Demers). Ceux-ci ont non seulement donné de leur temps, mais ils ont aussi réfléchi avec moi sur cette notion d'art engagé et se sont dévoilés sur un sujet qui, pour certains, était confrontant. Cet ouvrage s'est forgé en dialogue constant avec leur vision incontestablement riche et enrichissante. J'en profite d'ailleurs pour préciser, dès le départ, que le fait d'être parties prenantes à cette analyse ne signifie pas que, dans la représentation qu'ils ont de leur pratique artistique, ils se conçoivent tous comme des artistes engagés.

En second lieu, je voudrais souligner la contribution essentielle de mes deux directeurs de thèse, puisque cet ouvrage est le fruit remanié de ma thèse de doctorat soutenue en octobre 2007 à la Faculté des sciences sociales de l'Université Laval et financée grâce à une bourse de doctorat du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC). Je remercie donc chaleureusement ma directrice, M^{me} Diane Lamoureux, professeure au département de science politique de l'Université Laval, pour son appui inconditionnel à l'égard de ce sujet pluridisciplinaire original à analyser du point de vue de la science politique, pour sa présence constante et empressée tout au long de ces années, pour son expertise si féconde et pour sa générosité à m'introduire dans ses réseaux afin que je puisse diffuser dans le milieu scientifique mes constats et analyses. Je remercie aussi cordialement mon codirecteur, M. Jean-Philippe Uzel, professeur au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, puisqu'il a témoigné d'une grande ouverture et de générosité en accueillant sur le terrain de l'art une

politologue, en m'invitant à me joindre à des équipes de recherche pluridisciplinaires et en sollicitant ma participation à des colloques. Il m'a guidée avec diligence, grâce à son expertise et à ses conseils, dans un milieu qui n'était pas le mien et duquel j'avais énormément à apprendre. Je tiens également à souligner l'apport de M^{me} Andrée Fortin, professeure au département de sociologie de l'Université Laval, qui, en tant que prélectrice de la thèse, m'a suggéré des corrections et des améliorations fort pertinentes.

En troisième lieu, les ajustements nécessaires au passage de ma thèse à la présente publication ont été facilités par les conseils éclairés de l'équipe d'Écosociété, par leur travail d'édition réalisé professionnellement et avec un respect marqué de l'auteur. Je veux souligner combien une telle maison d'édition joue un rôle important, avec d'autres, pour la vie démocratique en favorisant la diffusion de perspectives diverses et donc le débat public.

Enfin, je tiens à remercier les nombreuses personnes qui, au fil de ces longues années de recherche, en plus d'être présentes et encourageantes, m'ont offert une aide précieuse. Leur apport à cet ouvrage (et à ma vie d'ailleurs!) est inestimable.

Quand je dis « cela m'engage »
j'ai le ton grave
je cherche un autre ton
je ne le trouve pas.
Il y a des issues
le cynisme, la désinvolture
que je laisse à d'autres, nombreux.
Je crois que l'engagement
sur tant de lèvres
n'est pas qu'une mode
un excès d'idéalisme
une prétention
un but moral.
C'est autre chose
entre la tête et le cœur
une chose qui survit
au commerce de l'art,
à ses discours
à sa propagande, à sa poésie
à ses auteurs et à tous les autres.

LOUISE DÉRY, *L'engagement* (1998)

Note de l'auteure

Je m'intéresse, depuis une dizaine d'années, à la question de l'art engagé puisque cette dernière concilie deux de mes plus grandes passions, soit l'art et la politique. Quand j'ai pris cette décision, au début de notre maîtrise en science politique, plusieurs ont tenté de me décourager au nom de deux arguments : ce thème était très peu abordé au Québec (du moins si on exclut la chanson) et, surtout, il n'était plus d'actualité, la période phare de l'engagement des artistes étant, dans les esprits, révolue. Le même scénario s'est répété au début de mon doctorat... Pourtant, à peine deux ou trois ans plus tard, l'art engagé était redevenu un sujet d'intérêt, observable non seulement dans le renouveau de la pratique artistique, mais aussi dans toutes les réflexions et les débats provoqués par celle-ci. Le hasard donc, puisque j'avais simplement persévéré sur la question qui m'interpellait le plus, m'a permis d'analyser l'engagement artistique dans un moment clé de redécouverte de celui-ci et de questionnements profonds sur ses formes actuelles.

Il est vrai que la situation présente un contraste assez frappant avec le contexte des années 1980, marqué par des discours sur la mort de l'art engagé et de l'engagement en général. La distance historique me permet maintenant de nuancer de tels propos. Le regain de l'action collective et artisticopolitique — propre aux années 1990 — invalide les analyses catastrophistes et montre de façon plus visible qu'il n'y a pas eu arrêt de l'engagement, mais plutôt transformation importante de celui-ci. C'est pourquoi les réflexions et analyses se font sous le signe de l'exploration et de l'interrogation. Les changements survenus ont tellement bouleversé les balises et les modes d'expression de l'engagement, qu'aujourd'hui, il est nécessaire d'en définir les nouvelles caractéristiques et les enjeux.

Introduction

L'objet de ce livre porte sur les caractéristiques de l'art engagé chez les artistes en arts visuels, au Québec (1990-2006), qui adoptent des pratiques artistiques relevant de l'installation, de la performance et de l'intervention. Plusieurs questions sous-tendent cette entreprise. Est-il possible, aujourd'hui, de parler d'art engagé? Si oui, en quoi celui-ci est-il différent de ce qui s'est fait précédemment? Comment, socialement, politiquement, culturellement et artistiquement, pouvons-nous expliquer ces éventuels changements? Comment les artistes définissent-ils l'engagement actuel et ses principales composantes? Comment les artistes qui sont réputés, dans leur milieu, être interpellés par des questions sociales et politiques nomment-ils et conçoivent-ils leurs représentations et pratiques? Comment leur vision du rôle sociopolitique de l'art modèle-t-elle leur esthétique? Finalement, que nous apprend l'engagement artistique sur les formes contemporaines de l'engagement politique?

Nous explorerons donc les caractéristiques théoriques (le modèle) et pratiques (les expériences) de l'engagement et de l'art engagé dans l'histoire québécoise. Nous nous interrogerons aussi sur les raisons des transformations dans les formes de l'engagement : les causes sociales et politiques, les changements institutionnels et les mutations culturelles et artistiques. En outre, nous analyserons les caractéristiques actuelles de l'art engagé : sa ou ses définitions, ses principales balises, ses liens avec les spectateurs et les résultats recherchés, son impact sociopolitique, son rapport aux lieux d'exposition et aux institutions artistiques, économiques et étatiques. Cela nous permettra d'étayer notre intuition que l'art engagé révèle des informations pertinentes au sujet de l'engagement actuel, de ses mutations et de ses enjeux.

De façon plus schématique, nous posons cinq grandes interrogations :

- 1) Quelles étaient, jusqu'à la fin des années 1970, les caractéristiques de l'engagement et de l'art engagé?
- 2) Quels changements sociaux, culturels et politiques sont à la base des transformations survenues?
- 3) Quelle est l'influence de la structuration du milieu de l'art sur les formes d'art engagé et quelle est son évolution?
- 4) Quelles sont les caractéristiques actuelles de l'art engagé? Quelles formes prend-il aujourd'hui?
- 5) Comment l'art engagé actuel nous permet-il d'éclairer et de comprendre les nouvelles formes d'engagement et d'action sociopolitique et leurs enjeux?

Ce choix d'une politologue d'aborder la question de l'engagement par le biais de l'art engagé en arts visuels peut surprendre! Pourtant, plusieurs raisons légitiment un tel intérêt.

L'art contestataire est associé plus facilement aux arts de la parole comme la chanson, la littérature, le théâtre. Or, au Québec et ailleurs, les artistes en arts visuels ont largement contribué et contribuent encore aux pratiques engagées et aux réflexions sur celles-ci. Pensons à Borduas et au *Refus global*, à Armand Vaillancourt et ses sculptures-installations percutantes, aux multiples artistes popularisant le graphisme et l'affiche politique à la fin des années 1960, aux femmes portant le féminisme dans, et par, l'art, comme Francine Larivée avec sa *Chambre nuptiale* et Nicole Jolicœur avec son travail de déconstruction de la représentation sociale et artistique des femmes, aux artistes actuels qui se (ré)approprient l'espace de la rue et misent sur la participation et le relationnel, comme ATSA (Action terroriste socialement acceptable) avec son camp de sans-abri. Cet angle de vue apparaît donc particulièrement pertinent pour étudier l'engagement au Québec.

Les artistes sont des acteurs sociaux profondément influencés par le contexte culturel, social et politique dans lequel ils s'insèrent, et bien souvent engagés dans les enjeux de leur époque. L'artiste ne détient pas une double identité d'artiste et de citoyen. Les deux états ne peuvent que s'imbriquer. Autant l'artiste est influencé par la société, autant ses œuvres influencent celle-ci en retour. Les formes symboliques inscrivent un sens dans la communauté qui s'écarte de l'expérience usuelle, quotidienne. Art et politique sont donc intrinsèquement liés :

Le rapport entre esthétique et politique, c'est alors, plus précisément, le rapport entre l'« esthétique de la politique » et la « politique de l'esthétique », c'est-à-dire la manière dont les pratiques et les formes de visibilité de l'art interviennent elles-mêmes dans le partage du sensible et dans sa reconfiguration, dont elles

découpent des espaces et des temps, des sujets et des objets, du commun et du singulier¹.

Selon Habermas, les formes symboliques opèrent dans, et sur, le « monde vécu » et affectent les sphères de représentation de la communauté en ébranlant les cadres de l'existence et les modes de perception quotidiens. Ainsi, elles (ré)organisent, du moins potentiellement, les significations, influencent les plans cognitifs et normatifs de l'existence et enrichissent les structures du monde vécu.

L'artiste est un acteur social intéressant à analyser lorsqu'on tente de comprendre la question de la redéfinition de l'engagement puisque la particularité de l'art est de favoriser des « manières d'être sensibles », comme l'explique Rancière. L'artiste détient une compétence singulière : celle de faire preuve de sensibilité dans son regard sur le monde et sur les autres et de la diffuser dans l'espace public. Il peut donc attirer notre attention sur des éléments d'actualité. En outre, les expériences d'engagement artistico-politique sont réalisées avec une assez grande autonomie, dans d'autres cadres et avec d'autres outils que les façons de faire généralement définies comme politiques, et en faisant largement appel à la créativité. Elles peuvent ainsi rendre plus visibles, plus claires, certaines des caractéristiques de l'engagement des acteurs sociaux actuels. L'idée ici n'est aucunement que les artistes anticiperaient des tendances, qu'ils seraient des précurseurs, mais bien qu'ils peuvent nous permettre d'approfondir certaines questions puisque, dans le propre de leur pratique, celles-ci ressortent de façon plus aisément repérables.

En troisième lieu, rappelons-nous qu'art, société et politique ont toujours été intrinsèquement liés. Et contrairement à l'image très répandue de l'artiste contestataire, épris de liberté et réfractaire au monde dans lequel il s'insère, la figure historiquement la plus répandue est celle d'un artiste partie prenante de sa collectivité. Ce dernier en renforce la culture commune et les représentations symboliques porteuses de sens pour le vivre-ensemble. Il n'est pas anodin que les gouvernements, dans les sociétés démocratiques au xx^e siècle, aient largement contribué au développement du milieu des arts.

Sans entrer dans les détails de l'historique des liens entre art et politique, il est instructif de rappeler brièvement ses principales étapes. De l'Antiquité à la Renaissance, il existe une jonction très étroite entre le pouvoir, l'art et l'ordre cosmogonique et religieux. Dans le cas de l'art tribal et de l'art religieux, cette proximité rend impossibles des liens conflictuels entre l'art et le pouvoir puisque l'art est trop solidaire des structures hiérarchiques de l'ordre social. Il ne réfléchit pas sur la politique, ne se questionne pas sur la

1. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 39.

nature du pouvoir et sur sa mise en œuvre pratique. Dans l'art grec, cet impossible est un peu relativisé par le rôle du théâtre à Athènes, ce dernier faisant partie de la vie politique de la Cité. Il sert surtout, par contre, à renforcer l'ordre collectif: « Dans ce milieu particulier, en effet, il advient le plus souvent que l'art tient le rôle de langage civique, module spécifique d'expression du code commun et occasion d'une célébration collective sans droit à l'*hubris*, — bref, une sorte de catéchisme laïc ajouté au cérémonial rituel et complémentaire à celui-ci². »

À la Renaissance, la dissociation entre l'art et les pouvoirs politiques et religieux favorise une certaine autonomie des artistes, permettant l'apparition d'un art politique. Cependant, le mécénat, seul mode possible de financement des arts, pipe les dés en instaurant une prise en charge directe de l'art par le pouvoir, n'autorisant ainsi qu'un art de valorisation du pouvoir et des hommes de prestige. Ce phénomène se perpétue d'ailleurs au xx^e siècle dans les régimes autoritaires.

Avec la Révolution française naissent les conditions d'avènement d'un art pouvant influencer le cours de l'histoire et participer aux bouleversements de l'ordre social et politique. Cependant, la politisation massive de l'art ne s'opère réellement qu'au xx^e siècle, grâce aux progrès démocratiques et technologiques et à l'importance que revêt la subjectivité de l'artiste dans l'œuvre. La figure de l'artiste contestataire prend alors tout son allant.

La politisation de l'art peut alors être comprise selon deux acceptions: l'art comme « objet politique » et l'art comme « initiateur d'une action politique ». Dans le premier cas, le pouvoir politique prend en charge le monde de l'art, et ce, de plusieurs façons: en le soutenant par le biais d'une politique culturelle et d'investissements importants; en l'accaparant pour en faire un organe de propagande au service du pouvoir (on n'a qu'à penser ici au nazisme et au communisme d'URSS) ou, encore, en le réprimant, car il est considéré comme un contre-pouvoir menaçant.

Dans le deuxième cas, l'art devient « l'initiateur d'une action politique ». Il est considéré comme potentiellement efficace, puisqu'il est une activité symbolique publique, et que les artistes sont des acteurs sociaux influents du fait de leur popularité et de leur autorité. Comme les intellectuels, les artistes sont perçus comme compétents à s'exprimer sur les enjeux sociopolitiques. Ils peuvent légitimer ou délégitimer le pouvoir. Les liens entre ce dernier et l'art prennent alors la forme non pas d'un exercice concret du pouvoir, mais celle d'une influence sur l'opinion citoyenne. Dans les sociétés démocratiques, cette influence est diffuse et moins saisissable que dans les régimes autoritaires. Il n'empêche qu'elle existe puisque les détenteurs du pouvoir redoutent les prises de position des artistes et leurs œuvres et cherchent à les

2. Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique: Écrits de circonstance*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, p. 25.

avoir à leur côté. Cela dit, tout comme pour l'action politique, lorsque l'art s'engage sur le terrain du politique, rien n'assure qu'il se place du côté des forces progressistes ou émancipatrices. Les expériences d'engagement des artistes au xx^e siècle ne laissent aucun doute sur cette question.

Quelques repères

L'analyse du lien entre art et politique au xx^e siècle nous amène au constat suivant : l'engagement, tant politique qu'artistique, se déploie, d'abord, selon une conception avant-gardiste. Celle-ci est ensuite remise en cause par les mutations culturelles, sociales, institutionnelles et politiques provoquées par la crise de la modernité, et en raison des changements dans les conceptions de l'art liés à l'avènement de la postmodernité artistique. Qu'en résulte-t-il ? Un engagement par l'art qui, du moins nous semble-t-il, prend, entre autres, la forme d'une action micropolitique visant à rendre actif³ le spectateur.

Art d'avant-garde

Durant une bonne partie du xx^e siècle, la réflexion sur le lien entre art et politique se situe dans un contexte d'avancées technologiques assez vertigineuses, d'expansion du marché culturel et d'interventions étatiques de plus en plus nombreuses et importantes. Ces éléments donnent lieu à une transformation majeure des arts et de la culture en matière de conceptualisation, de création, de production, d'apparition de nouveaux moyens d'expression, de diffusion et d'accessibilité.

Le prix à payer pour cet essor est, selon certains, assez élevé, puisqu'il entraîne une crise de la culture savante et une commercialisation de l'art. Arendt, Adorno et Horkheimer de l'École de Francfort verront ainsi dans l'expansion de la culture de masse une gestion technicienne de la culture, une standardisation des arts, une transformation de l'œuvre en « produit », une mutation de la pensée en raison instrumentale et un abrutissement du peuple, qu'ils dénonceront vivement. Debord, entre autres, reprendra ces inquiétudes et s'attaquera à la marchandisation du monde, lequel fonctionne selon le principe de l'aliénation, à travers la non-intervention et la non-participation : les êtres humains sont devenus les spectateurs passifs de leur propre vie.

D'autres, comme Benjamin et Brecht, analyseront différemment les effets de l'essor technologique dans l'art. Sans faire l'apologie de son développement économiciste et commercial — bien au contraire —, ils y verront une

3. « Actif » étant entendu en opposition à la passivité décriée par Debord, parce qu'associée à la consommation et au divertissement.

possibilité de créer de nouveaux rapports entre l'art et les spectateurs. Au « déclin de l'aura », que Benjamin associait à « l'apparition du lointain », l'art, à l'heure de sa « reproductibilité technique », détache le domaine artistique de la tradition, crée une perte de sens sacré et rend l'art « plus proche de soi ». Ainsi, l'essor technologique favorise un rapprochement des arts et du public et leur transformation en outil d'intervention politique. De plus, la conception de l'art comme « produit culturel » entraîne une représentation de l'artiste comme travailleur, et renforce l'idée que celui-ci est confronté au capitalisme, au même titre que les autres travailleurs, et qu'il doit se joindre, à ce titre, au mouvement de transformation révolutionnaire de l'appareil de production.

Outre cette expansion du milieu de la culture et des arts, l'époque est aussi fortement marquée par les principes de la modernité et, dans le rapport entre art et politique, tout particulièrement par l'idée d'avant-garde. Cette dernière émane de deux héritages : la philosophie des Lumières et le romantisme allemand. Avec la première apparaît une apologie de la raison, de la justice et du progrès, positionnant les gens de culture comme des vigies face à l'injustice, des garants de la raison et des « guides » dans l'action émancipatrice à mener. Avec le deuxième apparaissent plutôt — d'ailleurs à l'encontre du rationalisme des Lumières — un désir de réenchâtement du monde par le biais de l'art et de la culture ; une exaltation de l'individu et de sa vie intérieure, du moi sensible et spirituel authentique, du Génie créateur détenant l'accès à la connaissance des forces vitales, à la vérité, à l'essence des choses ; ainsi que l'éveil et la promotion d'un sentiment national patriotique. La conception romantique met de l'avant « une liberté et une égalité du sentir » qui, selon Rancière, propose un « *sensorium* différent de celui de la domination ». Elle refuse, en fait, la séparation en « deux humanités » (êtres éduqués/êtres de la nature, intelligence/sensation, forme/matière, activité/passivité, etc.) :

Cette proposition oppose révolution à révolution : à la révolution politique conçue comme révolution étatique reconduisant en fait la séparation des humanités, elle oppose la révolution comme formation d'une communauté du sentir. [...] Ce programme oppose au mécanisme mort de l'État la puissance vivante de la communauté nourrie par l'incarnation du sensible⁴.

Cette double origine engendre, dans l'art moderne, deux conceptions du lien que doivent entretenir art et politique. La première, défendue notamment par Benjamin, favorise une juxtaposition entre ces derniers, c'est-à-dire un engagement concret des artistes dans les combats sociaux et politiques de leur temps. Cette association souvent trop étroite a pour conséquence la perte de l'autonomie de l'art et de son essence propre. La seconde, soutenue

4. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., p. 54.

entre autres par Adorno, met plutôt de l'avant une séparation radicale de l'art et de la politique, puisque l'art est pensé comme « une puissance singulière de présence, d'apparition et d'inscription, déchirant l'ordinaire de l'expérience⁵. » Elle crée ainsi l'illusion d'une autonomie complète de la création artistique par rapport aux autres sphères d'activité humaine.

Comme l'explique Rancière, aussi opposées que ces positions puissent être, elles partagent la même « utopie esthétique », celle d'avoir une incidence politique : « La première identifie les formes de l'expérience esthétique aux formes d'une vie autre. Elle donne comme finalité à l'art la construction de nouvelles formes de la vie commune, donc son autosuppression comme réalité séparée. L'autre enclot au contraire la promesse politique de l'expérience esthétique dans la séparation même de l'art, dans la résistance dans sa forme à toute transformation en forme de vie⁶. »

Peu importe la définition adoptée, la modernité culturelle promeut, à l'encontre de la tradition et des façons antérieures de concevoir l'art, la nouveauté et la rupture brusque. Les avant-gardes artistiques et artisticopolitiques se succèdent donc, les artistes « marchant en avant des troupes », jouant un rôle de pionniers et de guides. Dans le cas de l'art engagé, ce rôle avant-gardiste se présente comme une sensibilité particulière qui permet aux artistes de lire et de dévoiler avant et mieux que les autres les conditions politiques essentielles du changement. Ce principe se jumelle à la croyance que l'art engendre un monde, une vie, une humanité meilleure. Comme le rappelle Thomas en parlant du projet des surréalistes, le « transformer le monde » de Marx et le « changer la vie » de Rimbaud se conjuguent.

Quelles sont les caractéristiques de l'avant-garde artisticopolitique ? L'idée de progrès ouvre la porte aux grandes idéologies universalisantes et émancipatrices où, au nom d'une conscience universelle du beau, du juste et du bien, les individus sont appelés à lutter afin d'accélérer le mouvement de l'Histoire vers un mieux-être. Elle suppose un rapport particulier au temps, à la fois long et marqué par les ruptures. Expliquons-nous. L'idée d'avant-garde et la croyance dans le progrès impliquent que le temps soit envisagé dans le sens d'une durée féconde, d'une historicité qui définit « l'homme en tant qu'être-dans-le-temps » et « l'homme en tant qu'être-pour-les-autres⁷ ». Ce dernier se réalise donc grâce à la création de liens sociaux et à son appartenance au monde. Simultanément, l'avant-garde implique l'idée d'une transformation radicale des choses : renverser les institutions artistiques et les façons de concevoir l'art, renverser les conditions de vie et les structures politiques et économiques qui assurent l'ordre.

5. *Ibid.*, p. 32.

6. *Ibid.*, p. 62.

7. Antoine Prost, « Changer le siècle », *Vingtième siècle : Revue d'histoire*, vol. 60, n° 60 (octobre/décembre), 1998, p. 25.

Elle en appelle donc à des changements brusques et révolutionnaires. Elle suppose aussi un rapport de confrontation aux institutions, dans lequel la critique de l'ordre établi opère sous la forme d'un face à face (marge/pouvoir) et de stratégies afin d'accaparer le pouvoir. Finalement, l'avant-garde instaure des rapports de commandement et de représentation puisque ce sont les gens « éclairés », porteurs de la vérité, de la connaissance, qui prennent la direction des mouvements et des partis (intellectuels, artistes, dirigeants politiques, syndicaux et militants).

C'est donc avec ces idées sous-jacentes, ou du moins en fonction de ce modèle, que s'articule l'art engagé pendant près des trois quarts du xx^e siècle. Les artistes prennent alors ouvertement position sur les enjeux sociopolitiques par le biais de manifestes, de prises de parole publique et d'œuvres d'art à « message politique ». Plusieurs s'associent aussi aux mouvements de contestation ou au pouvoir.

Crise de la modernité

Nous associons les transformations dans l'engagement aux diverses mutations que subissent les grands vecteurs de la culture avec la crise de la modernité, ainsi qu'au passage du modernisme au postmodernisme en art. Bien qu'il s'agisse de deux phénomènes distincts, nous les analyserons ici simultanément, puisque non seulement ceux-ci permettent de comprendre les mutations de l'art engagé, mais ils s'éclairent mutuellement.

La crise de la modernité prend la forme d'une méfiance à l'égard de l'universalisme propre à la pensée des Lumières. Ce phénomène est caractérisé par Lyotard comme la « fin des métarécits ». Les atrocités commises au xx^e siècle au nom des grands principes universalistes montrent que la culture, l'art et la pensée ont failli dans leur tâche d'apporter le beau, le vrai, le juste. La croyance dans le progrès technologique et social (le mieux-être) et dans les idéologies émancipatrices et révolutionnaires (qui, selon certains, contiendraient en leur sein un germe de totalitarisme) est ainsi fortement ébranlée.

En outre, le rapport au savoir, à la vérité, à l'essence des choses, est profondément modifié et, par ricochet, l'autorité des gens détenteurs de ceux-ci. Foucault, entre autres, s'attaque aux questions de la représentation, de la vérité et du savoir. Il montre que les cadres généraux de la pensée et du savoir évoluent au cours du temps en fonction des « conditions de possibilité » de la vérité, de la connaissance, qui encadrent ce qui est possible et acceptable au sein des sociétés. Explorant le discours, il révèle comment la réalité ne prend forme qu'à travers celui-ci. Et comment la « volonté de vérité » est profondément traversée par des enjeux de pouvoir, qu'elle joue un rôle normatif et met en « œuvre des mécanismes d'organisation du réel

à travers la production de savoir, de stratégies et de pratiques⁸ ». Chaque société possède ainsi son propre régime de vérité qui se modifie dans le temps. Et il n'y a pas, *a priori*, d'interprètes privilégiés de cette vérité.

La même méfiance à l'encontre de l'universalisme, de la vérité et de l'essence du monde est perceptible dans la conception postmoderne de l'art. Notamment par le biais d'une critique de la représentation, par une exploration de la façon dont les images structurent les perceptions des individus et de la société, l'œuvre devient un lieu de critique du système de l'art, mais aussi du système social. En déconstruisant les images, les artistes dévoilent les *a priori* de la représentation et révèlent ainsi les mécanismes de pouvoir qui lui sont inhérents. Le rapport de l'œuvre à la réalité est bouleversé ainsi que le lieu de sa signification, qui se déplace du seul objet vers le contexte dans lequel il s'insère. Cela entraîne un changement important dans les liens entre art et politique. L'art n'est pas une représentation de la réalité objective, mais un réel représenté selon une certaine compréhension, dans le cadre d'une culture et de codes, et dans un contexte de monstration particulier. La croyance en l'immutabilité des choses devient impossible. L'approche globale et totalisante du discours idéologique est brisée. L'art propose le multiple, l'irréductible, l'hétérogène, et favorise les perspectives singulières.

En outre, l'artiste engagé avant-gardiste puisait son autorité, et sa crédibilité à prendre position sur le monde, dans cet accès privilégié à la vérité et à l'essence des choses. Or, cela semble beaucoup plus difficile aujourd'hui, l'artiste n'ayant à offrir que sa propre compréhension du réel. Ainsi, comme l'affirme Beaudry : « L'art postmoderne questionne le moyen de parvenir à la réalité. Il n'efface pas la réalité, mais il reconnaît la représentation comme interprétant et créant son référent⁹. »

Bref, la période actuelle se caractérise par un relativisme, défini par Vander Gucht comme une manière de concevoir « les choses dans leurs relations et dans leurs rapports nécessaires, c'est-à-dire resitués dans leur contexte¹⁰ ». Ce relativisme modifie en profondeur la posture, autrefois normative et autoritaire des gens dits éclairés : ceux-ci adoptent des attitudes moins directives, des prises de position moins affirmatives, plus interrogatives. L'artiste et l'intellectuel ne dictent plus la voie à suivre. Ils ne peuvent qu'amener la société à s'interroger sur elle-même, leur responsabilité dans l'espace public n'étant plus de dévoiler des vérités inaccessibles au commun

8. Michel Foucault, « Les intellectuels et le pouvoir », entretien avec Gilles Deleuze, *L'Arc*, n° 49 (2^e trimestre), 1972, p. 42.

9. Lucille Beaudry, « Du politique à propos de l'art : De la modernité à la postmodernité », *Note de recherche no 43*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département de science politique, 1993, p. 20.

10. Daniel Vander Gucht, *Art et politique : Pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Labor, 2004, p. 25.

des mortels, mais de provoquer la réflexion et le débat. On est donc loin de cette image ironique de l'avant-garde donnée par Foucault : « L'intellectuel disait le vrai à ceux qui ne voulaient pas l'entendre et au nom de ceux qui ne pouvaient pas le dire. Conscience et éloquence¹¹... »

La conception moderne des conditions d'insertion du sujet dans la collectivité est profondément modifiée par l'exacerbation des processus d'individuation et de personnalisation. Ceux-ci provoquent, entre autres, une fragmentation identitaire qui multiplie les pôles d'identification et les fait varier dans le temps. « L'homme postmoderne », pour reprendre l'expression de Lipovetsky, se caractérise comme une personne choisissant ses appartenances, vivant sa vie à sa manière, à la carte, sans contraintes et sans normes. Les conséquences sur l'érosion des liens sociaux et la dislocation du « nous » identitaire à la base des regroupements militants sont assez importantes. Comme l'affirme Gauchet :

L'individu contemporain aurait en propre d'être le premier individu à vivre en ignorant qu'il vit en société, le premier individu à pouvoir se permettre, de par l'évolution même de la société, d'ignorer qu'il est en société. Il ne l'ignore pas, bien évidemment, au sens superficiel où il ne s'en rendrait pas compte. Il l'ignore en ceci qu'il n'est pas organisé au plus profond de son être par la précedence du social et l'englobement au sein d'une collectivité, avec ce que cela a voulu dire, millénairement durant, de sentiment de l'obligation et de sens de la dette¹².

Le milieu de l'art est un terrain fécond afin d'observer et d'approfondir certaines des conséquences de l'amplification des processus d'individuation et de personnalisation. Le postmodernisme artistique est perçu comme la « fin de l'histoire de l'art » et le « renouveau de l'histoire des artistes », comme l'affirme Fortin, puisqu'il exclut les valeurs esthétiques qui encadraient l'art institutionnel¹³ dans une période donnée, qu'il refuse toutes les hiérarchisations autrefois établies et que la diversité devient la norme (entre les genres, dans les moyens stylistiques, etc.). En fait, il revient à l'artiste de définir son art, et ce, de façon extrêmement libre, en fonction de sa subjectivité et de sa trajectoire personnelle. Ce dernier n'a même plus l'obligation d'une continuité formelle dans sa création. L'artiste en tant qu'individu postmoderne se distingue donc par un refus des règles imposées de l'exté-

11. Michel Foucault, « Les intellectuels et le pouvoir », *op. cit.*, p. 2.

12. Marcel Gauchet, « Essai de psychologie contemporaine 1 : Un nouvel âge de la personnalité », dans *La démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2002, p. 254.

13. Il faut faire attention ici, car, dans la période moderne, il y a toujours eu plusieurs visions de l'art en compétition à une période donnée. Cela dit, l'une de celles-ci était nécessairement favorisée institutionnellement pendant un certain temps, puis remplacée par une autre. D'ailleurs, la reconnaissance institutionnelle d'une forme d'art, dans la perspective avant-gardiste, sonnait irrémédiablement le glas de sa valeur, du moins pour les artistes concurrents, puisque celle-ci était pensée en tant que nouveauté.

ANNEXE 2

Liste des œuvres¹

- p. 92 ATSA: *État d'urgence 2008*
- p. 94 ATSA: *Le dépôt de la Banque à bas (État d'urgence 1997)*
- p. 94 ATSA: *Place Ville-Marie en poêles de cuisine (État d'urgence 1998)*
- p. 97 ATSA: *État d'urgence 2008* (La déclaration des droits de l'homme)
- p. 99 ATSA: *État d'urgence 2006* (la cantine)
- p. 105 Folie/Culture: *Manifestation pour le droit au bonheur* (2003),
Kits de manifestation
- p. 109 Massimo Guerrera: *Ces champs pétroliers qui vous reviennent*
(Folie/Culture, 2003)
- p. 111 Jean-François Cooke et Pierre Sasseville: *Le Boggie*
(Folie/Culture, 2003)
- p. 111 Atelier de la Mezzanine: *Miss Cliquetis* (Folie/Culture, 2003)
- p. 112 Claudine Cotton: *Ensemble, chacun son tour* (Folie/Culture, 2003)
- p. 113 Les fermières obsédées: *À l'ère du prêt-à-porter* (Folie/Culture, 2003)
- p. 114 BGL: *Le mouvement* (Folie/Culture, 2003)
- p. 116 Guy Blackburn et Marie-Ange Thériault: *Jouer fou* (Folie/Culture, 2003)
- p. 120 Devora Neumark: *Entre Nous* (2002)
- p. 124 Devora Neumark: *Entre Nous* (2002)
- p. 217 Nicole Jolicœur: *La vérité folle* (1989)
- p. 218 Raymonde April: *Les temps satellites* (1986)
- p. 218 Nicole Jolicœur: *Déprises II* (1999)
- p. 234 Collectif Inter-Le lieu: *Passeport des territoires nomades* (1994)
- p. 240 Sylvie Cotton: *Mon corps mon atelier/Mon corps ton atelier*
(État d'urgence 2006)
- p. 242 Devora Neumark: *The Art of Conversation* (2000)
- p. 242 Devora Neumark: *The Art of Conversation* (2000)

1. Toutes les œuvres reproduites dans ce livre l'ont été avec l'aimable autorisation des artistes. Toute reproduction est interdite sans leur consentement.



LES ÉDITIONS
écosociété
MONTRÉAL

Faites circuler nos livres.

Discutez-en avec d'autres personnes.

Si vous avez des commentaires, faites-les-nous parvenir; il nous fera plaisir de les communiquer aux auteurs et à notre comité éditorial.

Les Éditions Écosociété

C.P. 32052, comptoir Saint-André

Montréal (Québec) H2L 4Y5

Courriel : info@ecosociete.org

Toile : www.ecosociete.org

NOS DIFFUSEURS

EN AMÉRIQUE

Diffusion Dimédia inc.

539, boulevard Lebeau
Saint-Laurent (Québec) H4N 1S2
Téléphone : (514) 336-3941
Télécopieur : (514) 331-3916
Courriel : general@dimedia.qc.ca

**EN FRANCE et
EN BELGIQUE**

DG Diffusion

ZI de Bogues
31750 Escalquens
Téléphone : 05 61 00 09 99
Télécopieur : 05 61 00 23 12
Courriel : dg@dgdifffusion.com

EN SUISSE

Servidis S.A

Chemin des Chalets
1279 Chavannes-de-Bogis
Téléphone et télécopieur : 022 960 95 25
Courriel : commandes@servidis.ch

ÈVE LAMOUREUX

Art et politique Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec

Les artistes contemporains délaissent les grandes luttes communes, les partis politiques, et acceptent les subventions de l'État. Ils refusent les étiquettes et se moquent du mythe de l'artiste guidant le peuple. Peut-on alors encore parler d'engagement et de portée politique de l'art ?

Les nostalgiques pleurent la disparition de l'art engagé. Pour Ève Lamoureux, l'art engagé n'a jamais cédé ; il résiste d'une autre manière, à un autre pouvoir, sur d'autres terrains. Exit la division entre l'art pour l'art et l'art au service d'une idée. Exit la conception avant-gardiste militante de l'art engagé. L'engagement actuel passe par une action micropolitique multiforme, une création soucieuse de l'Autre, à la fois autonome et collective, misant sur le processus et la participation.

Cet essai analyse la démarche d'artistes québécois contemporains comme l'ATSA, BGL, Doyon/Demers, Danyèle Alain, Sylvie Cotton, Nicole Jolicœur, Devora Neumark, Alain-Martin Richard, Jean-Claude St-Hilaire et Raphaëlle de Groot. En prolongeant, sur le plan théorique, des créations souvent performatives et éphémères (décors, manifestations, dialogues, œuvres à compléter soi-même, etc.), ce livre les situe dans l'histoire récente de l'art et met en lumière leur rôle politique.

Un détour par l'engagement en art révèle au politique, de façon convaincante, l'importance que revêtent aujourd'hui l'expressivité, l'émotion, l'affect dans la contestation sociopolitique. Il montre la façon dont, au-delà d'un discours, la critique prend souvent la forme d'expériences alternatives concrètes (même si très éphémères) à l'occasion desquelles l'autre devient partie prenante dans l'expérimentation d'autres façons de voir et de faire. Enfin, il témoigne aussi de l'importance qu'accordent les artistes au plaisir, au ludisme, à la fête comme vecteurs d'une contestation ou d'une subversion de l'ordre établi.

Ève Lamoureux s'intéresse au rapport entre art et politique depuis de nombreuses années. Sa thèse de doctorat portant sur l'art engagé actuel lui a valu le premier prix de la Fondation Jean-Charles-Bonenfant de l'Assemblée nationale du Québec.