

L'exposition du public à l'art

Andrée Fortin

Numéro 28, 1997

Feu la société globale

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1002528ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1002528ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie - Université du Québec à Montréal

ISSN

0831-1048 (imprimé)

1923-5771 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fortin, A. (1997). L'exposition du public à l'art. *Cahiers de recherche sociologique*, (28), 89–105. <https://doi.org/10.7202/1002528ar>

Résumé de l'article

Si la rupture entre les artistes et les « bourgeois » a caractérisé l'avant-garde moderne, dans la période postmoderne, les ratés du marché et la crise financière de l'État obligent les artistes à se tourner de nouveau vers un large public. S'il subsiste des incompréhensions entre les artistes et le public (à preuve, les controverses sur l'art actuel), on assiste à l'émergence d'une nouvelle idéologie et de pratiques qu'on pourrait qualifier d'« anti-rupture », porteuses d'ambivalence quant au statut de l'artiste. On dévoile — et valorise — le processus de création (art en direct, ateliers ouverts, improvisation, invitation aux répétitions, etc.), en même temps qu'on reconnaît la compétence artistique du public (prix du public, art interactif, etc.). Autant l'art va sur le terrain du public, autant il tente d'amener ce dernier sur le sien. À travers cela, on assiste à la remise en question des catégories et lieux de l'art (art populaire/d'avant-garde; régions/métropoles) dans une synthèse postmoderne.

L'exposition du public à l'art

Andrée FORTIN

Feu la société globale! Dans le monde de l'art, on a envie de dire qu'il y a longtemps que la société globale s'est dissoute. Cela dit, par opposition aux pratiques et aux discours «de rupture» qui caractérisaient les avant-gardes, s'imposent actuellement un discours et des pratiques qu'on pourrait qualifier de «non-rupture». Voilà une autre occasion de constater, d'une part, que nous sortons — ou sommes sortis — de la modernité et, d'autre part, que même si on doute souvent de l'existence d'une culture commune dans la société postmoderne, l'art peut être l'occasion de la création d'une nouvelle culture commune, ou du moins un des éléments y contribuant.

Comment caractériser rapidement l'attitude en rupture des avant-gardes, sinon par leur tension vers le futur? Leur succession les situait dans une perspective évolutionniste: chaque avant-garde à la fois assimilait et dépassait les acquis de la précédente. Cela contribuait à une autonomie croissante du monde artistique, entraîné par une logique formelle (et ce aussi bien en arts visuels qu'en musique dite contemporaine), devenant une réciprocité dont les pairs étaient les seuls en mesure d'apprécier les innovations. En fait, l'art se mettait au diapason de la science, adoptant le fonctionnement d'un marché de biens symboliques pour parler comme Bourdieu¹. Ce fonctionnement autonome, axé sur les innovations formelles et ayant les pairs comme public principal, consacre une rupture entre un art pour spécialistes et le grand public (qui se révèle dans le surgissement de controverses, par exemple celle qui a entouré *Voice of Fire* de Barnett Newman). Se développe parallèlement l'image romantique de l'artiste incompris, solitaire, travaillant dans sa mansarde ou dans une île lointaine (dont les figures emblématiques sont bien sûr Van Gogh, Beethoven et Gauguin).

Cette autonomisation croissante de l'art est exemplaire du processus de différenciation à l'œuvre dans la société moderne puis postmoderne. Le politique, l'économie et la culture ne sont plus en phase mais

¹ P. Bourdieu, «Le marché des biens symboliques», *L'Année sociologique*, 1971, p. 49-126.

«désimbriqués» (*disimbedded*), tout comme l'espace et le temps². On pourrait résumer en parlant de fragmentation, de perte de l'unité *a priori* de la société³, ce qui entraîne la multiplication des pôles identitaires⁴, et de repli sur la sphère privée⁵. Ce processus est souvent interprété comme une réaction à la globalisation, réaction qui, paradoxalement, s'appuie sur cette globalisation⁶. Ce mouvement à la fois d'élargissement (géographique) et de rétrécissement (montée des particularismes) des espaces identitaires entraîne la disparition de la place publique et rend problématique l'action politique au sens de discussion sur l'orientation normative de la société, ou de son auto-institution explicite⁷. Pour que le débat politique ait lieu, il faut avoir non seulement un vocabulaire commun et une confiance en la parole de l'autre⁸, mais aussi matière à débattre, il faut s'entendre sur ce dont il faut discuter (en anglais, on dirait *agree to disagree*⁹). La discussion sur la place publique porte sur un enjeu propre à une collectivité qui se pense comme telle. Ce que je veux illustrer ici, c'est l'existence de processus tendant à la construction de cette nouvelle culture commune.

Plus concrètement, je vais essayer de montrer comment un nouvel espace artistique se met en place et tend à créer des lieux communs entre les artistes et le public et à réinsérer l'art dans le social. En fait, il s'agit de la concrétisation d'un projet apparu dans les années soixante, avec ce qu'on appelait déjà le Nouvel Âge¹⁰.

² A. Giddens, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 1991.

³ M. Freitag, «L'identité, l'altérité et le politique. Essai exploratoire de reconstruction conceptuelle-historique», *Société*, no 9, 1992, p. 1-55.

⁴ Voir M. Elbaz, A. Fortin et G. Laforest (dir.), *Les frontières de l'identité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996, et M. Walzer, «Individus et communautés: les deux pluralismes», *Esprit*, juin 1995, p. 103-113.

⁵ Ce que prévoyait A. de Tocqueville, déjà, dans *De la démocratie en Amérique*, Paris, Gallimard, 1986 (1re éd. en 1835 et 1840).

⁶ B. R. Barber, *Djihad versus McWorld. Mondialisation et intégrisme contre démocratie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

⁷ C. Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

⁸ Ce qui renvoie aux conditions de possibilité de la communication, sur lesquelles Habermas a abondamment écrit; voir J. Habermas, *Communication and the Evolution of Society*, Boston, Beacon Press, 1979.

⁹ Il faut un terrain commun (*common ground*); voir M. Feher, «Identités en évolution: individu, famille, communauté aux États-Unis», *Esprit*, juin 1995, p. 114-131.

¹⁰ Cet article est le «sous-produit» d'une recherche sur les événements culturels et artistiques en régions, financée par le CRSH.

L'art en direct

Je m'intéresserai d'abord aux deux faces d'une médaille, celle de l'art en direct, au sens large, qui, à la fois, valorise et démystifie le geste créateur.

Depuis 1980, les événements en arts visuels se sont multipliés; dans ce cas, l'événement montre bien souvent l'avènement de l'œuvre par le biais de la «création en direct», sous l'œil du public. C'est le cas de tous les événements qui portent le titre de «symposium»; dans le domaine de la sculpture, il y en a eu au Québec une trentaine au cours des trente dernières années et, en peinture, il en existe sept ou huit, récurrents. Même un événement qui se définit comme concours et exposition, la Biennale du dessin, de l'estampe et du papier du Québec, à Alma, comporte un volet de création en direct, ou plus précisément un atelier ouvert. Les événements dits «ateliers ouverts» — j'y reviendrai plus bas — constituent une autre forme de «direct». Les arts de la scène sont, par définition, de l'art en direct. Dans ce cas encore, il peut y avoir dévoilement du processus de création, dans les créations théâtrales qui se définissent comme *work in progress*, dans l'improvisation théâtrale, musicale ou en danse, et l'invitation à assister aux répétitions. Dans tous ces cas, le direct permet, pour parler comme Bourdieu et Delsaut¹¹, de voir en action le magicien-chaman dans la transsubstantiation d'un objet en œuvre d'art.

Dans la création en direct, l'art est dans l'activité créatrice; autrement dit, l'œuvre réside essentiellement dans le faire et non dans ce qui en résulte (objet ou spectacle).

Le geste postmoderne et le geste de l'artiste

Montrer l'artiste à l'œuvre, montrer la création, est-ce porteur de changements en matière artistique? Est-ce l'instauration d'un rapport renouvelé avec le public, rapport d'ouverture, rapport «pédagogique», comme l'affirment les promoteurs du «direct»? Avant de répondre, il faut comprendre que le phénomène s'insère tout à fait dans la logique de l'art postmoderne où c'est l'artiste qui prime l'art, où l'art est ce qui est socialement défini comme art, ou ce que font les artistes.

Si l'art réside ultimement dans le geste de l'artiste, quoi de plus logique, en effet, que de donner à voir ce geste? Et en ce sens, même un symposium de peinture axé sur le paysage, comme celui qui se tient à

¹¹ P. Bourdieu et Y. Delsaut, «Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie», *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 1, 1975, p. 7-36.

Baie-Comeau depuis 1987, s'inscrit dans cette logique postmoderne, tout comme la Fête internationale de la sculpture, sous-titrée «Un événement de taille», qui regroupe des représentants de l'art «typique» de Saint-Jean-Port-Joli. Le postmoderne est indifférent à l'esthétique, car on y retrouve un amalgame de styles; on voit ici comment il incorpore dans sa logique l'esthétique «traditionnelle» en la réinterprétant, en l'insérant dans un contexte où change son sens.

L'observation du geste de l'artiste lors de la création en direct certifie qu'il s'agit bien d'une œuvre d'art; cela garantit l'authenticité de l'œuvre (dans les deux sens du mot). Parfois le geste ressemble à celui de l'artisan (dans la sculpture surtout) et le public peut plus facilement en saisir le sens, en quoi il est à la fois en continuité et en rupture avec le travail de l'artisan. La continuité repose sur le geste et l'outil, et la rupture, sur l'intention esthétique, encore que celle-ci ne soit pas exempte du travail des «métiers d'art», la frontière entre l'art et l'artisanat n'étant pas toujours évidente, comme dans le cas de la céramique¹².

C'est ainsi que, j'insiste, la création en direct s'inscrit tout à fait dans l'art postmoderne: valorisation du geste de l'artiste au détriment éventuel de l'artefact artistique, dans un premier temps, du moins. Mais elle est aussi porteuse d'un renversement de cette tendance, en mettant l'artiste en contact avec des non-artistes. La création en direct a ainsi une visée d'éducation du public; la valorisation du travail de l'artiste est indissociable de la meilleure compréhension de ce travail par le public.

Idéalement, dans la création en direct, l'observation n'est qu'une première étape; la seconde est celle de la discussion, de l'explication du projet artistique. La création en direct permet la rencontre avec le public, laquelle permet l'éducation du public. Car de quoi discutent l'artiste au travail et le public sinon de ce travail? Le «regardeur» n'est plus obligatoirement consommateur passif; il devient témoin d'une création, voire interlocuteur ou participant.

Idéalement, donc, il y a dialogue, par opposition à un monologue de l'artiste qui proposerait et interpréterait lui-même. Ce dialogue peut être favorisé par l'organisation matérielle de l'événement. Une maquette de l'œuvre en cours de réalisation, exposée dans l'espace de création de chacun, permet de voir ce à quoi travaille l'artiste, ce qui facilite la compréhension du travail, étant donné qu'est révélé ce vers quoi il tend; sa fonction est d'instaurer un lieu commun entre le public

¹² Comme le rappellent régulièrement les préfaces et textes liminaires des catalogues de la Biennale nationale de la céramique de Trois-Rivières.

et l'artiste. Ce n'est pas un rapport pédagogique au sens habituel où un maître enseigne; on se rapproche davantage d'une pédagogie active.

Les événements «ateliers ouverts» ont la même fonction d'éducation. L'artiste peut ou non être au travail quand on visite son atelier. Ce qu'on pénètre alors, ce n'est pas le temps de la création mais son espace. Tout comme la création en direct qui contribue à la valorisation et à la démystification du geste de l'artiste, les ateliers ouverts comportent leur ambivalence; cette fois, on joue sur l'image romantique de l'artiste et de sa mansarde-atelier, lieu secret s'il en est, qu'on cherche à démystifier, à transformer en espace de travail... presque comme un autre. Cela dit, l'intention est la même: établir un dialogue entre le public et les artistes. Dans les deux cas, il y a dévoilement du processus de création et absence de médiation et de médiateur entre l'artiste et le public.

Sous-jacente dans les deux cas, nous retrouvons la conception selon laquelle c'est par l'observation du processus de création qu'on peut parvenir à la compréhension de l'œuvre et non par la vulgarisation ou des apprentissages formels, d'où l'inutilité des médiations qui s'interposent entre le public et l'œuvre et qui peuvent même, à la limite, nuire à cette compréhension. Il suffit d'être témoin de la création pour comprendre; cela est à la portée de tous. On est donc en présence d'une conception de «l'art pour tous».

Le dévoilement du processus de création par le biais de la création en direct ou de la visite d'ateliers est donc porteur d'une ambivalence. Il permet la valorisation du geste de l'artiste; celle-ci, ultimement, valorise l'artiste lui-même, en révélant la signification de son travail et en montrant qu'il s'agit bien de travail. L'artiste s'y révèle être d'exception — le créateur — et cependant, comme tout un chacun, un travailleur.

Donner à voir de la sorte la genèse de l'œuvre fait se déplacer le regard de celle-ci à sa création et à son créateur. C'est ainsi que l'histoire de l'art comme grand récit cède la place aux multiples récits des différents artistes, récits qu'ils s'approprient, prennent en charge, mettent en scène et diffusent, entre autres dans la création en direct. En effet, le geste et la manière sont toujours spécifiques; l'œuvre est dans le faire et celui-ci est toujours unique. C'est ainsi que le geste artistique conduit à l'artiste.

Dans la création en direct, il y a donc à la fois exacerbation et renversement potentiel de la logique postmoderne de l'artiste comme magicien-chaman. Ce renversement survient à la faveur de la dimension «dialogique», pédagogique, de l'art en direct. On pourrait associer à

cette logique de non-rupture toutes les entreprises où l'on recherche la participation du public.

La participation du public

Si on vise l'éducation du public dans le «direct», on ne se place pas pour autant dans une position paternaliste d'expert. Et si on cherche à développer la compétence artistique du public, on ne suppose pas qu'il en soit dépourvu au départ, même si on veut l'initier à certaines traditions, lui ouvrir des horizons. Le public est incité à affirmer sa compétence et ses goûts, qui ne vont pas toujours dans le même sens que ceux des spécialistes.

L'art en direct où le public devient idéalement interlocuteur de l'artiste n'est qu'un premier pas dans cette direction. Sa compétence, le public n'est pas invité à la manifester seulement dans la discussion, mais encore dans le jugement, dans l'appréciation. Aussi le public est parfois invité à voter sur les œuvres¹³, et le «Prix du public» ne redouble pas le «Grand Prix du jury». Ce vote populaire peut prendre plusieurs formes: ce peut être la participation d'un représentant du «public» en tant que membre du jury de l'événement, comme au Festival de photo de Rivière-du-Loup (1990 et 1991) ou au Cinoche de Baie-Comeau. À Rimouski, le jury du Carrousel du film pour enfants est formé de jeunes exclusivement. Ce peut être encore l'ensemble du public qui est appelé à voter. Ainsi, à *Énergie 3+4*, dans le cadre du Symposium de sculpture à Baie-Comeau (1987), tout comme au Symposium de la sculpture de Matane (1975), le public a été appelé à choisir les participants parmi les finalistes retenus par les organisateurs. Mais le plus souvent, le vote populaire sert à l'attribution d'un Prix du public; ce fut le cas à la Biennale nationale de la céramique de Trois-Rivières (1984), à la Biennale de l'art miniature de Ville-Marie (1992), et ce l'est toujours aux festivals de cinéma comme ceux de Rouyn ou de Rimouski.

Par son vote, le public est ainsi convié à s'approprier une compétence artistique, ou plus précisément à affirmer ses goûts, à faire valoir ses propres codes plutôt qu'à apprendre et reproduire ceux des artistes «diplômés» et des institutions artistiques. Si les codes ne sont pas les mêmes, on ne cherche pas à consacrer une rupture, à la marquer, mais à faire se rencontrer et interagir ces codes.

Il arrive que le public possède déjà cette compétence en amateur ou en spécialiste. À cause de cette compétence reconnue au public, celui-ci

¹³ Notons au passage l'analogie avec la Ligue nationale d'improvisation théâtrale (LNI) et son côté très ludique.

n'a pas qu'un rôle de témoin ni même de voteur; il peut être interpellé de différentes façons, jusqu'à devenir partie prenante de la création en direct. Et ici on est plus près de la logique, festive, du *happening* que de celle, plus austère, plus intellectuelle, de la performance où le «performeur» compose avec les réactions du public. Le public peut être appelé à mettre la main à la pâte, à titre d'artiste amateur, ou suivant une philosophie de l'art pour et par tous.

Des événements rechercheront la participation d'artistes tant professionnels qu'amateurs. C'est vrai de certains symposiums de peinture, comme le Symposium de peinture Fleurs en Fête au jardin Marisol de Bromont; mentionnons aussi l'événement photographique *F-88* (Shawinigan, 1988) et le Festival de photo de Rivière-du-Loup en 1990 et 1991. À Mascouche, en 1993, à l'occasion du Festival de peinture, on avait invité des peintres professionnels et amateurs à participer à une nuit de la peinture. Les disciplines comme la photo, l'aquarelle ou la peinture se prêtent bien à de telles rencontres entre professionnels et amateurs.

Mais tous peuvent être appelés à devenir artistes; pensons à *Citoyens-Sculpteurs* (Chicoutimi, 1980), à *L'itinéraire du texte* (Beauce, 1984). Tous peuvent être aussi sollicités à participer au même titre que les artistes; par exemple, dans le cadre de l'événement *De porteur d'eau à bâtisseur* (1994) organisé à Joliette par le centre d'artistes les Ateliers convertibles, on a procédé à la construction d'une pyramide faite de chaudières d'eau d'érable renversées; le public fut invité à se joindre aux artistes dans l'érection de cette pyramide. On pourrait mentionner aussi un projet à l'occasion de *Folie-Culture* à Chicoutimi (1995): *Fax ou le cri de la machine*.

De la participation à la fête

En général, l'art en direct, par la rencontre qu'il permet, comporte une dimension à tout le moins conviviale mais prend souvent des allures ludiques, voire festives. Ce que je voudrais montrer ici, c'est que ce qui rattache les événements à la fête populaire les rattache aussi tendanciellement à l'art «populaire», si tant est que ce mot veuille encore dire quelque chose. Si tel n'est pas le cas de tous, c'est ce vers quoi ils tendent idéalement et typiquement.

On pourrait établir des degrés dans le caractère festif: il y a d'abord la convivialité, puis la fête proprement dite; celle-ci peut verser dans le ludique et même parfois dans l'ironique. Reprenons.

Le terme «convivialité» n'est pas sans évoquer celui de «convives», et le partage de la nourriture demeure dans toutes les sociétés le gage de l'alliance, de l'amitié. Les rencontres-repas entre artistes lors d'un grand nombre d'événements, en particulier les symposiums, et avec le public, par exemple au Symposium de peinture de Baie-Comeau, en plus de favoriser la rencontre contribue à accentuer cette dimension conviviale de l'événement. Au Festival international de poésie de Trois-Rivières, les récitals de poésie ont lieu dans des restaurants et des bars et sont accompagnés de concerts. Par ailleurs, beaucoup d'événements comprennent des brunchs-bénéfice (exemple: *Cinoche*, à Baie-Comeau). Il faut aussi mentionner les brunchs familiaux (concerts/picnics!) des festivals de Lanaudière et du Domaine Forget.

Le repas est une occasion privilégiée de convivialité; organiser un repas, c'est en quelque sorte susciter la convivialité. Mais il existe d'autres tactiques. Plusieurs événements en musique ou dans les arts de la scène offrent des spectacles gratuits en plein air; la gratuité non seulement contribue à attirer un plus large public, mais confère à l'événement le caractère de fête sur la place publique, de fête populaire, justement. La fête populaire, c'est aussi la danse, elle peut s'improviser ou se programmer. La fête, ce sont encore les spectacles *off* dans des bars ou restaurants. La fête peut enfin prendre la forme de parades (Semaine mondiale de la marionnette de Jonquière, Carrousel international du film de Rimouski) ou se rapporter à la présence d'amuseurs publics.

Mais si, dans les cas que je viens de mentionner, la fête est encouragée, mise en scène, parfois elle survient spontanément, ou à tout le moins à l'extérieur des activités programmées. La fête, c'est aussi l'improvisation au Festijazz de Rimouski ou au Maximum Blues de Carleton, lorsque les musiciens se rejoignent après leurs spectacles.

Dans certains cas, il n'est plus possible de parler de «dimension» festive, car l'événement est une fête populaire au sens plein du terme. Le meilleur exemple demeure certainement *Agrotex*, en octobre 1982. *Agrotex* est une sculpture «agricole et textuelle» conçue par Jean-Yves Fréchette et réalisée avec l'aide de la Société coopérative agricole de Saint-Ubalde de Portneuf. Il s'agissait de labourer un poème: «Texte terre tisse». Chacune des lettres mesurait 76,2 sur 91,4 mètres. Le poème n'était lisible que des airs, aussi fallait-il une montgolfière ou un hélicoptère où tous pourraient — gratuitement — monter. Il y eut aussi un chapiteau. Des ballons gonflés à l'hélium. Un concours de cerfs-volants. Furent mis à contribution: une équipe d'arpentage, un maître de cérémonie, le curé de la paroisse pour bénir les tracteurs, des photographes, des vidéographes, un pilote de Cessna et son appareil ainsi que des parachutistes, des pilotes d'hélicoptère et leur appareil, une

montgolfière et son aérostatier. Fut organisée une clinique de labour avec tracteurs et charrues de démonstration grâce à la collaboration de la compagnie Forano et de la Société coopérative agricole (SCA) (représentants, experts, techniciens). Fête populaire? Événement artistique?

Le côté ludique du direct et de l'improvisation¹⁴ se retrouve aussi dans un événement comme le happening *Mode Arts visuels* ou le happening *Arts visuels Théâtre*, organisés par le Regroupement des artistes des Cantons-de-l'Est (Sherbrooke, 1995 et 1996) comme événements-bénéfice.

Quelques remarques peuvent être formulées sur cette dimension festive: *a)* elle se marie bien avec l'intention pédagogique; *b)* la convivialité et la fête ne sont pas incompatibles avec l'ouverture internationale (ce que je n'ai pas le temps d'aborder ici) ni avec l'inscription de l'événement dans l'art actuel, dans l'«avant-garde», si le mot a encore un sens.

En effet, si ces événements peuvent être rattachés à la fête populaire, ils peuvent l'être aussi à l'art populaire, au sens d'art produit par le peuple ou d'art traditionnel. S'observent ici des courts-circuits entre l'art populaire et l'art actuel qui vont bien au-delà de la logique du geste, de la logique du direct, dont j'ai parlé plus haut et qui relie un symposium (de peinture ou de sculpture), quel que soit le genre privilégié (abstrait, figuratif ou paysager) au postmoderne.

Par exemple, Armand Vaillancourt, à l'occasion de l'événement *Langage expérimental des traces* tenu en 1983 à Saint-Jean-Port-Joli, entreprend une performance-animation de douze jours à laquelle participe Jean-Julien Bourgault. Des esthétiques différentes se rencontrent ici à travers deux de leurs représentants éminents. Le même Bourgault, d'ailleurs, expose conjointement avec Riopelle à Montmagny en 1991. La signalétique au Symposium de sculpture environnementale Chicoutimi en 1980 est un clin d'œil à la statuaire traditionnelle¹⁵. On pourrait citer encore les débuts du Symposium de la jeune peinture et le souci d'établir des ponts entre l'art «naïf» et la grande peinture¹⁶. À Saint-Honoré-de-Shenley, en 1992, à côté des sculptures créées en direct dans le cadre de *Transaction*, les résidants de

¹⁴ Évidemment, le meilleur exemple demeure la LNI, où on «joue» au théâtre et au hockey en même temps.

¹⁵ Cette signalétique avait d'ailleurs été conçue par Jean-Jules Soucy, le «stresseur» de tapis qui exposera au Musée d'art contemporain quelque dix ans plus tard.

¹⁶ N. Biron, «Le symposium de la Baie-Saint-Paul», *Vie des Arts*, no 125, 1986, p. 51-52.

la rue principale ont exposé — et «gardienné» — des œuvres d'artistes de la région sur leurs galeries, transformant cette rue en circuit de «galeries d'art». Bien sûr, il y a là un clin d'œil à l'art «officiel» et mélange des genres, mais qui s'en offusque? Dans le programme du symposium de sculpture *Show d'hier aujourd'hui* (Saint-Joseph de Beauce, 1995), on proposait non seulement une exposition «le long de la rue Martel», une parade, mais encore une «balade du côté des patenteux». Dans les exemples cités, il est important de noter qu'il y a rencontre, peu importe sur l'initiative de qui elle s'effectue, et non annexion d'une esthétique à une autre.

Si tous les événements artistiques ne versent pas dans la fête, ou en tout cas pas tous au même degré, il faut toutefois y voir une tendance. Les affinités entre les deux tiennent à leur localisation dans l'espace public et au «direct». Pour qu'il y ait fête, il faut qu'il y ait rencontre dans quelque chose d'englobant, dans une culture commune, dans un lieu (au sens de Dumont¹⁷) commun, abolition de la distance sociale disait M. Rioux¹⁸, absence de médiation disais-je plus haut. Il faut dire que plusieurs événements favorisent la participation du public, voire leur appropriation par le public. Ils peuvent ainsi mieux rejoindre un public «populaire» pour qui les sorties, même culturelles, sont liées à la sociabilité¹⁹. Il ne saurait y avoir de fête sans la participation populaire. Fait important, l'art et la culture dans ces événements, tendanciellement toujours, ne sont pas consommés passivement.

Ce n'est pas un hasard s'il y a rencontre entre le ludique et l'art. Le mot «jeu» appartientx aux deux registres: il y a d'un côté le jeu de l'enfant, les jeux de société et les jeux de hasard; de l'autre, les jeux scéniques, musicaux, les jeux des formes. Ce qui est «en jeu» dans les deux cas, c'est la création, la mise en relations; le jeu comme collage-assemblage-montage d'éléments divers qu'on se réapproprie et qui changent de sens, dont les frontières sont déstabilisées (le bricolage selon Lévi-Strauss?). On joue sur «deux plans» dit la métaphore. Jouer sur les mots, dit le dictionnaire, c'est «tirer parti des diverses acceptions et des équivoques qu'elles créent»; c'est aussi risquer. Koestler, pour sa part, situe sur un même continuum trois sortes de création: l'humour, la science et l'art.

When two independant matrices of perception or reasoning interact with each other the result is either a collision ending in laughter, or their fusion

¹⁷ F. Dumont, *Le lieu de l'homme*, Montréal, Hurtubise HMH, 1968.

¹⁸ M. Rioux, «Fête populaire et développement de la culture populaire au Québec: une approche critique», *Loisir et société*, vol. 4, no 1, 1981, p. 55-82.

¹⁹ O. Donnat, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994.

*in a new intellectual synthesis or their confrontation in an aesthetic experience*²⁰.

On relève trois conditions pour que la rencontre soit créatrice: l'originalité, l'emphase et l'économie. Leur interaction provoque une émotion. La rencontre entre le ludique et l'esthétique est favorisée du fait que, dans les deux cas, on est inclus dans quelque chose de plus vaste, qui nous dépasse, qui nous englobe et où on fusionne.

La rencontre des codes ne veut pas dire leur assimilation. Ce n'est pas tant d'un code de déchiffrement à «apprendre» que les gens ont besoin, mais ils doivent se doter d'un code de «détournement» ou d'usage qui permet l'appropriation, et pas toujours suivant le mode des critiques ou des artistes.

De la participation à l'appropriation

La participation peut même conduire à une véritable appropriation de l'événement. À la clôture de *Bonjour Françoise* (1990), les gens du village de Port-Daniel ont organisé une visite nocturne du site (conception et coordination de Mme Gabrielle Dorion). Une exposition des œuvres produites à l'occasion de l'événement part ensuite en tournée. «Les gens du village, initiés au tressage du bois par monsieur Robert Brisk (fabricant de paniers traditionnels micmacs), ont créé les panneaux qui servent à évoquer les sentiers de Port-Daniel dans les salles d'exposition²¹.»

Dans certains cas, les organisateurs sont même dépassés par cette appropriation populaire qui va au-delà de leurs espérances. Ainsi en est-il d'*Agrotex*, ce poème labouré par 15 agriculteurs de Saint-Ubalde de Portneuf dont j'ai parlé plus haut.

«On est des artistes, on n'est plus des habitants.» Cette phrase, c'est un des participants qui l'a lancée, le regard plein de fierté, juste après avoir dessiné ou labouré un immense T. Et ce, après quelque quatre heures de travail²².

Alain Gingras, âgé de 23 ans, un des lettrés, a mis deux heures à tracer la lettre T du mot TEXTE avec son engin. Avec ses verres fumés, sa veste blanche et sa cravate (costume de mise pour les laboureurs), il a

²⁰ A. Koestler, *The Act of Creation*, Londres, Picador, 1977, p. 45.

²¹ A. Luce, *Bonjour Françoise*, catalogue de l'événement *Bonjour Françoise*, Carleton, Vaste et Vague, 1991, p. 38.

²² R. Darveau, *Le Courrier de Portneuf*, 19 octobre 1982, p. 16.

fière allure. «Je pensais que ça serait plus “plate” que ça», avoue-t-il, à la fois surpris et ému. Son collègue Roméo Darveau a trouvé l'expérience sensationnelle. «C'est l'fun de voir du monde qui te regarde travailler²³.»

Au premier anniversaire d'*Agrotex*, un poster souvenir fut publié sur l'initiative des laboureurs qui avaient participé à l'inscription du poème. La moitié supérieure de poster est une photo aérienne de l'*Agrotex*. Dans la partie inférieure, on voit les 15 laboureurs posant fièrement chacun devant son tracteur, tous vêtus de leur survêtement et coiffés de leur casquette «Co-op».

Parfois, c'est l'événement que l'on s'approprie, parfois l'œuvre et les codes artistiques, et parfois tout cela à la fois!

En définitive, si intention pédagogique il y a dans le «direct», c'est dans le dialogue, dans la recherche de lieux communs et non dans le désir de vulgariser des savoirs établis. On est bien loin ici de ce qu'on a appelé dans les années soixante-dix «animation culturelle» ou «démocratisation culturelle». Le public est encouragé à affirmer ses goûts, à voter, à discuter. La consécration, la légitimation n'est plus seulement une affaire d'experts, de spécialistes et d'initiés. Tous sont compétents et conviés à la fête. À l'opposé d'un discours de rupture, un discours d'anti-rupture se met en place. Les critères d'appréciation de l'art se trouveraient (plus ou moins) dans le sens commun, et il suffirait presque de mettre en contact le public avec les œuvres pour que cette compétence se révèle.

Toute tentative d'atteindre un public plus large est taxée de vulgarisation, terme éminemment péjoratif, car il suppose un discours «à la portée du grand public», dit *Le Robert*, un discours «vulgaire». Or ce n'est pas le cas dans les événements dont je viens de parler, où le contenu artistique n'est pas «dilué» et où le public entre directement en contact avec les œuvres et les artistes. En fait, ici, on nage dans une idéologie de l'anti-rupture.

Une utopie du «nouvel âge», mais lequel?

Les surréalistes, dit Lemoyne, étaient négatifs, ils se retranchaient, nous on est positifs: «on veut aller vers le public.» Le «nouvel âge», c'est aussi, précise-t-il, les moins de trente ans et à bien y penser, c'est probablement leur plus important dénominateur commun²⁴.

²³ I. Jinchereau, *Le Soleil*, 12 octobre 1982, p. A7.

²⁴ G. Courtemanche, *La Presse*, 18 avril 1964, cité dans Y. Robillard (dir.), *Québec Underground*, Montréal, Médiart, 1973, p. 122.

Dans l'esprit de Boisvert et Lemoyne, l'art n'a plus sa place sur les murs des maisons de collectionneurs ou dans les salles plus ou moins fréquentées des musées. Il faut l'aérer, lui donner au moins l'espace d'une place publique ou d'un parc, le mettre à la portée de tous, lui donner un aspect presque fonctionnel.

Comme dit Serge Lemoyne, à l'aube de la civilisation des loisirs, il faut que l'art amuse les gens et pour qu'ils s'amuse, ils doivent y participer²⁵.

Un trio, formé d'une batterie, saxophone et contrebasse improvisait, tandis que Gilles Boisvert peignait simultanément, sur ce fond musical. Évidemment, on ne pouvait s'empêcher de penser aux tours de force de Mathieu. Mais par moments, Boisvert se trouvait en parfaite communion avec la musique, respirant à son rythme inquiétant. Il reste que les deux tableaux qu'il nous a donnés, peints spontanément, sont bons.

Un des meilleurs moments de la soirée a été la danse, dont la beauté plastique coïncidait avec la musique électronique et un poème chorégraphique de Louis Gervais²⁶.

La rupture caractérise l'avant-garde, c'en est une dimension constitutive que de se démarquer tant de l'académie que de l'avant-garde précédente, que de tromper l'horizon d'attente tant du goût bourgeois que de celui des pairs. L'idéologie de non-rupture est-elle une nouvelle forme de l'idéologie de l'avant-garde, une façon inédite de se démarquer quand tout a été essayé, ou sort-elle de ce système de succession des avant-gardes? Est-ce lié à l'indifférence du public que plus rien ne choque en art, et en ce sens, le processus aurait-il trouvé son aboutissement? Est-ce lié au désengagement de l'État qui diminue ses subsides aux artistes et force ceux-ci à «revenir» au marché?

Nouvelle phase ou retour du refoulé (le refoulé étant ici le marché, qui existait bel et bien, sauf dans le discours des artistes d'avant-garde, marché d'ailleurs institutionnel autant que privé)? Pour répondre à cette question, il faut revenir aux années soixante et à l'utopie de la participation. Le Nouvel Âge, L'Horloge, le Zirmate, Fusion des arts tenaient un discours pas très éloigné du discours mis en évidence ici. Ce qui les caractérisait: l'art en direct, dans des lieux inédits (bars²⁷, Centre social de l'Université de Montréal, locaux de l'Association espagnole,

²⁵ M. Saint-Jean, *Perspective*, 29 octobre 1966, cité dans Y. Robillard (dir.), ouvr. cité, p. 138.

²⁶ L. Lamy, *Le Devoir*, 25 avril 1964, cité dans Y. Robillard, ouvr. cité, p. 124.

²⁷ On pourrait penser aussi aux Moussespathèques, discothèques conçues par Jean-Paul Mousseau comme environnement multimédia en 1967.

qui s'appellera un peu plus tard la Casanous), l'improvisation simultanée d'artistes de plusieurs disciplines²⁸, la dimension ludique²⁹ et la sollicitation du public à participer³⁰, le tout sans renoncer ni à l'art d'avant-garde ni au souci pédagogique³¹. L'esthétique ti-pop de certains membres de *Parti pris* serait à mettre en liaison avec le Nouvel Âge pour son côté ludique et son détournement de l'art populaire et traditionnel.

Francine Couture, au sujet du «Québec underground» des années soixante et de l'appel à la participation du public, parle d'une utopie, celle de «l'art comme jeu ne nécessitant aucun savoir³²». Elle fait remarquer que le public est appelé non seulement à participer au déroulement de happenings, mais aussi à manipuler des objets d'art; l'art n'est plus intouchable. Par exemple, à *Présence des jeunes*, la cible sur laquelle le public est invité à lancer des fléchettes ressemble étrangement à de l'abstraction géométrique; il y a là perspective critique et ironique en même temps que ludique.

Les années soixante sont aussi celles des premiers symposiums de sculpture, des premières créations collectives du Grand Cirque ordinaire, du Quatuor de jazz libre du Québec, de l'Infonie, des actions menées par Fusion des arts en 1968 et de l'Université libre de l'Art quotidien (ULAQ³³).

Pour ma part, j'ai ailleurs parlé de cette époque comme celle de l'utopie de la prise de parole. La parole expressive, démystificatrice, est première dans la transformation du monde (ce n'est plus la parole

²⁸ «[...] l'improvisation collective et multidisciplinaire qui constituait la principale originalité du groupe...» (M. Saint-Pierre, *Serge Lemoyne*, Québec, Musée du Québec, 1988, p. 33.)

²⁹ Il faudrait revoir ici la participation des artistes à l'exposition *Présence des jeunes* au Musée des beaux-arts en 1966: Lemoyne et Boisvert transforment une salle du musée en salle de jeu dotée de jeux de fléchettes, de poches, d'anneaux, d'une machine à sous et d'un billard électrique (voir M. Saint-Pierre, ouvr. cité, p. 58-60).

³⁰ «[...] ces spectacles d'improvisation, commencés à la fin de 1963 au Bar des arts et réalisés successivement par le groupe L'Horloge (Horlogers du Nouvel Âge) jusqu'en octobre 1965 et le groupe Zirmate jusqu'à l'été 1967, mettaient en scène un processus de travail et de production d'effets directs sur les spectateurs dont la réponse et l'implication relançaient les travaux en cours ou transformaient sensiblement, lorsque ceci avait été planifié dans les grandes lignes, leur déroulement.» (*Ibid.*, p. 34.)

³¹ «[...] on constate que derrière la valeur particulière accordée au leitmotiv de l'expérimentation, celle-ci n'est pas mise en opposition avec la fonction éducative de l'art. Au contraire!...[Suivent une longue explication et de nombreuses citations d'époque.]» (*Ibid.*, p. 51.)

³² Conférence prononcée à la Journée Pierre Ayot, le 21 mars 1996, à l'UQAM.

³³ Voir Y. Robillard (dir.), ouvr. cité.

analytique de la modernité). D'ailleurs, la transformation appelée, la révolution à faire, est individuelle plus que collective. Si cela est le projet de *Mainmise*, au début des années soixante-dix, c'est déjà, si on le lit attentivement, celui de *Parti pris* dès 1963: pour accéder à un nouveau Nous, il faut passer par l'affirmation des Je. Le Nous est virtuel, il est à construire à partir des Je ayant accompli leur révolution personnelle, ayant effectué leur prise de conscience et s'étant exprimés, ayant pris la parole; ces Je sont tous différents, mais semblables dans leur unicité. En ce sens, on entre déjà dans la postmodernité dans les années soixante. À ce titre, il ne faut pas se surprendre de relever actuellement des idées ou des pratiques qui y trouvaient alors leur première expression. Les années soixante, en même temps qu'elles voyaient se concrétiser les promesses de la modernité et la modernisation de l'État et des institutions, annonçaient déjà le passage à autre chose, à la postmodernité, à l'individualisme, par l'appel à la prise de conscience et la prise de parole «de tout un chacun».

La non-rupture: institutionnalisation d'une avant-garde des années soixante? Oui et non. On a retenu l'idée de non-rupture, de participation, mais pas le contexte qui lui avait donné naissance, celui des progrès techniques, d'un optimisme technologique alors qu'on entrait, croyait-on, dans la société des loisirs. Désormais, on est plutôt dans un désenchantement écologiste et la société duale.

La non-rupture, du point de vue formel, consiste en un brouillage des genres et des catégories (art populaire/art d'avant-garde ou *low art/high art*). Emprunts et collages, autoréférentialité seraient des caractéristiques de l'art postmoderne; en fait, celui-ci est caractérisé plus par un rapport entre l'artiste et l'œuvre que par des propriétés formelles.

Les progrès dans les moyens de communication ont favorisé la diffusion «géographique», si je puis dire, de cette utopie; en effet, le «Québec underground» raconté par Yves Robillard est essentiellement un «Montréal underground³⁴». De plus, ce qui était underground dans les années soixante s'est diffusé dans tout le territoire dans les années quatre-vingt, quatre-vingt-dix... S'il y a institutionnalisation de cette avant-garde, elle est toute relative, cependant, car il n'y a plus vraiment de norme dominante. Disons qu'elle a entièrement droit de cité, même si dans une certaine mesure elle demeure excentrique.

³⁴ Il faut dire aussi que Robillard ne parle que des activités underground des artistes et pas de leurs actions plus officielles; ainsi, il ne parle pas de l'exposition *Présence des jeunes* au Musée de beaux-arts, à laquelle participèrent des artistes associés aux happenings.

Plus profondément, la participation est un projet cohérent dans la perspective de l'existence de sujets autonomes. Non plus le grand récit de la Modernité et le mode d'intégration rationnel-étatique pour parler comme Michel Freitag³⁵, mais la multitude des petits récits de tout un chacun et les ajustements pragmatiques de la participation et du pluralisme. Cela dit, le processus de non-rupture décrit ici non seulement «resoude» le monde de l'art et le public, mais encore jette les bases d'une nouvelle culture commune. Bref, on observe une contretendance à la tendance, dominante, à la fragmentation et à l'éclatement de la société globale.

Andrée FORTIN
Département de sociologie
Université Laval

Résumé

Si la rupture entre les artistes et les «bourgeois» a caractérisé l'avant-garde moderne, dans la période postmoderne, les ratés du marché et la crise financière de l'État obligent les artistes à se tourner de nouveau vers un large public. S'il subsiste des incompréhensions entre les artistes et le public (à preuve, les controverses sur l'art actuel), on assiste à l'émergence d'une nouvelle idéologie et de pratiques qu'on pourrait qualifier d'«anti-rupture», porteuses d'ambivalence quant au statut de l'artiste. On dévoile — et valorise — le processus de création (art en direct, ateliers ouverts, improvisation, invitation aux répétitions, etc.), en même temps qu'on reconnaît la compétence artistique du public (prix du public, art interactif, etc.). Autant l'art va sur le terrain du public, autant il tente d'amener ce dernier sur le sien. À travers cela, on assiste à la remise en question des catégories et lieux de l'art (art populaire/d'avant-garde; régions/métropoles) dans une synthèse postmoderne.

Mots-clés: art, artiste, participation, postmodernité, public, espace public, symposium, art populaire, esthétique, appropriation.

Summary

While the rupture between artists and the “bourgeois” has marked the modern avant-garde in the postmodern era, market failures and the State's financial crisis are obliging artists to turn anew toward the public at large. And while there is a certain incomprehension in the

³⁵ M. Freitag, *Dialectique et société*, Montréal, Saint-Martin, t. 2, 1986.

relationship between artists and the public (witness the controversies surrounding current art), there is also emerging a new ideology and new practices that can be viewed as “anti-ruptures,” carrying with them a certain ambivalence with respect to the status of the artist. The process of creation (live art, open workshops, improvisation, invitations to rehearsals, etc.) is being disclosed — and valorized — at the same time as the public’s artistic competence (awards discerned by the public, interactive art, etc.) is being acknowledged. At one and the same time, art is stepping onto the public’s terrain and attempting to draw the latter onto its own. This has produced a reconsideration of artistic categories and sites (popular art/avant-garde art, regions/metropolises).

Key-words: art, artist, participation, postmodernity, public, symposium, public space, symposium, popular art, aesthetics, appropriation.

Resumen

Si la ruptura entre los artistas y los «burgueses» ha caracterizado a la vanguardia moderna, en el período posmoderno, los fracasos del mercado y la crisis financiera del Estado obligan a los artistas a tornarse nuevamente hacia el gran público. Si bien persisten aún ciertas incomprensiones entre los artistas y el público (las controversias sobre el arte actual lo demuestran), nos encontramos frente a una nueva ideología y prácticas que podríamos calificar como «anti-rupturistas» que comportan una ambivalencia en cuanto al estatus del artista. Se despliega — y se valoriza — un proceso de creación (arte en directo, talleres abiertos, improvisación, invitación a los ensayos, etc.), al mismo tiempo que se reconoce la competencia artística del público (premio del público, arte interactivo, etc.). El arte se desplaza hacia el terreno del público pero, al mismo tiempo, trata de atraer a este último hacia su propio campo. De esta manera, se pone de manifiesto una tendencia a cuestionar las categorías y lugares del arte (arte popular/de vanguardia; provincias/metrópolis) en una síntesis posmoderna.

Palabras claves: arte, artistas, participación, posmodernidad, público, espacio público, simposio, arte popular, estética, apropiación.