

ETC



Parutions

Lise Lamarche, *Textes furtifs. Autour de la sculpture (1978-1999)*, Centre de diffusion 3 D, Coll. Lieudit, Montréal, 1999, 322 p.

Monde et réseaux de l'art, diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain, collectif, sous la direction de Guy Bellavance, Montréal, Liber, 2000

Myrtille Roy-Valex and Luce Lefebvre

Number 52, December 2000, January–February 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35720ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roy-Valex, M. & Lefebvre, L. (2000). Review of [Parutions / Lise Lamarche, *Textes furtifs. Autour de la sculpture (1978-1999)*, Centre de diffusion 3 D, Coll. Lieudit, Montréal, 1999, 322 p. / *Monde et réseaux de l'art, diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, collectif, sous la direction de Guy Bellavance, Montréal, Liber, 2000]. *ETC*, (52), 75–77.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Lise Lamarche, *Textes furtifs. Autour de la sculpture (1978-1999)*, Centre de diffusion 3 D, Coll. Lieudit, Montréal, 1999, 322 p.



La revue *Espace* et le Centre de diffusion 3D ont récemment ajouté à leur présence publique avec le lancement de la collection *Lieudit*, consacrée à la sculpture contemporaine et à ses entours. Le premier titre de cette collection permet de voir rassemblés des écrits de Lise Lamarche, disséminés au fil des ans et au gré des circonstances à travers les catalogues d'exposition, les revues spécialisées et les conférences. Historienne et sociologue de l'art, professeure à l'Université de Montréal, l'auteure est depuis longtemps active dans le milieu des arts visuels à plus d'un titre professionnel. Dans ces *Textes furtifs autour de la sculpture 1978-1999*, c'est aussi en amateur d'art curieux et enthousiaste que Lise Lamarche nous livre quasi au jour le jour son expérience intime de l'art, et là réside certainement un des grands intérêts du recueil.

Divisé en cinq larges sections thématiques, l'ouvrage regroupe une trentaine de courts textes diversifiés dans leur approche et leur sujet. Si l'auteure ne prétend pas à un projet théorique global, ces textes offrent par leur ensemble plus qu'un bon aperçu de différents enjeux historiques, sociologiques et esthétiques touchant la pratique de la sculpture au Québec. C'est ainsi que, par l'entremise de l'enquête historique, en regard de problématiques formelles ou en questionnant les cadres sociaux de l'expérience, sont notamment abordés les années 1950 et la sculpture automatiste, le land art, l'installation et la sculpture publique. De « notes de travail » en « regards obliques » portés à l'objet et à ses contours, une bonne place est également faite aux histoires particulières; entre autres, celles des Robert Roussil (et les folles

aventures de *La Famille*), Bill Vazan, Pierre Granche et Michel Goulet. Au-delà de l'éclairage qu'il permet de jeter sur des pans essentiels de l'histoire de l'art au Québec, sur le milieu de la sculpture et ses acteurs, le recueil donne corps à une réflexion épistémologique où, à l'occasion de fréquents retours sur la pratique, les limites disciplinaires sont questionnées. L'histoire de l'art, dans son approche formaliste, tout comme la sociologie de l'art (bien représentée ici par celle de Pierre Bourdieu), sont laissées chacune pour insatisfaisantes, surtout lorsqu'il s'agit de rendre compte de la réalité concrète de l'art pour celui qui en fait l'expérience. Prenant garde aux théories « trop » universitaires et aux discours dans le vent, l'analyste opte plutôt pour une « dérive mi-formelle et mi-sociologique », errant au plaisir dans les entre-deux.

Le style de l'auteure révèle peut-être encore mieux la posture et livre une partie tout aussi essentielle du propos. De singuliers épigraphes et intertitres, quelques clins d'œil amusés aux lecteurs invitent à quitter les sentiers balisés de l'académique pour emprunter ces chemins de traverse où marchent côte à côte, selon l'humeur, les souvenirs du dernier voyage à New York ou les lectures d'hier et du matin, Marguerite Duras, Bob Dylan, Denise Desautels et autres promeneurs inspirés. Privilégiant une écriture au « je », Lise Lamarche nous presse ainsi à sa suite sur les pas de l'expérimentateur (l'artiste ou l'amateur), pour approcher au plus près la création. Voilà bien peut-être ici illustré, pour reprendre le titre d'un ouvrage récent de Nathalie Heinich, « ce que l'art fait à la sociologie ».

MYRILLE ROY-VALEX

Monde et réseaux de l'art, diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain, collectif, sous la direction de Guy Bellavance, Montréal, Liber, 2000



Ce livre, écrit par les membres du groupe RIACS (Réseau Inter universitaire de recherche Art, Culture, Société) – rassemblant des chercheurs en sciences humaines et sociales – porte sur la dialectique particulière issue de l'internationalisation du monde de l'art et sa mise en œuvre dans l'art actuel et contemporain au Québec. Si les diverses contributions de ce recueil nécessaire en soulignent le processus, c'est par une option avouée d'adéquation entre la diversité des approches des auteurs et la multiplicité des expériences des artistes, auxquels il est fait, à travers leurs témoignages mêmes, une large place. *Monde et réseaux de l'art* se veut une sociologie d'un art québécois dont on s'entend, depuis les débuts, à définir aussi bien « le contenu que les critères de reconnaissance ».

Cependant, comme le rappelle Guy Bellavance en introduction, l'expérience actuelle de l'art est presque essentiellement liée à celle du réseau, défini en tant que « territorialité réticulaire » en opposition à la « territorialité foncière » d'avant le monde globalisé. Ainsi, selon le sociologue, « qu'est-ce que l'art québécois sinon une agglomération particulière de réseaux

(et de réseaux des réseaux), qui ne se limitent d'ailleurs pas strictement à l'espace national, au sens territorial ? ». Ceci nous amène à introduire deux bémols dans notre commentaire.

Premièrement, si le terme « réseau » n'est pas nouveau, ce livre pointe donc son caractère incontournable dans ce qui est désormais une réalité du monde de l'art, c'est-à-dire l'importance confirmée de la diffusion via une politique du réseau érigé en système. Et l'attention apportée, à travers les différentes analyses et témoignages à la « carrière » de l'artiste soulève, pour le lecteur, de possibles interrogations : est-ce que faire œuvre, c'est nécessairement faire carrière, et son corrélat, quelles sont les modalités de la prégnante question de la reconnaissance ? Autrement dit, aux mots diffusion, migration et cosmopolitisme, faudrait-il ajouter obligatoirement le terme « promotion » ? Et dès lors, l'écueil n'est-il pas de s'inscrire (ce qui n'est pourtant pas le cas, c'est un des paradoxes du livre) dans une idée de l'industrialisation de la culture entendue comme médiatisation à outrance qui pourrait perdre de vue non seulement le contenu, mais une façon autre de percevoir l'expérience de création et du créateur ? Est-ce que cette expérience se rédui-

rait à une reconnaissance? Autrement dit encore, est-ce que la non-reconnaissance annule les expériences « exote » et « régionaliste » confondues? Et est-ce qu'à la fin, comme le dit implicitement le remarquable texte de Jean-Pierre Denis sur Borduas, la course à la reconnaissance ne serait pas l'ultime sacrifice de soi?

À travers la problématique du réseau et de ses applications/implications, que les auteurs du livre caractérisent, c'est donc aussi la question de l'identité du sujet artiste qui nous apparaît. Ainsi, selon nous, cette définition de l'identité passe désormais par l'inscription du créateur dans un réseau qui devient métaphore du territoire du Je : mon territoire, c'est mon réseau d'appartenance. Ce qui reconduit l'idée du réseau vu comme instance de légitimation et du sujet et de sa pratique. Si dans notre « actuel », l'expérience de la réalisation de soi passe par un apprivoisement de l'extériorité, le réseau serait donc perçu en tant qu'extériorité intériorisée, c'est-à-dire parfaitement intégré à l'identité et à la pratique de l'artiste : hors-soi intégré dans un en-soi et qui tend à le définir.

On peut penser que le processus de la culture n'est rien d'autre que l'échappée nécessaire du sujet hors de l'immédiateté ou son engagement dans le monde. Problématique que *Monde et réseau de l'art* illustre très bien à travers le segment « migration », qui est peut-être le plus proche du « réticulaire » tel que spécifié par Bellavance. Cependant encore, et second bémol, la reconnaissance ici et maintenant est une utopie d'immédiateté, et il nous semble qu'on puisse infléchir cette prémisse par « ces principes d'incorporations ouvertement contestables » (J.- P. Uzel, à propos de l'intégration de l'art autochtone) qui privilégient une forme d'inauthenticité, justement par ces connections horizontales et protéiformes propres au rhizome, qu'il faudrait valoriser pour redonner son sens premier au terme réseau et retrouver l'idée de contamination qui lui est corollaire. Ce qui veut dire, concrètement : des réseaux ouverts à une multiplication d'expériences, sans exclusion; des réseaux qui retrouvent leur essence réticulaire pour déjouer le système pyramidal qui semble être le leur actuellement.

Dès lors, privilégier l'inauthenticité, à travers l'idée de contamination (et corrélativement de « migration »), est privilégier ce qui est authentique au sujet comme à l'objet : cette prise en compte de ce qui nous est propre va bien au-delà d'une quelconque conscience nationaliste/régionaliste (et définition nominaliste de l'art), ce qui nous est propre est cette contamination même. Ainsi la diffusion, par delà « la vision qu'une communauté de goût se donne d'elle-même » (F. Couture, à travers l'exposition) et par delà « la communauté d'intérêts poétiques, esthétiques » (R. Blouin) – ce qui a toujours distingué les avant-gardes et, plus largement, les mouvements – participe d'une définition autre qui nous interroge. C'est-à-dire que, si ce qui « qualifie la scène artistique aujourd'hui00000 [...], c'est la multiplicité des réseaux d'échange et la variété des communautés de goût qui y correspondent [...], et une complexification basée sur la multiplication des réseaux et des codes » (S. Aquin), alors il faudrait peut-être migrer de la scène vers les coulisses et renouer avec un concept de réseau rhizomatique, latéral par définition, pour modifier le caractère paradoxalement très réducteur d'une telle affirmation. Cela implique une notion du réseau défini comme un hors-soi intégré à un en-soi qui tend à le définir – par une contamination plurielle, « une poétique [...] et une convergence de sensibilités » (Blouin) – et non à le dissoudre avec dans la foulée, la dissolution de l'idée même de contenu.

LUCE LEFEBVRE