

Inter, art actuel, son positionnement dans l'histoire, les marges !

Richard Martel

Number 119, Winter 2015

Organisations artistiques : d'ici et d'ailleurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73274ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martel, R. (2015). *Inter, art actuel, son positionnement dans l'histoire, les marges !* *Inter*, (119), 4-9.

Ce n'est pas la première fois qu'*Inter, art actuel* traite d'organisation, et ici du point de vue de l'art. Cette même revue, issue d'une nécessité existentielle, a depuis ses débuts appuyé les diverses avenues alternatives, en art comme en culture. Déjà avec ses premiers numéros, la revue *Intervention* – son nom d'époque – avait pris position pour des pratiques non institutionnelles et, souvent, en complicité organisationnelle. Par exemple, en 1978, dans son deuxième numéro, on mentionnait en introduction que « la revue désire articuler un regroupement des organismes communautaires afin de faire pression sur l'État ». On envisageait une sorte de regroupement, donc.

Juste avant, dans son premier numéro, en mars 1978, Jean-Claude St-Hilaire commentait la situation précaire des artistes avec un titre révélateur : « Créer, ou l'art de vivre pauvre et malheureux ». Être actif dans une ville comme Québec, en 1978, c'était une situation difficile parce qu'il n'y avait pas de réelles institutions pour la diffusion du travail des artistes. En effet, les « fonctionnaires » de la culture avaient envisagé de développer l'art « contemporain » à Montréal et proposaient pour la ville de Québec de travailler à la promotion du patrimoine. Dit plus simplement : la vieille ville pour le patrimoine, l'art nouveau pour la métropole ! Nous étions minimalement organisés et, après l'option culturelle de transformer le Musée du Québec en Musée de « l'homme d'ici » – ce qui deviendra plus tard le Musée de la civilisation à Québec –, nous avions pris position.

C'est aussi à ce moment que nous avons rencontré Robert Filliou et son positionnement – l'Eternal Network –, à savoir que l'art, c'est « là où l'on se trouve » et qu'il n'y a pas de nécessité à s'exiler pour la pratique artistique : s'il y a un problème, c'est qu'il y a aussi une solution ! La création d'un espace pour l'art « en train de se faire » nous semblait donc nécessaire, et c'est ainsi que La chambre blanche apparut en 1978, en même temps ou presque que la revue *Intervention*. Dans le numéro 5, Michèle Waquant dressait le bilan de la première année de fonctionnement de ce centre d'artistes à Québec, la première expérience ayant précédemment été la Galerie Comme. Cette histoire est d'ailleurs racontée dans l'entrevue de Guy Sioui Durand avec Lisanne Nadeau que l'on retrouve dans le numéro 100 de la revue, comme bilan de la ville de Québec en 2008, un document assez complet pour connaître l'histoire de l'art-architecture-urbanisme-poésie à Québec de 1978 à 2008.

Toutefois, pour en revenir au numéro 5 de 1979, je prenais position dans un texte, « Lettre à Monsieur le Ministre », contre le projet du Musée de l'homme d'ici. Je crois ici utile de reproduire certaines idées de ce texte :

« Depuis des dizaines d'années, l'art est à la mesure de l'infrastructure culturelle ; c'est-à-dire l'équipement. C'est ainsi que l'équipement culturel montréalais est immense par rapport à celui d'Amos ou de Chicoutimi. Je crois qu'il est temps de mettre sur pied un système adéquat de diffusion de l'art actuel – ici le concept d'art actuel au lieu d'art contemporain. Par exemple, le cas de galeries coopératives (La chambre blanche à Québec) ou parallèles mérite qu'on s'interroge un peu sur le phénomène qu'est l'art contemporain et sa diffusion. J'estime que la création d'un Institut d'art contemporain, organisme formé de représentants des diverses régions du Québec, pourrait être envisagé. Cet organisme serait en mesure de se charger de la promotion et de la diffusion du produit culturel québécois (un peu comme un Conseil québécois de la diffusion). En fait, ce centre pourrait se doter d'équipements adéquats de diffusion (genre atelier-galerie multidisciplinaire) dans les différentes régions du Québec. J'imagine bien un tel centre au Saguenay–Lac-St-Jean, un en Gaspésie, un en Mauricie, un dans les Cantons-de-l'Est, un autre en Abitibi, un à Québec et un ou deux à Montréal... Le cas de la ville de Québec est en ce sens exemplaire. Il s'est passé bien des choses dans cette ville avant que les fonctionnaires et les critiques de journaux officiels s'en rendent compte. La situation actuelle fait que l'art qui se fait doit être sanctionné à Montréal, comme l'art montréalais doit être sanctionné à New York. Cette situation contribue à centraliser à un seul endroit la diffusion du produit culturel actuel et oblige les artistes à se déraciner de leur milieu. Par exemple, il y a énormément de gens du Saguenay qui produisent de la culture à Québec et à Montréal. Déracinés de leur milieu, ces gens doivent produire là où l'équipement culturel existe. La centralisation – l'unique lieu d'art contemporain officiel étant à Montréal – contribue à couper l'artiste québécois de sa possibilité d'être actif chez lui. Ceci explique le retard culturel des régions par rapport aux grands centres. Les régions se sont en fait vidées de leur potentiel générateur de culture au profit des grands centres urbains.

La création d'un organisme représentatif des régions du Québec avec un équipement de diffusion multidisciplinaire dans chacune des régions me semble donc actuellement une solution acceptable. D'abord, cette situation pourrait à long terme arrêter l'exode vers les grands centres et permettre alors à l'artiste d'être actif dans n'importe quelle situation. [...]

Je crois donc que la création de cet équipement culturel léger (contre un super-équipement lourd comme l'est le Grand Théâtre, par exemple) pourrait corriger la situation actuelle et éviter de tout centraliser dans une ou deux grosses villes. Je considère qu'il est préférable d'avoir plusieurs petits endroits culturels qu'un éléphant blanc inaccessible pour plusieurs. Il n'y aurait qu'à construire un ou deux kilomètres de moins pour réaliser ces lieux culturels. [...]

Pour ce qui est de la promotion de l'art québécois à l'étranger, je crois qu'un même genre d'atelier-galerie multidisciplinaire pourrait permettre

Un autre aspect important de l'existence des lieux alternatifs : leur conscience historique. En effet, ces lieux naissent la plupart du temps à un moment stratégique et en fonction du contexte même de rencontres et de mutations. Autour des lieux alternatifs gravitent des poètes, artistes visuels, sociologues, gens de théâtre, vidéastes, théoriciens, musiciens, danseurs, etc. D'ailleurs, dans presque tous les lieux alternatifs la programmation est variée : installation, performance, poésie, vidéo, danse... Le mélange suscite l'interrogation et amène l'hybridation. Ces lieux sont une affirmation, dans la conscience historique, des moments libres de la création. Nous retrouvons souvent ces lieux dans des zones urbaines où il se trouve d'autres types de regroupements. La mutation s'opère par la mise en relation des énergies ; la transformation est réciproque. Il y a des relations entre le désir de transformation de l'imaginaire et une lutte concrète pour la défense d'une rue, d'un édifice, d'un espace vert ou d'une idéologie. Un lieu alternatif existe parce qu'il comble un vide et c'est pourquoi il témoigne de la conscience historique, du point de vue des idées et des moyens. La concentration de plusieurs galeries alternatives à un même endroit pourrait paraître un paradoxe. De tels exemples existent dans les grandes villes, comme à Montréal, boulevard Saint-Laurent, ou à Toronto ; les lieux ne se distinguent plus. La rationalité se mesure par l'angle bureaucratique ; l'alternatif vise la transgression des codes et des interdits sociaux ; l'activité insurrectionnelle est le sauf-conduit pour ouvrir sur des pratiques créatrices, génératrices d'énergies nouvelles.

Le troubadour et le nomade

« L'art, c'est là où tu es. » Cette phrase de Robert Filliou en dit long sur la situation de l'activité artistique comme transformation du vécu quotidien en relation avec le contexte d'émergence. Car l'art est aussi un phénomène – un lieu – de communication qui interroge les acquis d'une société en rapport avec le commerce des idées... Avec les lieux alternatifs nous envisageons une culture globale à l'échelle planétaire. Les moyens de communication, l'ordinateur par exemple, nous offrent la possibilité d'être en contact avec le média et son message. Que ce soit en Scandinavie, au Japon, en Australie ou au Mexique, nous écoutons actuellement la même musique et les modèles sont souvent les mêmes. Les lieux d'artistes empruntent eux aussi aux mêmes archétypes et il y a une sorte de solidarité qui défonce les frontières politiques et nationales. Dans plusieurs pays, la position de l'artiste semble la même et il y a peu de différence entre les gens qui animent Audiovision à Durango, au Mexique, et ceux qui travaillent au Centro Internazionale Multimediale de Salerno en Italie ; les motivations et les préoccupations sont presque les mêmes. Chaque lieu semble « militer » pour un « style de vie » qui soit en rapport d'opposition avec le modèle dominant. Ces lieux agissent comme des centrales d'accueil pour les artistes qui se promènent d'une place à l'autre, comme des troubadours.

Le troubadour de la fin du Moyen Âge serait en fait l'ancêtre de l'artiste alternatif, se promenant d'un endroit à l'autre et amenant de nouvelles informations qu'il transforme lui-même en fonction du contexte. *Trobador* veut aussi dire « trouveur », dans le sens d'emprunt. Le troubadour ressemble à l'artiste actuel, se rendant d'un endroit à l'autre, réalisant des performances, échangeant des informations et se faisant lui-même modifier par une situation nouvelle. Il est un analyseur social et avec lui nous assistons au début de la circulation universelle des idées. Il est aussi probablement le premier artiste multidisciplinaire qu'on confond souvent avec le jongleur ou le raconteur d'histoires. Cette image du troubadour est issue de ma rencontre avec Julien Blaine qui a édité cette merveilleuse anthologie : *Doc(k)s*. L'idée de Julien Blaine était de trouver, pour chacun des pays, la personne lui permettant d'entrer en contact avec l'« authentique » culture en rapport d'opposition institutionnelle ; et le résultat en vaut la peine... L'idée d'une culture internationale postule la notion de solidarité en dehors des conditionnements opérationnels sociaux. Le travail des artistes consiste dès lors à déplacer, en se déplaçant eux-mêmes, du domaine des objets et des apparences vers le non-

dit du phénomène dégagé des contraintes de la communication. L'artiste de l'alternatif se déplace d'un lieu marginal vers un autre lieu marginal, en quête d'authenticité par rapport au nivellement de la culture officielle, actuellement celle de la classe moyenne, principalement. Les artistes de l'alternatif voient la confirmation de leurs réalités par le déplacement... Il y a comme une espèce de « nomadisme » *versus* une sédentarité artistique normative.

Le concept de « nomade » est d'ailleurs très employé depuis plusieurs années ; on le vérifie à plusieurs endroits, simultanément. Par exemple, il y avait un lieu à Besançon qui portait le nom d'Espace Nomade ; c'était évidemment un endroit pour la performance et les pratiques urbaines et marginales. À Québec, à l'automne 1986, un festival important de performance, organisé par Le Lieu, porte le titre d'*Espèces nomades* et permet à 28 artistes de sept pays de se rencontrer. En 1987-88, *The Nomads* est l'appellation d'un groupe de huit artistes de cinq pays différents qui proposent une sorte d'art en contexte situationnel. Chaque fois il est question de travail hors des normes et de productions hors cadres : des pratiques collectives en rapport étroit avec un contexte déterminé. L'activité artistique n'est pas neutre et le vécu de l'artiste, dans sa vie et au contact des autres, permet la vérification du système de cadrage – de castration – incontestable des motivations inconscientes et subjectives dans les rapports sociaux.

L'activité artistique est un mouvement, un processus. Les liens se tissent, d'un pays à l'autre, c'est l'idée du « réseau » de Robert Filliou. Il y a comme une sorte de « reconnaissance », d'un lieu à l'autre, et les artistes nomades se promènent, tout comme le troubadour, en élargissant le champ de la connaissance tout en étant une sorte de filtre de l'information assimilée. Le réseau de l'art alternatif est une approbation mutuelle au sujet de pratiques engagées ; c'est aussi une façon de contourner l'isolement des pratiques insurrectionnelles en rapport dialectique avec le monde institué. S'il n'y avait pas cette solidarité, au-delà des frontières, il y aurait un malaise existentiel à vivre continuellement d'une manière marginale. Le réseau existe bel et bien et à chaque endroit c'est le même processus ; le nomadisme des pratiques existe parce qu'il s'appuie sur la reconnaissance réciproque : la libre circulation des idées et des personnes.

L'archivage

Une caractéristique que l'on retrouve chez la plupart des « regroupements » d'artistes est la notion d'archivage. La mémoire est le cautionnement de la pratique hybride éclatée. Dans presque tous les centres d'artistes, et c'est valide pour probablement tous les pays, il se trouve un endroit où l'information est stockée et disponible sur demande. Plus la censure est forte, plus l'archivage est important. Ces masses d'informations sont la seule façon de témoigner des pratiques artistiques en extension. L'archivage prend ainsi une importance stratégique, car c'est alors la preuve même de l'existence de l'art autonome. Tout se tient et il y a un art indépendant au point de vue de la forme et de l'intention. Les « restes » de l'activité artistique – le geste et le comportement – sont ainsi considérés plus importants que la manifestation matérielle d'une production singulière. Les pratiques sont multiples et il y a des lieux spécialisés qui traitent de cet aspect spécifique de la pratique formellement insurrectionnelle. À New York par exemple, ville où les pratiques artistiques sont affirmées dans la diversité, il se trouve un endroit, Printed Matter, près de Canal Street, où l'on peut acheter ce que les artistes font par le livre d'artiste, le disque, la revue... bref l'édition à petit ou grand tirage. Printed Matter était auparavant relié – le cordon ombilical – à Franklin Furnace, lieu d'archives incroyable pour tout ce qui touche aux produits édités par les artistes. On y expose les traces historiques des artistes cubistes ou futuristes, qui sont la preuve que l'art d'« édition » existe depuis déjà fort longtemps. Ces lieux d'archivage témoignent de l'activité indépendante – au sens de l'institution –, que ce soit sous forme d'images, de sons ou d'autres pratiques. Le sous-titre de Franklin Furnace parle d'ailleurs de lui-même : « The Last Word in Museum ». Ce lieu est à la fois le musée de l'alternatif tout en étant un choix alternatif au musée. À Vancouver, le Video Inn, qui existe

depuis quinze ans déjà, possède une collection extraordinaire de vidéos depuis les années soixante jusqu'à maintenant. Ces milliers de bandes vidéo constituent une mémoire visuelle autrement inaccessible, donc inexistante.

S'il n'y avait pas les « lieux alternatifs » et leurs archives, nous ne pourrions pas savoir ce que les artistes réalisent en dehors des productions qui sont retenues par les institutions. De plus, la documentation accumulée nous éclaire sur le processus de transformation de l'activité artistique et poétique, par exemple sur le rôle très important des poètes dans la transformation de l'imaginaire. Ainsi, le futurisme, c'est d'abord Marinetti, le poète. Par contre, si l'on se fie à ce que les musées retiennent, ici, dans le cas du futurisme, il est presque impossible de comprendre réellement le processus de transformation – du sens – par l'entremise des artefacts des peintres et des sculpteurs, ce que montrent les musées.

Les lieux d'archivage informent sur les acteurs réels et les protagonistes de la transformation. Ceci démontre le conditionnement opérationnel de l'objet sur son contenu comme le pouvoir de la fonction sur l'intention. L'art n'est pas un processus linéaire, comme le prétend l'activité institutionnelle ; c'est le résultat d'un ensemble de questionnements qui sont des lieux variables d'interrogations. À toutes les époques les artistes ont travaillé *multidisciplinairement*, et même Matisse insistait sur le fait qu'il ne voyait pas de différence entre faire un livre et un tableau.

L'existence du lieu d'archivage éclaire au sujet de l'assujettissement des pratiques artistiques officielles et explique le désir de se situer, ce qui témoigne de la solidarité des intellectuels dans la transformation de l'imaginaire social.

Les fonctions et les outils

Chaque regroupement d'artistes colporte une façon de faire qui le particularise. Mais les allégeances s'affirment par les intentions et les outils. Lorsque l'activité artistique envisage le multiple ou l'édition, il faut des outils appropriés pour le réaliser. Les regroupements d'artistes des années soixante s'affirmaient, pour la plupart, par l'utilisation d'un outillage spécialisé. Pensons aux équipements nécessaires à la gravure ou aux procédés d'impression divers. Si les pratiques institutionnelles situent l'œuvre, l'artefact, comme point de vue privilégié, l'artiste de l'alternatif par contre ne considère pas l'« œuvre » comme son centre d'intérêt ; c'est plutôt le processus et le comportement qui importent.

Les pratiques artistiques institutionnelles amènent la standardisation, l'unicité du produit. L'activité minimaliste, par exemple, est une affirmation des structures conventionnelles d'exposition. À l'opposé, le travail alternatif s'actualise plutôt dans le sens de la diversité. Ainsi, l'artiste de l'institution se dit multidisciplinaire lorsqu'il utilise des éléments disparates pour réaliser une production au sens d'une œuvre d'art. L'artiste alternatif est multidisciplinaire lorsqu'il travaille d'une manière multidisciplinaire, c'est-à-dire qu'il utilise plusieurs supports et méthodologies : il fait de la vidéo, il écrit, il performe, il fait un peu de musique... Toute une différence !

La production actuelle semble se caractériser par l'utilisation systématique du son. La radio, par exemple, est très utilisée par les artistes, car ce média convient bien à l'activité éclatée et communicative. Un peu partout des radios naissent et sont investiguées par les artistes, à Paris, à Québec ou même au Banff Center. Le titre d'un festival organisé à Québec par le groupe Obscure parle de lui-même : « Évitez le bruit ».

Les conceptions de l'art sont le résultat de situations qui empruntent aux notions de catégories et de systèmes. Les regroupements de peintres sont très rares ; coïncidence, la peinture est l'artefact prototype de l'institution. La plupart du temps un regroupement existe parce qu'il y a des outils à mettre en commun, que ce soit l'ordinateur, la console de mixage ou l'équipement vidéo. De même, les regroupements d'artistes sont, généralement, des lieux de production et de diffusion. Les productions variées des artistes en regroupement sont des manières de déjouer le conditionnement opérationnel des institutions. Le paradoxe serait par exemple de confondre la « galerie

alternative » avec le « regroupement d'artistes », comme si le modèle dominant, le système marchand – galerie, critique, musée –, codifiait l'allure et les objectifs de la pratique artistique.

La performance et l'installation utilisent souvent des matériaux pauvres. L'existence est alors éphémère, car les traces archivées lui permettent de survivre malgré la légèreté momentanée de son action. La galerie alternative témoigne formellement de l'incidence du pouvoir institutionnel sur l'investigation analytique ou exploratrice. Souvent, même, la bureaucratie délimite le système d'organisation et c'est le danger que court l'art alternatif ou indépendant lorsqu'il est subventionné par l'État – l'autocensure. C'est le cas au Québec et au Canada principalement. Comment préparer des mois à l'avance une programmation sans tenir compte que l'activité artistique puisse se manifester spontanément ? Il faut un art déplaçable au point de vue des idées, des outils, des fonctions et des allures.

L'activité artistique est d'abord une investigation ; le lieu alternatif offre aussi la possibilité de tester les nouveaux instruments : c'est ce qu'on nomme l'expérimentation.

La position d'analyste

Les regroupements d'artistes, solidaires des autres types de regroupements sociaux, que ce soit pour la défense des intérêts moraux ou politiques, comme les luttes de quartiers ou d'autres formes d'associations revendicatrices, amènent à s'interroger sur l'institutionnalisation de l'activité artistique.

Du moment qu'ils existent, les regroupements d'artistes et intellectuels sont la contrepartie de la culture officielle. Ce faisant, ils mettent à nu l'organisation sociale basée sur la reproduction de modèles – la peinture comme archétype – propres à l'institution. L'activité marginale ou déviante objective le pouvoir niveleur de la machine institutionnelle. Les regroupements permettent le dévoilement du système qui organise et délimite les terrains d'actions. Il y a donc un art de laboratoire, comme en science il y a l'expérimentation, et ces lieux sont en fait des espaces de rencontres pour la liberté d'expression, un peu comme une cellule politique. Il y a presque toujours connivence entre avant-garde politique et avant-garde artistique, et souvent même à divers endroits en même temps. La célèbre partie d'échecs entre Tzara et Lénine, au Cabaret Voltaire, au début du siècle, en témoigne concrètement.

Un regroupement opte pour un positionnement social souvent autonomiste contre la normalisation effective des rapports entre individus. Dans son livre *Le lapsus des intellectuels*, René Lourau fait la distinction entre l'intellectuel organique de l'institution et l'autre, l'engagé : « L'intellectuel organique, dès qu'il est mis en demeure de se situer, de marquer un clivage, s'engage lui aussi, d'une certaine façon, dans son organicité, dans un lien privilégié et incontestable avec l'institution, laquelle peut être le même lieu d'appartenance que celui de son confrère engagé. La notion d'engagement prend un contenu de critique, de négation du mandat social. On parlera éventuellement d'intellectuel critique, progressiste, engagé. »

La prolifération des pratiques allogènes, hybrides, déviantes, est une affirmation de l'hégémonie d'un art « académique » – le système des beaux-arts principalement – soutenu par la méthodologie institutionnelle. Il y a donc un art alternatif – indépendant, différent – en opposition justement au modèle retenu par l'institution.

Du point de vue de l'analyse institutionnelle, l'indépendance, par exemple celle de l'analyste, dévoile alors le conditionnement artistique encouragé par le modèle organique institutionnel. L'activité libre des « regroupements » reste la preuve que l'art d'institution existe le plus souvent comme un confortable système en vase clos pour les intellectuels des pratiques institutionnelles. La prétention savante des institutions, universitaires par exemple, est ici relativisée par l'existence des pratiques hybrides. Autrement dit, s'il y a un art qui cherche des formes de liberté, c'est que le modèle admis institutionnalise selon ses critères propres. Deux

mondes se côtoient simultanément ; ils ont des relations internes et mènent une vie parallèle, d'où le terme *alternatif* face au terrorisme de la norme admissible.

Les lieux alternatifs – ou indépendants – ont un rapport dialectique critique avec les militants de l'activité artistique officielle. L'existence des regroupements d'artistes prouve qu'il n'y a pas d'« art absolu », prétention des intellectuels organiques ; c'est leur autocensure parce que c'est leur gagne-pain. Il y a un perpétuel va-et-vient entre ce que retient pour elle-même l'institution et le désir de comprendre la nécessité de l'exercice de la liberté, sous n'importe quelle forme, et d'autant plus importante s'il s'agit de l'activité artistique.



Toujours dans ce même numéro, Guy Schraenen traitait des « Espaces alternatifs, sonores, imprimés... » avec un nombre considérable d'informations et de lieux, surtout à l'échelle internationale. Avec Carl Loeffler et son texte « Électroniques et transmissibles », l'ouverture sur le multimédia s'affirmait.

Ce numéro de 1988 reste un témoignage et une justification de l'art comme pratique alternative, tout en soulignant l'importance du travail en réseau. Dans le vif du sujet, avec prises de position, la justification des pratiques alternatives fait partie de l'axe théorique de la revue, qui sera par la suite nommée *Inter, art actuel*.

Le numéro 43 de 1989, avec comme titre « Enfermer l'art », contenait le projet de loi 78 sur le statut de l'artiste au Québec, analysé et commenté par Gilles Arteau. On se rendait donc compte que la nécessité d'organisation se faisait sous l'angle de l'autogestion, d'abord, et par une reconnaissance et une légitimité en réseau.

Aussi, la manière de s'exprimer se diversifiait : il fallait désormais « faire » plutôt que « produire », ce qui nous a amené de nouvelles pratiques, possiblement parce que l'occasion nous était offerte par notre mode de gestion – un centre d'artistes n'est ni une galerie d'art ni un musée. Les pratiques se diversifiaient et nous essayions diverses façons de poser le rapport des actes artistiques dans la sphère sociale, ce qui nous amènerait à définir par exemple le concept de *manœuvre artistique* que nous allions théoriser dans le numéro 47 de 1990. Quelle ouverture que cet appareillage conceptuel allait nous amener !

Au printemps 1994, avec le numéro 59, je formulais une inquiétude face à l'instrumentalisation : « Entre l'utopie et la servitude, proposition pour un positionnement responsable des centres d'artistes ». À partir d'une consultation du RCAAQ, je m'inquiétais : « Nonobstant la difficulté à développer une méthodologie de consultation cohérente à l'ensemble des centres d'artistes

au Québec, il nous est apparu que celle retenue par notre propre association présentait, dans son mode et par ses considérations implicites, un élément de technocratisation déraisonnable : plutôt que défendre la liberté d'action artistique et la diversité des stratégies d'intervention, le RCAAQ participe d'un effort de normalisation technique fondé sur les besoins de contrôle de l'appareil de l'État, sur le maintien des privilèges de ses membres et sur une conception petite-bourgeoise de l'activité artistique. [...] La bienséance administrative ne doit en aucun cas prendre le dessus : il faut l'affirmation de l'art dans tous les interstices de la vie. »

Il fallait rester critique, donc, face à une certaine solidarité, mais aussi amorcer une autocritique de nos propres méthodologies de fonctionnement.

Pour le numéro 62 de 1995, avec comme sous-titre « Les doigts ont les ongles durs », encore une fois, je me rangeais du côté alternatif, contre un art d'institution, un art et une limite : « [C]'est comme si l'artistique et le politique n'avaient jamais été aussi près l'un de l'autre, le politique tentant d'ajuster l'allure du positionnement artistique tandis qu'une marginalisation esthétique apparaît comme un refuge pour tenter une expertise déglagée des contraintes instituées. » On voit bien clairement le positionnement. Le travail théorique soutenait donc aussi le renouvellement des pratiques comme des disciplines !

Au printemps 2000, pour le numéro 76, nous avons publié un important dossier sur l'art actuel des années quatre-vingt-dix en Espagne. Nélo Vilar y montrait une solidarité internationale et une information pertinente sur les pratiques alternatives.

Pour le numéro 78 du printemps 2001, en français et en espagnol, à l'occasion de notre échange artistique entre les villes de Québec et Mexico, nous en profitons pour, une fois encore, témoigner de nos réalités alternatives : Guy Sioui Durand dressait un panorama assez complet de la situation artistique dans la ville de Québec tandis que « j'essaie de comprendre l'évolution du système de l'art alternatif, principalement à Québec et au Québec, dans son ensemble. Il s'agit d'une recherche que j'avais effectuée en 1995 pour une allocution prononcée à l'ouverture du Congrès du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec. Je la réactualise ici, à l'été 2000, pour que ceci reste un témoignage autogestionnaire artistique ». Encore une fois, je prenais position – avec traduction espagnole : « Identité et réseau : prolégomènes à l'activité artistique comme échange de nourriture ». Je reprenais donc, essentiellement, le texte paru en 1988 dans le numéro 39.

Au printemps 2008, pour le numéro 99 intitulé « Stragédies » – un amalgame de *stratégies* et de *tragédies* –, j'explorais le travail en collectif, de la fin du XIX^e siècle à 2008. Cette publication demeure importante parce qu'on y a fait la démonstration de l'historicisme du travail artistique collectif. Marc Partouche nous y présentait un extrait de son livre sur le sujet, *La lignée oubliée : bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, paru en 2004. Cette synthèse étonnante démontrait l'activité des groupes et des regroupements à partir du XIX^e siècle jusqu'au « situationnisme », ou à peu près, un « groupisme » exposant les revendications des artistes : liberté d'expression, rejet de l'art officiel, ancrage dans l'époque, vie de café, etc. ; on se rassemble pour échanger et revendiquer. L'association permet toujours de proclamer une certaine indépendance, donc une nécessité d'organisation. Si l'on pensait que c'était nouveau, on se rend bien compte que ce sont des motivations récurrentes pour les artistes ! Évidemment, ce numéro spécial donnait la parole aux groupes du siècle passé, Dada, IS, Fluxus, Untel, Boxon... et offrait quelques positionnements dans divers pays.

Bref, *Inter, art actuel* aura pris position depuis ses débuts sur ces questions d'associations, de collectifs, de regroupements. Encore plus récemment, le numéro 100, de 2008, en français et en anglais pour le 400^e anniversaire de la ville de Québec, faisait la synthèse de 1978 à 2008 en arts visuels, en architecture, en urbanisme, en poésie – exactement comme au premier numéro de 1978 – et offrait une information au sujet

de onze organismes en art actuel à Québec, dont une grande majorité de centres d'artistes. On faisait en quelque sorte la démonstration de la combativité des artistes dans leurs revendications et processus organisationnels. Ces deux numéros, 99 et 100, sont toujours d'actualité et constituent des témoignages d'une prise en charge, par les artistes, de leurs réalités sur le territoire, tout en proclamant une nécessité de libéralisation des dispositifs artistiques et esthétiques.

Inter, art actuel 102, au printemps 2009, posait pour sa part la question de la « Résistance et [de] l'intégration à l'ère de la globalisation » – thématique également de la Biennale de La Habana. Diverses questions touchant aux associations, aux collectifs et aux groupes avaient aussi été abordées, notamment en Amérique latine.

L'anniversaire du futurisme – 100 ans en 2009 – nous a procuré l'occasion, ici encore, de démontrer l'importance et même la nécessité du regroupement, d'une proclamation artistique comme processus créatif en innovation. On n'allait pas revenir sur l'apport considérable du futurisme, car on se posait surtout la question du regroupement comme investigation et développement qu'une telle association avait permis.

Le numéro 107, « Art et activisme », traitait quant à lui d'engagement et de responsabilité, du rôle de décorateur ou d'agitateur. Ici aussi se trouvait une nécessité d'échange et de collaboration. Mais en même temps, on se disait que, finalement, les pouvoirs publics aimaient bien les artistes s'ils se tenaient tranquilles et flattaient le pouvoir. Cependant, en ce qui a trait à l'aspect critique, c'était une autre histoire !



SUBVERSIONS MULTIPLES ET RAFFINÉES

PAR PAUL ARDENNE

S'inscrire dans le temps présent est une des obsessions de l'art au tournant du XXI^e siècle. Le rapport de l'artiste postmoderne au monde ou il évolue, monde en large part raté, ayant failli à ses idéaux d'accomplissement, est fréquemment polémique. La contestation est de rigueur. Pas question en effet de passivité, ou de se contenir à l'enregistrement apathique des faits traumatiques qui émaillent le cours du présent. Qu'il s'engage sur la voie du témoignage ou de l'activisme, l'art choisit volontiers l'implication, l'adresse directe, l'intervention. Son positionnement, de nature critique, peut même virer à la riposte brutale, en fournissant l'occasion de contrebuter la dureté des « appareils » institutionnels en place (l'industrie culturelle, notamment), qui ont leurs propres exigences en matière d'esthétisation du monde. Briser les consensus, saper les bases de la normalisation s'érigent dès lors en attitude morale. L'esthétique rejoint l'éthique.

> Page 2 d'*Inter, art actuel*, numéro 107, hiver 2011.



Des groupes artistiques polonais : de l'avant-garde à l'époque moderne

■ OLGA LESNIAK

Les stratégies des structures polonaises s'inscrivent dans les motifs d'ordre général de la formation des groupes artistiques : désaccord face à la réalité, proposition de la nouvelle vision de l'art, sensibilité et idées communes des membres du groupe. Dans le contexte de l'histoire de l'art polonais, il ne faut pas sous-estimer la question des facteurs géographiques et des événements politiques des quelques dizaines d'années précédentes. Le recouvrement de l'indépendance en 1918 entraîne l'ardeur pour les réformes, aussi dans le domaine de l'art, en exigeant la consolidation des forces. C'est la période de l'activité des Formistes – à l'origine les expressionnistes polonais et le groupe Jung Idyzy – artistes se référant dans leur création aux racines juives, créant sous l'influence du cubisme et du futurisme. En 1924, apparaissent deux groupements gauchistes : Premier Groupe de Cracovie (I Grupa Krakowska, 1933-1937) et le Bloc des cubistes, suprématistes et constructivistes (Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktivistów), dans lesquels agissaient Katarzyna Kobro et Władysław Strzemiński.

Les idées du Bloc ont leur continuation dans le groupe Praesens (1926-29) et ensuite dans le groupe a.r. (artistes révolutionnaires – 1929-36). Après la Seconde Guerre mondiale, la Pologne se trouve dans la zone d'influence soviétique. C'est la période de l'introduction de la censure et de l'idée de l'art du réalisme socialiste. Sur la vague du « dégel », après 1956, naît l'initiative du Second Groupe de Cracovie (II Grupa Krakowska), concentré autour de Tadeusz Kantor. Sa genèse est liée au Premier Groupe de Cracovie qui a son origine dans l'Académie des beaux-arts à Cracovie. Les artistes du Second Groupe de Cracovie (Ludwik Lewicki, Józysz Stern, Maria Jarema, Sazza Bondi, Leon Ostrowski, Henryk Wiśniewski) rassemblent leurs opinions de gauche avec une nouvelle vision de l'art, principalement en se référant au surréalisme et en se détachant de la stylistique socialiste.

Le Second Groupe de Cracovie unit le caractère d'un groupe d'amis ayant des convictions similaires et le caractère d'une association officielle. Les autorités consentent à continuer à la législation des groupes artistiques. Cependant, dans ce cas particulier, eu égard à la présence dans la formation des activistes de gauche comme Erna Rosenstein, Jadwiga Maziańska et Józysz Stern, le groupe a reçu une place pour développer son activité – la galerie Krzyżostkowy. Le leader du groupement, Tadeusz Kantor, dès le début ne croyait pas à l'homogénéité du Second Groupe de Cracovie. Néanmoins, il écrivait : « Nous devons nous tenir ensemble », et ainsi donne quel personnage ne compterait avec des efforts isolés.

En 1963, il était déjà possible d'apercevoir dans le groupe une individualisation progressive. Deux partis se sont formés : l'un lié à Kantor et ses partisans, l'autre constitué du cercle de Maria Jarema. En 1965, quand Jan Łanica et Jerzy Bejes ont adhéré au Groupe, le groupement était déjà une formation large et comptait 36 membres. L'intégration des personnalités créatrices tellement diverses sous l'égide de l'art moderne imposait des compromis. En même temps, pour éviter la convention du travail en groupe, les actions supposant l'individualité de création comme l'exhibitionnisme de Bejes n'étaient pas à sous-estimer.

C'est à cette époque-là qu'on a commencé à percevoir la formation comme un académisme en voie de stabilisation. Le Groupe de Cracovie a perdu son identité initiale dans plusieurs courants introduits par les membres de la formation dans la sphère de l'action du Groupe, mais surtout dans la sphère de l'art polonais. Les critères agissant dans le Second Groupe de Cracovie ont implanté en Pologne des formes d'activités artistiques comme l'assemblage, le happening, l'environnement et le conceptualisme.

Dans les années soixante-dix, l'activité au sein d'un groupe est devenue très appréciée. C'est la période du conceptualisme dans l'art polonais. Pour désigner la création de cette époque, on utilise aussi l'appellation médialisme. Ce terme rend d'une manière plus complète le caractère de la décennie dans laquelle les créateurs occupent de l'examen de l'espace des médias mécaniques, comme la photographie ou le film, et de la qualification de leur langage autonome. L'art a pris un caractère parascientifique et les activités artistiques constituent des



> Page 28 d'*Inter, art actuel*, numéro 99, printemps 2008.

Richard Martel est producteur et déstabilisateur. Il écrit, performe, fait de l'installation, de la vidéo, s'occupe de diffusion, organise et dissémine l'art par l'entremise du Lieu, centre en art actuel et de la revue *Inter, art actuel*. Il a réalisé plus de 250 performances dans plus de 40 pays...