

L'art politique : nouvelles ruses et anarchie

Guy Sioui Durand

Number 107, Winter 2011

Art et activisme

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62676ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sioui Durand, G. (2011). L'art politique : nouvelles ruses et anarchie. *Inter*, (107), 16–29.



L'ART POLITIQUE : NOUVELLES RUSES ET ANARCHIE

Armand Vaillancourt, manifestation contre les gaz de schiste, 2010. Photo : Jean-François Vézina.

PAR GUY SIOUI DURAND

À la mémoire de Marcel Rioux, de Michel Freitag et de Bernard Arcand

S'appuyant sur une lecture comparée de publications récentes¹, ce texte propose un repositionnement des formes de l'art politique lors du passage du XX^e au XXI^e siècle (1990-2010). De nouvelles ruses d'art politique s'exercent. De l'activisme micropolitique s'est ajouté à la métamorphose du militantisme en manifestif macropolitique, exprimant dès lors une expansion de l'engagement par l'art dans l'actuelle conjoncture de la mondialisation/altermondialisation géopolitique.

Et des écrits vont en ce sens.

Comme jamais, les deux dernières décennies ont donné lieu à la publication d'ouvrages sur l'art politique. Sous les concepts, modèles et approches, les idées dialoguent, s'influencent, s'affrontent, s'enrichissent. En complément aux œuvres, ces écrits contribuent eux aussi à mieux circonscrire la complexité de ces pratiques, conduites, situations et œuvres artistiques qui se veulent (ou sont conjoncturellement amenées à être) politiquement et socialement engagées.

Art engagé et art dégagé

Dans nos sociétés modernes, des artistes, pratiques artistiques, situations et œuvres interrogent, résistent ou en appellent à la révolte, au changement sinon à la révolution face aux pouvoirs en place². Cette esthétique donne forme à une *éthique* – le terme est lui-même inclus dans celui d'esthétique – de l'engagement par l'art. Que ce soit au nom de l'héritage, de la responsabilité collective, de la justice

sociale ou de l'empathie, de tels partis pris stylistiques se présentent comme émancipatoires face au *statu quo*. Un art alternatif à l'institutionnalisation des beaux-arts, prôné par des créateurs qui s'organisent en infrastructure et en réseautage aux côtés des institutions ou qui agissent individuellement, prend forme de vie la plupart du temps dans la marge et la rue, souvent hors des lieux convenus de l'art. Cet art politique s'oppose en tant qu'« idéologies imagées critiques »³ aux composantes et aux effets des systèmes dominants en place.

Du militant à l'activiste

Dans mon livre *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*⁴, j'ai insisté sur le dénominateur commun des pratiques d'art politiquement engagé des années soixante-dix à quatre-vingt-dix : leur connivence avec les luttes des mouvements sociaux focalisait sur l'État-providence que citoyens et artistes pouvaient démocratiquement critiquer, du moins au Québec et au Canada. Durant cette période, des manifestations et œuvres militantes, des performances, des sculptures environnementales et bien des thématiques d'événements d'art soulevèrent alors débats, controverses et contestations : « L'art engagé demeure [...] le fief de l'opposition de celles et ceux qui sont contre, qui dénoncent et veulent changer le monde [et] renvoie à ces pratiques créatrices qui prennent parti contre une facette de l'ordre et des valeurs dominantes au nom d'une utopie à caractère collectif... Quatre types politiques différents de pratiques artistiques sont repérables comme expressions d'autant de rapports face aux instances du pouvoir : les œuvres de



Malgré l'essoufflement de certaines luttes des mouvements sociaux, et contrairement à ce que quelques-uns ont prétendu, non seulement le militantisme par l'art n'a-t-il pas disparu, il a pris du volume, mais encore de nouvelles stratégies dites *activistes* en élargissent le spectre comme résistance, révolte et espoir d'émancipation sociétale pour les démunis, dépossédés, minorisés et exclus.

l'art officiel, les œuvres de l'art apolitique, les œuvres d'art politiquement engagé du côté de l'alternative (œuvres marxisantes des années soixante et soixante-dix construites sur le mode d'opposition binaire et de facture réaliste, art de participation de genre art sociologique des années soixante-dix et quatre-vingt, œuvres d'art politicien, proches de la normalisation institutionnelle et de la rectitude politique postmoderne)⁵. »

Cependant, dans la seconde moitié des années quatre-vingt-dix, un changement de style et d'éthique de l'engagement chez les nouvelles générations d'artistes se profile. Si bien que, durant la première décennie des années deux mille, de nouvelles reconfigurations comme art politique deviennent manifestes. Malgré l'essoufflement de certaines luttes des mouvements sociaux, et contrairement à ce que quelques-uns ont prétendu, non seulement le militantisme par l'art n'a-t-il pas disparu, il a pris du volume, mais encore de nouvelles stratégies dites *activistes* en élargissent le spectre comme résistance, révolte et espoir d'émancipation sociétale pour les démunis, dépossédés, minorisés et exclus.

On observe désormais un continuum élargi de l'art politique, allant des grandes manifestations aux cheminements interpersonnels avec, entre les deux, de multiples stratégies artistiques hybrides.

À l'un des pôles, on retrouve quatre grandes formes d'art macropolitique : les grands rassemblements manifestes, les cas de répression par les appareils du système dominant, les zones événementielles d'art en contexte réel ainsi que les documentaires et le cyberpiratage dans l'espace médiatique.

Claudine Cotton,
Ensemble, chacun son
tour, dans le cadre de
l'événement Chacun
sa part du gâteau,
Manifestation pour le
droit au bonheur, 2001.
© Folie/Culture.



À l'autre pôle converge une gradation de propositions, de projets, d'œuvres, de pratiques et de stratégies aux formules hybrides, aux frontières mouvantes, poreuses, faites de passages progressifs du public au privé. Cinq types d'activisme comme art micropolitique en donnent la mesure : les œuvres individuelles mais à portée *glocale* (« penser global, agir local »), les manœuvres en contexte réel, les pratiques d'art communautaire, les nouvelles approches comme art « dialogiste » interpersonnel et cet art de résistance des gens anonymes, obligeant à distinguer l'art dans la rue de l'art de la rue.

De toute évidence, une telle typologie de l'art « engagé », bien qu'introduisant complexité, continuité et nuances comme nouvelles formes d'art politique aujourd'hui, possède son envers de l'endroit : c'est ce que j'appelle l'art « dégagé ». Tout aussi complexe, cette « antimatière » beaucoup plus volumineuse nous attire à la fois vers les formes de l'art officiel et l'apolitisme. D'une part, on ne peut sous-estimer l'ampleur de l'art officiel (beaux-arts, industries culturelles, publicités et propagandes). Impossible non plus de nier l'attraction normalisatrice d'adaptation et d'intégration dialectiques du *mainstream* culturel sociétal, les mécanismes de contrôle et de répression des systèmes, et les subtiles formes de censure menant à l'autocensure comme attitude intégrée chez les artistes. Mis ensemble, ils exercent de tous temps une pression formidable sur l'engagement politique et social par l'art.

De plus s'ajoutent, de manière nécessaire, voire tout aussi légitime que l'engagement par l'art, ces nouvelles attitudes, pratiques et œuvres d'art apolitique exprimant ce parti pris et ces glissements « du politique au poétique ». À cet égard, le livre *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*⁶ d'Ève Lamoureux, malgré son titre, me semble révélateur de ce processus bien réel de réduction sinon de désengagement politique chez bien des artistes, optant pour un art personnel, autonome, poétique, humaniste, certes, mais distinct des formes d'engagement politique (voir page 26).

Il faut encore tenir compte de ces processus *expérientiels* – l'art comme expérience – oscillant entre la réalisation de soi et celle des autres, sinon comme nouvelles manifestations du narcissisme ou encore simulacres pseudo-politiques, ainsi que ces pratiques collaboratives aux valeurs et aux objectifs de participation et d'animation en parfaite concordance avec le système dominant, comme composantes de ce que j'entends par *art dégagé*. Cela devra faire l'objet d'un essai en soi, mais ici il sera exclusivement question d'*art politique*.

L'art macropolitique

Au tournant des années quatre-vingt-dix à deux mille, les événements un peu partout sur la planète, tant à Porto Allegre, à Gènes, à Seattle, à Québec en 2001, qu'à Montebello et à Toronto en 2010, ainsi que ceux plus locaux que l'on a regroupés sous le logo du carré rouge à Québec et à Montréal, sont le théâtre d'une des mutations les plus « manifestes » de l'art politiquement engagé. Il y a une reconfiguration stratégique et formelle du militantisme. Ces nouvelles caractéristiques novatrices sont la fusion entre la manifestation contestataire publique et la fête urbaine populaire, entre le déplacement de la visibilité des luttes de la clandestinité vers l'espace médiatique de l'Internet et l'ouverture en mosaïque à toutes les causes politiques et sociales.

Quatre types se distinguent : 1) On observe de grands rassemblements fusionnant manifestation et défilé, protestation et fête. Cette reformulation globale, de par son grand impact médiatique planétaire et surtout son style manifestif, renouvelle autrement l'art militant ; 2) Surtout après le 11 septembre 2001, des œuvres subissent destruction et censure, des artistes sont emprisonnés, reflétant par là l'accentuation des phénomènes de répression de l'art à portée critique. Il y a *macropolitisation* de l'art par les rouages policés des systèmes ; 3) Dans la foulée des événements d'art total de la période contreculturelle se perpétuent notamment au Québec des zones événementielles aux thématiques et aux luttes socioartistiques et sociales, élargissant les rapports entre art et politique, donc l'engagement des artistes du côté d'expériences qui rejoignent de multiples réalités en contexte réel ; 4) Se greffe enfin le non moins percutant et exponentiel envahissement iconoclaste de l'espace médiatique (festivals de cinéma, de vidéo, Kino, Wapikoni Mobile, etc.) comme nouveau territoire macropolitique investi par l'art à travers : le retour en force du documentaire sur le mode « caméra au poing » et l'activisme des cyberpirates du Web qui détournent les sites et créent des situations virtuelles perturbantes.

C'est donc dire qu'au militant s'adjoit l'activiste ; qu'aux répressions mondialistes s'érigent des ripostes altermondialistes ; que dans la Cité des zones événementielles ébrèchent le confort et l'indifférence ; que des ruses médiatiques perturbent les « affaires ».

Les grands rassemblements manifestifs

C'est la nouvelle conjoncture de la globalisation néolibérale des marchés et le rituel des Sommets des grands chefs d'État et des maîtres du capital qui vont renouveler l'art militant à l'échelle macropolitique. On n'a qu'à penser au Sommet des Amériques et au Sommet des peuples à Québec en avril 2001, et tout récemment au Sommet du G-20 que vient de vivre Toronto. Le 20^e anniversaire fortement médiatisé en 2010 de la crise amérindienne de Kanesatake et de Kahnawake, ce que l'on a appelé la « crise d'Oka », pourrait aussi être un repère. Bien des gens et des médias s'en souviennent. Les Warriors Mohawks ont affronté la Sûreté du Québec puis, pour une troisième fois dans l'histoire du Canada, l'armée. Avec le recul, on constate que cette crise aura été sur les grandes scènes, les musées, les écrans, les centres d'artistes et les événements un formidable propulseur de l'émergence de l'art amérindien contemporain, lequel aura été marqué jusqu'à ce jour par une persistante politisation de ses œuvres (anticolonialisme, stéréotypes évincés, réappropriations culturelle et territoriale).

De grands rassemblements, donc, sous l'impulsion altermondialiste contestataire, en riposte aux mises en scène des Sommets des « maîtres » de la globalisation économique et géopolitique du capitalisme néolibéral, adoptent une stratégie nouvelle, un style manifestif grandement influencé par l'art actuel.

En effet, cette culture du spectacle médiatisant les grands Sommets sera infiltrée sur son propre terrain par ces conduites-situations, mêlant affrontements et happenings festifs, Black Bloc et *estudiantisme* démonstratif. Renouvelant le militantisme lié aux luttes des mouvements sociaux, cet activisme nouveau style mais surtout politiquement engagé adhère à l'idéologie altermondialiste : « L'art, en tant qu'entité susceptible de produire de la *résistance* et de la *réflexion*, stimule au passage des formes de *militantisme* alternatives. Au-delà d'un panel de revendications communes (annulation de la dette des pays pauvres, contre l'Aléna, liberté de circulation, gel des frais de scolarité, démocratie participative, etc.) strictement circonscrites au *champ politique*, les *altermondialistes* initient dans les années 2000 une nouvelle façon de faire de la politique, en réseau et non plus sous l'égide d'un parti ou d'une quelconque appartenance idéologique, et l'inventent où s'inspirent de *nouvelles modalités d'action* ? »

L'appellation *activiste* se fait, comme celle de militant, le reflet du vocabulaire emprunté à l'univers militaire. Au manifestant au nom d'une cause, d'une idéologie, d'un contreprojet de société (le militant

révolutionnaire), va tenter de se substituer l'agitateur de foules, le créateur de conduites-situations choquantes et même le kamikaze terroriste (l'activiste). Toutefois, ce « glissement » sémantique du militant à l'activiste dans l'art prendra le parti pris d'un mélange entre la non-violence, le festif et les affrontements rusés tant dans la rue et les médias que comme œuvres singulières. Nous avons alors affaire à un art global visible lors de grandes manifestations en fonction de la conjoncture et des situations géopolitiques.

Au Québec des années deux mille, une série d'événements rend manifestes les mutations de l'art engagé en lien avec la nouvelle conjoncture de globalisation géopolitique sociétale. Les expressions *le Québec de la honte* et *le carré rouge* coiffent ces conduites-situations d'un style nouveau.

Plus souvent qu'autrement, ce sont les faits réels non recensés dans des ouvrages d'analyse, parce que peu ou pas couverts, parce que les intellectuels n'y étaient guère, qui sont pourtant porteurs de ces signaux du changement de l'art militant en regard de la globalisation. Il en va de même pour l'ensemble de ces conduites-situations tout aussi manifestives qu'artistiques ayant arboré le « carré rouge » au début des années deux mille. Initié par le Collectif pour un Québec sans pauvreté, adopté par le collectif DIA lors de ses *Agoras festifs/manifestifs* ou *Abricet* et, de manière directe ou indirecte, appuyé par l'organisme Engrenage Noir, ce logo coiffe une série de manifestations mêlant collectifs de jeunes, art et contestation, dont plusieurs adopteront le symbole. Il participe aussi à cette dimension macropolitique de l'engagement au Québec où l'art se fait complice.

Alors que le volumineux ouvrage d'Engrenage Noir est à paraître en 2011, *Le Québec de la honte*⁸ titre un petit recueil photographique en lien avec le Sommet des Amériques et le Sommet des peuples tenus dans une ville de Québec fortifiée et gazée en avril 2001. Rapidement édité en 2001 et à faible distribution, ce petit livre peut servir d'introduction aux faits de société politisant l'art. De toute évidence, certains événements politisent l'art, prenant la forme d'un « fait social total », c'est-à-dire un fait dont la dimension esthétique est mise en branle simultanément à toutes les autres dimensions de la vie sociale. À cet égard, l'année 2001 est devenue un repère historique pour ce début de XXI^e siècle. En effet, le 20 avril 2001 dans la ville de Québec et cinq mois plus tard, le 11 septembre 2001 dans la ville de New York, deux événements introduisent de manière brutale le nouveau paradigme sociétal : la globalisation des activités économiques, politiques et culturelles et, par là, les antinomies et conflits, terrorisme et activisme, répressions et ruses. Sous la direction des éditeurs Jacques Lanctôt et Michel Brulé, ce petit recueil de photographies prises sur le vif par 19 photographes⁹, avec quelques brefs textes, nous introduit au cœur de ce Sommet des Amériques et en parallèle au Sommet des peuples. Le week-end du 20 et 21 avril, d'un côté les maîtres des mondes économique et politique du capitalisme néolibéral globalisant de même qu'une force policière considérable se sont retrouvés retranchés derrière les murs du Vieux-Québec élargi aux plaines d'Abraham et au faubourg St-Jean-Baptiste en Haute-ville, de l'autre les altermondialistes ont envahi le marché du bassin Louise et l'îlot Fleurie sous l'autoroute Dufferin.

Il y aura affrontement.

Cinq mois avant le 11 septembre 2001 à New York, alors que ce qui devait être le début de *Québec New York 2001* dans la Grosse Pomme, tout à côté des deux tours jumelles du World Trade Center, se transformerait en catastrophe, la capitale nationale du Québec vibrerait des soubresauts de la nouvelle donne géopolitique du siècle. Comme à Seattle et à Gênes, la mosaïque des manifestifs donnera lieu à une longue marche en Basse-Ville, tandis que les hordes d'activistes éprouveront le périmètre des barrières, déclenchant l'une des ripostes les plus agressives – gaz lacrymogènes, tirs de balles blessantes et assaut de l'îlot Fleurie dans la nuit du 20 au 21 avril – des forces policières. L'État policier s'est déployé dans toute sa suffisance – 73 M \$ pour les corps policiers (GRC, SQ, Police de Québec : 903 balles de plastique tirées, 5148 bombes lacrymogènes et fumigènes, utilisation de la prison d'Orsainville) – bien sûr, mais il a eu

affrontement et résistance. La marche du Sommet des peuples après la tenue du forum au Marché du Vieux-Port réunira plus de 30 000 personnes, se dirigeant pacifiquement et festivement vers la stade du parc Victoria, alors que les activistes du Black Bloc, campés près de l'îlot Fleurie, les inciteront à se joindre à eux pour un nouvel assaut des clôtures en Haute-Ville. L'énoncé de « Principe du Mouvement Germinal », publié dans le livre, est explicite : « Nous, Germinaliens, affirmons par nos actes et par cet énoncé de principe notre volonté de lutter contre le spectre menaçant de la mondialisation des marchés. Autrefois rêve des esprits éclairés, le songe, une fois accaparé par la haute finance, est devenu cauchemar : la globalisation ne représente plus aujourd'hui qu'un nouvel asservissement des nations, des peuples et des individus... Notre projet, expression québécoise de la lutte anti-mondialisation – sous la forme qu'elle revêt actuellement – en cours à l'échelle planétaire, constitue par conséquent un avertissement¹⁰. »

Sommet des Amériques, îlot Fleurie, Québec, 2001.
Photo : Hélène Matte.



Cet ouvrage, selon moi, a le mérite de nous introduire visuellement à plusieurs des éléments de la mutation à l'échelle de la globalisation (mondialisation néolibérale vs altermondialisation) de l'art militant, jusqu'à tout récemment limité à l'horizon nationaliste, ainsi qu'aux changements stylistiques, soit le passage des bannières (inspirées par la peinture et le modèle de défilé ouvrier) à la théâtralité médiatique héritée des nouveaux médias (télévision, cinéma et Internet), des concerts et autres rassemblements publics. En effet, le Sommet des Amériques et le Sommet des peuples vont galvaniser comme jamais ce style grâce aux caméras photo et vidéo qui, telles des armes artistiques « au poing », défendent une nouvelle manifestation en arts visuels de l'engagement : la résurgence des documentaires, des clips, des Kino, des Wapikoni Mobile. Comme jamais, les Sommets de Québec seront un « déclencheur » – nom d'un jeune collectif de photographes engagés de Québec actif post-Sommet –, donnant raison en cela à une Dominique Baqué pour qui le documentaire serait devenu le véhicule à impact de l'art engagé¹¹. D'autres approches artistiques militantes comme celles orchestrées par le collectif français Ne pas plier, à partir du Lieu, centre en art actuel, ou la persistance historique militante d'Armand Vaillancourt, toujours actif dans les années quatre-vingt-dix et deux

mille, dont l'immense sculpture S.O.S. érigée depuis Lévis poursuivait des slogans sulfureux (*Je me souviens*, Toronto, 1967 ; *Québec libre*, San Francisco, 1971 ; *Stop the Madness*, San Francisco, 1988), relatent cet art.

Si le livre *Le Québec de la honte* insiste sur les dimensions de la confrontation, il lève cependant le voile sur ces nouvelles couleurs manifestives et dont les dimensions festives sont carrément insufflées par les pratiques de l'art actuel, héritières des happenings, des manœuvres, des performances, etc. L'exposition *Un monde dans lequel plusieurs mondes s'inscrivent* présentée l'hiver dernier (2010) à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's à Sherbrooke fit écho à cet art macropolitique. Le critique d'art René Viau, à défaut de livres sur ce phénomène quand même assez récent, a écrit un texte concis sur l'exposition, l'intitulant *Art et activisme*, qui synthétise bien le phénomène (voir page 44).

Déjà présentée à la *Biennale de Taipei* en 2008, son contenu, présentant plusieurs projets qui, comme *Many Yeses* (2009), une œuvre diagramme de l'artiste Zanny Begg, « s'inscrivent autour des principales manifestations altermondialistes », y était adapté à la réalité nord-américaine et québécoise avec, notamment, l'installation du collectif montréalais Action terroriste socialement acceptable (ATSA) regroupant « les poussettes peintes en noir, symboles d'un avenir non viable, que le groupe québécois a promenées lors du Sommet des Amériques à Québec ». Le réputé critique d'art québécois en situe les enjeux : « Participant à cette trajectoire et en témoignant de l'intérieur, une dizaine d'artistes y présentaient autant de vidéos ou d'installations qui interrogent ce que peuvent être de nouvelles valeurs d'usage en art. À travers ces manifestations dont ils se font tout autant les acteurs que les chroniqueurs, les artistes de cette exposition ont façonné la représentation visuelle du mouvement altermondialiste. Leurs interventions tentent à leur façon de renouveler la notion d'engagement en art¹². »

Dans son analyse, Viau introduit avec pertinence des éléments de distinction entre ces œuvres des années quatre-vingt-dix qui se présentaient comme art engagé, mais dans des lieux convenus et pour un public déjà sensibilisé, et ce renouveler artistique altermondialiste d'ordre macropolitique : « En s'alliant au politique, l'art de ces artistes crée son propre temps d'action et retrouve la force de l'événement. Leur action s'inspire tout autant de la performance, du théâtre, du cirque que des arts visuels. Ces manifestants-artistes posent autrement la question de « ce que peut l'art ». Cette attitude directe s'éloigne de ce qui inspirait nombre d'œuvres « politiquement correctes » des années quatre-vingt-dix. Récupérées par le « sanctuaire » du musée, elles s'adressaient par comparaison à un public déjà sensibilisé... Travaillant sur le terrain réel du spectacle politique, ils développent en même temps une pensée critique et une pratique directe de l'intervention qui va au-delà des bonnes intentions... Pour eux, l'important n'est pas tant de transmettre un message étalonné mais plutôt de structurer avec mobilité leurs interventions autour de ce qu'on pourrait appeler des micro-utopies, un peu comme le ferait un banc de montage alternatif... Ces artistes contestent, sur le terrain même où se jouent les grandes rencontres politiques, le modèle décisionnel dominant tout autant que la façon dont les médias en rendent compte. »¹³

De la répression

Le second type d'art macropolitique concerne ce phénomène de répression qui a pris de l'ampleur après le 11 septembre 2001 : des œuvres d'art subissent destruction et censure, des artistes l'emprisonnement, reflétant par là une politisation par les rouages du système.

En 1990, la crise amérindienne géopolitique de Kanesatake (Oka) a galvanisé une décennie de créativité artistique autochtone contemporaine, résolument engagée du côté de la critique du postcolonialisme, des stéréotypes et de la résurgence culturelle identitaire. Les attentats terroristes qui frappent les États-Unis le 11 septembre 2001 vont aussi contribuer à remodeler le plein continuum de l'art politique : changement de vocabulaire du statut et de la nature des interventions (activisme), intérêt accru pour la thématique de la surveillance chez nombre d'artistes, antiart non occidental (la démolition des Bouddhas de Bâmiyân par les talibans en 2001) et répression d'artistes aux œuvres engagées (arrestation et poursuites aux États-Unis d'un des membres du Critical Art Ensemble).

Sous un autre angle, on peut de plus tenir compte de leurs conséquences comme l'annulation de *Québec New York 2001*, dont l'ouverture et le vernissage dans un édifice limitrophe au World Trade Center devaient se faire le 12 septembre. L'événement perdra brutalement toute possibilité d'existence avec les attentats terroristes. La présence de plusieurs artistes sur place, dont certains prenant des séquences vidéo, et le repli à Montréal d'une manifestation d'esthétique relationnelle devant s'y dérouler sont également des faits donnant à réfléchir sur cette conjoncture sociétale qui « politise » l'art.

Un des rares essais québécois, signé Michaël La Chance, aborde cette dimension répressive de l'art politique sous le titre explosif d'*Œuvres-bombes et bioterreur : l'art au temps des bombes*⁴. Le philosophe et

poète exprime plusieurs inquiétudes sur le fait que ce sont les systèmes dominants qui politisent de manière destructrice l'art critique (voir page 28).

Des zones événementielles

La troisième forme d'art macropolitique est cette persistance de l'idée d'art total que les nombreux et constants événements d'art, symposiums et autres formules n'ont cessé de définir depuis la Révolution tranquille. Vers la fin des années quatre-vingt-dix, les liens idéologiques entre les luttes des mouvements sociaux, comme je l'ai commenté abondamment dans mon livre *L'art comme alternative*, se font moins explicites. Perdurent cependant ces zones événementielles aux thématiques socioartistiques ouvertes du côté des expériences partagées en contexte réel.

Non seulement ces événements qui prennent place au cœur des villes, en périphérie ou dans la nature, selon leurs déploiements organisationnel et communicationnel, donnent de l'expansion au militantisme politique par cette territorialité des critiques et des combats sociaux, mais leur formule « collaborative » offre à nombre d'artistes et d'organismes culturels des occasions et une légitimité d'engagement comme art social : sur le continuum de l'art engagé, tout comme les grands happenings manifestifs, les zones événementielles sont des circonstances et des espaces-temps de jonction entre l'attitude macropolitique et la visée micropolitique.

L'importance des zones sociartistiques publiques, créées, fomentées et investies par des citoyens, des organismes ouverts aux autres et se faisant complices des artistes, est remarquable un peu partout au Québec.

Le collectif ATSA incarne pleinement ces nouvelles formes d'art politique, ne serait-ce que par son appellation : Action terroriste socialement acceptable. Ses multiples ruses créatrices – par exemple,



L'Orchestre D'Hommes-Orchestres,
dans le cadre d'État d'urgence de l'ATSA,
Montréal, 2010. Photo : Martin Savoie.



il met en place depuis 1998 *État d'urgence*, un camp de réfugiés mêlant séjour et art en faveur des sans-abri au cœur de Montréal, il défile en 2001 au Sommet des Amériques contre la globalisation, il investit en 2004 les places publiques urbaines d'*Attentat*, une série d'installations dénonçant les véhicules polluants – incarnent un éventail de ces nouvelles formes d'art politique.

Or, le fait est qu'il y a bien d'autres acteurs, situations et zones macropolitiques qui occupent le territoire dans les années deux mille. Dans la ville de Québec, pensons à l'aventure fascinante de l'îlot Fleurie (*Émergences*), aux originales manifestations de l'organisme Folie/Culture ainsi qu'aux occupations *Réclame ta rue*. À Montréal, mentionnons les trois éditions d'*Urbaines urbanités* de la Galerie FMR dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, les *Agoras festifs/manifestifs* du regroupement altermondialiste DIA, les aires publiques politisées par les débats du centre d'artistes itinérant Dare-Dare, les interventions *Abribec* et autres initiatives d'art communautaire appuyées par l'organisme Engrenage Noir. Ailleurs au Québec, nous nous devons de scruter une décennie de *Pratiques infiltrantes* du 3^e Impérial dans Granby et ses alentours. En Haute-Matawinie, il faut souligner le radicalisme écologique autochtone du Groupe Territoire Culturel. À Gatineau, il y a les éditions de *Cohabitations communes mesures* d'Axe Néo-7. Au Saguenay-Lac-St-Jean, l'esprit interventionniste de collectifs tels qu'Atelier Insertion et InterAction Qui des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix trouve une relève dans de nouveaux regroupements tels Les Ateliers Touttout et collectifs comme Cédule 40. Ce dernier, s'associant à IQ L'Atelier et à un comité de quartier de la ville d'Alma, a fomenté un débat public sur l'utilisation du bois, ressource d'économie régionale, dans les arts et l'architecture lors de l'inauguration de sa sculpture commémorative *La glissoire* en septembre 2010. Il persiste dans une lutte globale pour faire vivre l'art actuel et communautaire dans la région. Autre part, que ce soit l'événement *H₂O ma terre* à Carleton-sur-Mer ou les récentes *Rencontres internationales de photographies* dans onze communautés sur le territoire gaspésien, ces zones d'art ont encore là affaire à la survie.

Brouillages médiatiques

Quatrièmement, se greffe le non moins percutant et exponentiel envahissement iconoclaste de l'espace médiatique comme nouveau territoire d'affrontements macropolitiques par l'art, avec ces documentaristes visuels « caméra au poing » et ces cyberpirates du Web qui détournent les sites et créent des situations virtuelles perturbantes.

En effet, les écrans de cinéma, de télévision, d'ordinateur et de téléphone portable sont devenus un important terrain d'intervention de l'activisme dont la dimension artistique est une caution et un apport indéniables.

Caméra au poing

Dès 1998, la sortie du documentaire *L'erreur boréale* du duo Richard Desjardins et Robert de Monderie, l'émergence des laboratoires vidéo Kino et Wapikoni Mobile (dans les communautés amérindiennes) et une série de festivals – de *Vidéastes recherchés* (Québec) à *Regards sur le court* (Saguenay), en passant par les *Documenteurs* (Abitibi-Témiscamingue) – allaient donner raison à la polémiste Dominique Baqué qui, au risque de le répéter, dans son livre *Pour un nouvel art politique*, faisait du documentaire le nouveau vecteur de l'art politique.

Cyberpirates

En 1994, les insurgés de l'insurrection zapatiste depuis la région du Chiapas au Mexique, sous la direction du « sous-commandant » Marcos, avaient grandement utilisé la diffusion sur Internet pour s'arrimer l'opinion politique mondiale et ainsi déstabiliser le pouvoir mexicain central. Déjà en 1999, dans une brève série de chroniques sur les arts médiatiques, l'artiste vidéaste Boris Firquet de Québec évoquait à même les pages du journal *Le Devoir* ce nouveau phénomène de cyberpiratage comme art engagé. Sa collaboration sera aussitôt abrégée. Le phénomène, lui, allait prendre de l'ampleur.

Dans cette foulée, donc, vont se développer des prises d'assaut de l'espace médiatique d'Internet par ceux que l'on appellera les cyberpirates [cyberhackers]. Leurs attaques et piratages de sites de multinationales, comme le fera le collectif T-Mark, de même que les canulars en ligne comme ceux des groupes Yes Men, Superflex et CRIME ne cesseront de créer des remous majeurs.

Ainsi, le Sommet de Copenhague sur les changements climatiques et le tremblement de terre en Haïti en 2010 seront les cibles de coups d'éclats médiatiques contre les diplomates canadienne et française. Le groupe CRIME (Comité pour le Remboursement Immédiat des Milliards Envoyés d'Haïti) mettait en ligne le 14 juillet un site Web pastichant celui du ministère des Affaires étrangères et européennes. Il y annonçait que la France allait rembourser la dette originelle de 21 milliards de dollars américains – soit l'équivalent de 80 millions de francs-or – « extorqués » dans la foulée de l'indépendance d'Haïti. Le collectif, s'inspirant des Yes Men, dénonçait ainsi l'hypocrisie de Paris, d'Ottawa et de Washington à l'égard du peuple haïtien, victime du tremblement de terre ayant fait plus de 200 000 morts et détruit les infrastructures du pays.

Formé de Français, d'Américains et de Québécois, le collectif CRIME, dont certains des membres se sont présentés en entrevue masqués comme Zorro, a indiqué son intention de poursuivre ce cyberpiratage médiatique macropolitique dont l'impact a été planétaire : autant une majorité d'Haïtiens a applaudi le canular, plus de 50 000 internautes ayant consulté le site, autant la fausse nouvelle fut reprise par l'*Associated Press*, le *New York Times* et le *Nouvel Observateur*, en plus d'ébranler les instances politiques diplomatiques françaises.

L'art micropolitique

À la fin des années quatre-vingt-dix et au cours de la première décennie des années deux mille s'ajoute, aux grandes mutations de l'art militant, une mosaïque exponentielle d'artistes. Des prises de position, pratiques et œuvres, majoritairement initiées par des individus ou de très petits groupes (duos, couples, petits organismes), opèrent à une échelle humaine et moins systémique. Il s'agit donc de prendre en compte avec des objectifs plus ciblés, restreints, visés, le contexte local, communautaire, interpersonnel. Les stratégies et le style d'intervention se font art du vivant.

On peut les regrouper en cinq types d'art micropolitique dont les nuances et particularismes sont nombreux :

- 1) l'art individuel glocal, souvent initié par un artiste ou une œuvre, mais possédant une attache et une portée interrogatives ou subversives universelles ;
- 2) les manœuvres en contexte réel, des stratégies créatrices de dépassement de la performance en salle, oscillant entre des dispositifs contextuels introduisant conscientisation, critique et alternative comme art action ;
- 3) les arts communautaires, conviviaux et collaboratifs, s'exerçant auprès et avec des communautés existantes ou inventées, ponctuelles ou virtuelles, qui mènent une lutte pour changer leurs conditions ;
- 4) l'art dialogiste, aux démarches interpersonnelles axées sur de petits groupes, empathiques et aux visées émancipatoires sociales, locales, et non pas seulement relationnelles, contactuelles ou expérientielles, comme vide existentiel à combler ;

5) l'art de résistance et de révolte des anonymes, ceux de la rue (et non uniquement dans la rue), ces marginaux qui nous rappellent la « présence sensible » de l'imprévu, de l'indompté, du « sauvage » qui habite tout imaginaire, peu importe les classes, les strates, le statut ou les revers de la vie.

Art individuel global

Dans son livre *Œuvres-bombes et bioterreur*, Michaël La Chance insiste avec raison sur la source individuelle de bien des œuvres politiquement engagées et des positions intellectuelles révoltées. Que ce soit l'engagement politique et social traversant cinq générations d'un Armand Vaillancourt ou la constance idéologique et stylistique sur plus d'une décennie de productions d'un Mathieu Beauséjour, ces artistes créent une œuvre globale qui, bien qu'individuelle, a une signification et, conjoncturellement, un impact sociétal grâce à son contenu ou à son action.

De la sculpture sociale

Tout comme Armand Vaillancourt, « sculptant » les injustices sociétales de manière expansive, activiste ou médiatique¹⁵, et l'ATSA, dont les manifestations publiques et médiatiques sont marquées sous le sceau d'un branding de l'art social réformiste, Mathieu Beauséjour

est incontournable lorsqu'il s'agit d'aborder l'art engagé au Québec. *Mathieu Beauséjour : persistance* est le titre du catalogue monographique éponyme paru en 2007. L'ouvrage reflète ses quinze dernières années de création et d'engagement inconditionnel envers les arts visuels (1991-2007)¹⁶. L'artiste est renommé pour avoir marqué au tampon sur des billets de banque « virus », mais aussi pour avoir réactualisé des symboles et slogans appartenant aux mouvements révolutionnaires et anarchistes antérieurs, faisant ainsi de la conscience collective historique un « immatériel » pour ses installations. Bien que l'on ne parle pas assez de ses performances, Beauséjour œuvre radicalement sur le politique avec un style tout à fait distinct, entre esthétisation et subversion inversée !

C'est d'ailleurs ce qu'il a fait en février 2010 par une action à charge subversive liée à sa sculpture installée dans le réseau des galeries souterraines de Montréal. Dehors sur le terrain, à la verticale, se dresse le gratte-ciel de la Bourse de Montréal, édifice symbolisant le monde de la finance, des investissements et de la spéculation. Son matériau de transaction et de mesure de l'emprise de l'économie capitaliste sur le social, c'est la monnaie, l'or, l'argent et toutes matières, tous biens et services transformables en valeur d'échange. Cela se reflète entre autres dans la culture de consommation de masse par le festival *Montréal en lumière*. Dessous, souterrain à l'horizontale, s'étend un réseau de corridors où s'alignent commerces, trains et métro. Des milliers de gens, employés, visiteurs, itinérants et autres, y passent, y travaillent, y consomment, y flânent ou s'y réfugient temporairement. C'est là que se tient l'événement *Art souterrain*, jumelé au festival *Montréal en lumière*. Ensemble, en février 2010, ces manifestations ont donné leur coup d'envoi par ce que l'on appelle une « nuit blanche », les lieux d'expositions et de spectacles demeurant ouverts et actifs tard dans la nuit.

Cette nuit-là, pour *Art souterrain*, l'artiste anarchiste Mathieu Beauséjour, une cagoule blanche tachée de vin rouge sang sur la tête, s'affaire à ciseler mécaniquement, les unes après les autres, les *cennes noires*, en tout 23 rouleaux. Derrière lui, il a dressé « Monument », une guillotine grandeur nature, peinte en rouge et, à la place du cercle de la coulisse où l'on pose la tête, c'est la forme d'une étoile que l'on voit ! Sur fond sonore métallique, l'installation de l'artiste – qu'il appelle aussi « tableau vivant » – ne manque pas d'impressionner de vérité subversive, ne serait-ce que par l'emplacement de la guillotine (l'historique et tristement célèbre machine à couper les têtes du pouvoir d'État au service de la bourgeoisie lors de la Révolution française) sous l'édifice de la Bourse, ce gratte-ciel de verre et de béton précontraint, symbole architectural du pouvoir économique de toutes les bureaucraties, celles des États comme des multinationales partout sur la planète. S'y ajoutaient, de plus, les gestes répétitifs, comme les opérations économiques planifiées, de destruction de la monnaie par des coups de ciseau tailladant la figure de la reine et la feuille d'érable. Enfin, la présence corporelle du performeur à la cagoule tachée de rouge, mi-bourreau, mi-condamné, fit de cette action *in situ* une synthèse puissante des axes de son engagement depuis près de vingt ans.

Mathieu Beauséjour
Monument II (4 heures),
événement *Art souterrain*,
2010. Photo : Ianik Marcil.



Benoît Aquin

Durant les années soixante-dix et quatre-vingt, les compagnies Dole et Del Monte ont employé un pesticide cancérigène, le Nemagon, pour protéger leurs plantations de banane au Nicaragua. Trente ans plus tard, les travailleurs sont atteints de maladies incurables, leurs enfants sont malades et les compagnies font la sourde oreille. Il estime que le nombre total de *bananaeros* affectés dans la région s'élèverait à près de 15 000. Des les années soixante-dix, au moment où le Nemagon était utilisé, 28 000 personnes travaillaient dans les bananeraies de la région.

Maryse Goudreau, *Manifestation pour la mémoire des quais*, Carleton-sur-Mer, 2010. Photos : Louis Couturier.



Du côté de la photographie sociale

Du côté de la photographie sociale, impossible de fermer les yeux sur l'impact des récentes expositions de Benoît Aquin. Après *Dust Bowl chinois* (grand prix Pictet 2008) que l'on a pu voir chez VU en 2009¹⁷ et lors des *Rencontres internationales de photographie* à Carleton-sur-Mer (2010), Aquin, faisant suite à un passage éclair au *Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul* (« Ensemble, l'union fait la force », août 2010), récidive à l'automne avec la percutante exposition *Haïti après le séisme* à la Galerie Pangée ainsi qu'au *World Press Photo* dans la métropole.

Il en va de même de ces « situations » de protestation pour la survie des quais en Gaspésie amorcées, dans le cadre des *Rencontres internationales de la photographie*, par les interventions photographiques de l'artiste Maryse Goudreau avec « Manifestation pour la mémoire des quais » (« Charge 1 » sur le quai de Marsoui le 14 août et « Charge 2 » sur celui de Carleton-sur-Mer le 3 septembre 2010). Les quais sont, au cœur des collectivités littorales, une partie intégrante de la culture gaspésienne. De moins en moins fonctionnels pour le commerce maritime, plusieurs sont laissés à l'abandon. Les politiques actuelles de cession des ports sont en train de leur donner le coup de grâce. Défigurés par les tempêtes et mal entretenus, ceux de Marsoui et de Carleton attristent plusieurs Gaspésiens, car ils demeurent des lieux très vivants de rassemblement social, d'activités et de recueillement dans le paysage¹⁸.

Originaire de Pointe-à-la-Croix, Goudreau a réalisé une première intervention photographique sur le quai de Marsoui, puis est intervenue sur le celui de Carleton-sur-Mer pour alimenter poétiquement la résistance qui s'y organise. L'artiste a fait des impressions grand format d'anciennes photographies des quais qu'elle a ensuite collées de manière performative sur leur asphalté, invitant la population à s'y rendre pour voir apparaître le contraste flagrant entre hier et aujourd'hui. Par la suite, les automobilistes, les camionneurs et les piétons pouvaient circuler sur les images photographiques jusqu'à ce qu'elles s'effacent. Ces photographies collées au sol, parce que vouées à la disparition, sonnaient symboliquement l'alarme. Avec *Charge 1* et *Charge 2*, Goudreau entendait ainsi réactiver la mémoire collective et la fierté d'être qui en découle, cherchant à resserrer les liens entre l'art et une cause sociale sur le mode manifestif. Le soir du 3 septembre, une vingtaine de drapeaux furent aussi distribués aux gens présents avec des impressions photographiques intégrant des ferrotypes de femmes : ces « porteuses d'identité maritime » ont flotté dans le vent pour l'occasion¹⁹.

De sources *micro* (individuelles), ces types d'engagement par l'art ont une résonance *macro* (locale, communautaire, planétaire), d'où mon appellation nancée et hybride d'« art individuel global ». Ce type d'activisme inclut aussi bien les artistes qui, comme Vaillancourt, travaillent en immersion dans le corps social sans se soucier de commandites institutionnelles que ceux qui s'inscrivent dans les rouages du champ de l'art sans pour autant perdre de vue un impact politique constamment explicite dans leur œuvre. Je pense ici à plusieurs œuvres, performances et stratégies communautaires de François Morelli et de Guy Blackburn, et même à certaines dimensions néoféministes de l'art action des femmes dans les années deux mille (Julie-Andrée T, *Les Fermières Obsédées*²⁰).

L'opérationnalité politique des manœuvres en contexte réel

Mise de l'avant dans les milieux de l'art action à Québec au début des années quatre-vingt-dix, la notion stratégique de manœuvres exprime, par son activation en contexte réel, non seulement une attitude de dépassement de la performance en salle, mais encore reformule ici les concepts européens d'art contextuel (Swidzinski, Ardenne). Dispositifs ouverts, les manœuvres en contexte réel possèdent un fort coefficient d'opérationnalité politique : macro lorsqu'elles prennent l'envergure de zones événementielles, comme ce fut le cas au symposium *Vingt mille lieu(x) sur les mers* (Amos, 1997), mais aussi à l'échelle

restreinte, aux frontières mouvantes, introduisant conscientisation, critique et alternative – les manœuvres *Territoires nomades* du collectif Inter/Le Lieu (1994-1996), *Veuves de chasse* du duo Doyon/Demers (2001), *DSM-V de Folie/Culture* (2005). Souvent en situation de production « collaborative » avec les valeurs du système – animation, participation, intégration, récupération –, de telles manœuvres rudent à dessein (pour des raisons de financement et de permissivité) avec les modalités des programmes, des festivals, des expositions et autres manifestations culturelles qui incluent l'art. Pour un, l'historien de l'art Paul Ardenne observe là un pragmatisme stylistique : « Il est évident que l'artiste contextuel s'engage et que cet engagement n'est pas sans produire un effet, que l'artiste use de la ruse ou de la proposition insolite ou absurde, qui excite les médias et attire l'attention sur lui ou sur son positionnement critique tantôt selon la logique de la dénonciation, l'opérationnalité erratique (ne ciblent pas les effets de leur action), la méchanceté, le cynisme qui est un trait de caractère mais qui est une des réponses les plus opératoires pour nombre d'artistes en opposition à la normalisation institutionnelle de leur action, surtout en situation semi-périphérique (événements subventionnés, commandes publiques). »²¹

Si cette nature « contractuelle » de bien des manœuvres en contexte réel et autres arts contextuels illustre ce nouveau statut hybride de l'art, allant du macro au micro, il n'en demeure pas moins que ces manœuvres conservent un fort potentiel de radicalisme.

Arts communautaires

La notion des arts communautaires possède un large spectre. Dans son sens élargi et comme en a fait le survol la sociologue Andrée Fortin dans son livre *Nouveaux territoires de l'art : régions, réseaux, place publique*²², elle définit grandement la spécificité des manifestations de l'art actuel au Québec. Dans son essai *L'art au détour de la société : les pratiques artistiques participatives*²³, le sociologue Louis Jacob prend en compte l'élargissement du registre des manifestations de l'art engagé de ces pratiques d'artistes qui chercheraient non plus à changer la société mais « à s'immiscer dans la vie sociale », par tous les moyens et « aux conséquences inouïes » qui découleraient (de ces) « pratiques artistiques participatives ou collaboratives ». Toutes, elles favorisent « la rencontre entre artistes et des non-artistes, engagés dans un projet commun » : « Ce que l'on nomme commodément aussi "art engagé" renvoie aujourd'hui à une grande variété de pratiques. Bien entendu, ces pratiques s'inscrivent en partie dans les traditions de l'avant-garde, de l'animation culturelle et du militantisme du XX^e siècle. Mais l'espace politique et social lui-même est aujourd'hui en pleine transformation, les qualités matérielles, relationnelles, symboliques de l'espace public sont à reconquérir, dans les pensées comme dans les actes²⁴. »

Les exemples sont légion et composent la zone graduant le continuum des manifestations, allant du macro au micropolitique comme art social. Par exemple, l'initiative du *Parc sacré* dans la communauté amérindienne de Mashteuiatsh joint activités traditionalistes liant les aînés de la communauté aux jeunes et aux artistes tout en s'ouvrant à l'économie sociale équitable des communautés autochtones d'Amérique centrale. Des projets de quartier ou de groupes d'entraide, comme ceux parrainés par le projet *Levier* d'Engrenage Noir ou associés au Collectif pour un Québec sans pauvreté, se tiennent tout autant que ce que les Journées de la culture au Québec mettent en évidence annuellement, sous l'impulsion d'un organisme comme Les arts et la ville.

Alors que les zones événementielles demeurent d'envergure, certaines pratiques d'art communautaire prennent tout leur sens politique à l'échelle locale lorsqu'elles remplissent les trois conditions suivantes :

- 1) Elles sont productrices d'une prise de conscience inédite du réel ;
- 2) Elles offrent une possibilité émancipatoire, même momentanée ou indirecte, de toute forme de contrôle social ;
- 3) Elles relativisent et contribuent à réformer de l'intérieur les institutions culturelles en permettant l'éclosion des distinctions, des différences et des injustices sociales.

Art dialogiste

Par art dialogiste – ou de collaboration à échelle humaine –, il faut comprendre la constitution en une masse critique suffisante pour parler de ces démarches empathiques, aux actions initiées stratégiquement et méthodologiquement sur les modes de l'écoute, du dialogue et de l'accompagnement de l'autre, mais à visée explicitement micropolitique. L'artiste activiste et théoricienne franco-ontarienne Julie Fiala²⁵, dans son essai *L'éthique liée à la collaboration [Collaborative Ethics]* en ligne sur le site d'Engrenage Noir [www.engrenagenoir.ca], se fait explicite en ce sens quand elle écrit : « Qui dit intersubjectivité, dit implication – sens des responsabilités, confiance, obligation de rendre compte et ouverture en sont les maîtres mots. Cela dit, en faisant appel non seulement au Soi, mais à tous les Soi, nous démultiplions les enjeux éthiques. [...] Pour y parvenir, je crois qu'il faut faire de la réciprocité la clef de voûte de la collaboration – celle qui repose sur l'échange et la dé-centralisation du pouvoir – sur les principes du partage du pouvoir, non sur ceux de son marchandage ou de la lutte pour l'obtenir²⁶. »

L'art dialogiste se démarquerait donc de la majorité des prestations d'esthétique relationnelle, d'art contactuel et d'art comme expérience de vie.

On commence à soupeser le fort potentiel subversif de ce type de pratique, qui ne revendique pas nécessairement sa validation dans le champ de l'art, mais davantage dans les communautés, comme renouvellement inédit de l'engagement. Aux visées d'émancipation vécues, cet art prend forme comme attitude micropolitique par ses finalités de transformation des réalités vécues par l'art, distinct de la sensibilité thérapeutique (art thérapie), caritative (laïcisme ou religieux) ou bureaucratique (travail social et animation socioculturelle). L'activisme dialogiste, éthiquement et esthétiquement, s'émancipe donc des fortes composantes de quête identitaire et de psychosociologie existentielle narcissiques, et de la socialisation culturelle – allant du *preaching* des « nous » similireligieux aux nouvelles convivialités technologiques, dont le pendant dans l'Internet sont les sites Facebook, Twitter, etc. Principalement sous l'impulsion des femmes au Québec, il faudra sur ce plan, impérativement, revisiter les apports remarquables autant de Claudine Cotton, de Karen Ellen Spencer, de Johanne Chagnon et Devora Neumark au sein d'Engrenage Noir, que du trio Corinne Lemieux, Sylvie Cotton et Massimo Guerrera – pour n'en nommer que quelques-unes.

L'art de résistance et de désobéissance civile de la rue

La période postmoderne (1980-2000) a non seulement ébranlé le pouvoir d'exclusivité de la créativité et de l'art aux seuls institutions et experts de l'art, ainsi que les approches disciplinaires et théoriques de connaissance et de légitimation dans les institutions au fil de complicités entre artistes et non-artistes, et de pratiques dans les non-lieux convenus de l'art, mais elle a aussi carrément mis en évidence ce fait crucial : l'art et l'engagement n'ont jamais été, et plus que jamais ne le sont pas, le fief et la propriété des artistes, des intellectuels et autres amateurs institués. Il existe un art de résistance et de révolte des anonymes, de la rue (et non uniquement dans la rue) et des marginaux !

Ils sont non professionnalisés, ni « interdisciplinarisés », ni technologisés, ni folklorisés, quoique souvent absorbés et réappropriés – pensons à la dynamique des graffitis urbains – ou visibles dans certaines zones événementielles. Je pense ici à plusieurs des projets et ateliers soutenus par Folie/Culture (*Les oripeaux*), à l'exceptionnelle production *Passagères : voix de changements*²⁷ du collectif Les Filles électriques et Passages, à la création collective, orchestrée par le collectif Deux Ailes, d'oiseaux de papier offerts aux passants par les itinérants du centre d'accueil Le Refuge à Montréal (septembre 2010) ou aux rares manifestations autochtones en milieu urbain (*Éclat du miroir sacré*, une exposition d'œuvres de sans-abri autochtones vivant à Montréal, dans une situation de marginalisation sociale en milieu urbain, en 2009²⁸). Leur repérage est difficile. Mais une fois décortiquées les méandres de l'aliénation et de la souffrance, des



Julie Fiala, *Stop Ignite Connect : A Community Performance*, avec 250 personnes au City Park, Kingston.
Photo : Bill Weedmark.



Guy Sioui Durand, *Spoken Action [Faire confiance à la vie]*, événement Crossings, Belfast, 2010.
Photo : Jordan Hutchineys

méprises et des déqualifications qui sont son terreau, cet imaginaire de « non-artiste » à l'œuvre ravive les utopies modernistes d'un Joseph Beuys – pour ne nommer que le plus connu des artistes politiquement engagés du siècle passé – selon lesquelles « chacun est un artiste » et l'on « peut par la présente décider de ne pas appartenir à l'art » pour faire de l'art ! Plus encore, cet univers renoue humblement avec cette idée Fluxus admirablement colportée par Robert Filliou que « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », comme « désobéissance civile » !

Plus que tout, cette catégorie en apparence hors normes, à la limite des pratiques d'art micropolitique, nous rappelle l'exigence de se connecter à la « présence sensible » de l'imprévu, de l'indompté, du sauvage qui habite tout imaginaire.

Renouveler l'anarchie

Les premières années d'un nouveau siècle, dit-on, sont les plus effervescentes. Le XX^e siècle naît (1880-1980) sous les signes du progrès et de l'avant-garde (électricité, photographie, aviation, cinéma, art révolutionnaire russe, urbanisme des gratte-ciel, etc.). Cette envolée moderne se heurte toutefois à deux grandes guerres mondiales. Le doute, la critique, la lutte politique et l'alternative « prennent » le maquis de l'art militant²⁹. Ces dix années du XXI^e siècle semblent avoir accéléré, compressé et inversé de manière hypermoderne cette problématique centenaire : en une décennie, s'entremêlent dans une conscience à la fois géopolitique, scientifique et médiatique (numérique) la situation de notre écosystème en mal de survie (réchauffement et pollution), les conflits guerriers (11 septembre 2001) liés non plus seulement à l'économie dominante des pays développés (G-20) mais aux distances culturelles de civilisation entre le Nord et le Sud, et la scission entre la vision du monde « européen-américano-centriste » et les résurgences multiculturelles planétaires.

Sous ces « hyperliens » sociétaux circulent en réseau de nouvelles formes d'imaginaire et de solidarité mais qui, cette fois, lient global et local, politique et art, à la vie. À mes yeux, cette expansion macro et micro de l'art politique préfigure une résurgence de l'anarchie comme théorie, parti pris, éthique et esthétique dans les pratiques. ■

Notes

- 1 Outre-mer, le philosophe Francis Fukuyama publie *La fin de l'histoire* (1990), alors que l'on réédite *La crise de la culture* de la philosophe Annah Arendt : le glissement de l'histoire vers les microrécits s'amorce. En 1995, Nicolas Bourriaud publie son essai *Esthétique relationnelle*, lequel fera impact. Plus tard, Paul Virilio édite *La procédure silence* (2001), Paul Ardenne y va de son livre *Un art contextuel* (2002), Yves Michaud signe *L'art à l'état gazeux* (2003), Marc Jimenez comment *Malaise dans l'esthétique* (2004) et Dominique Baqué lance son brûlot *Pour un nouvel art politique* (2004). En 2007, Claire Moulène écrit *Art contemporain et lien social*. Il y a débat dans la francophonie européenne. Sylvie Lacerte synthétise et rapatrie ce débat au Québec dans la publication de sa thèse de doctorat *La médiation de l'art contemporain* (2007). Ces questionnements autour de l'art micropolitique, apolitique, du glissement des arts visuels vers le documentaire vidéo et de l'art social caritatif plus que politique contestataire sont pourtant présents dans une série d'ouvrages et de documentaires québécois lors du passage des années quatre-vingt-dix aux années deux mille : *Déclics : art et société* sous la direction de Marie-Charlotte De Koninck (1999), l'ouvrage collectif *Le Québec de la honte* (2001), le catalogue *Armand Vaillancourt : sculpture de masse* (2005), celui sur *Mathieu Beauséjour : persistance* (2007), l'essai-catalogue *Culture pour tous* sous la direction de Sylvette Babin (2007), la publication *ATSA : quand l'art passe à l'action* (2008), l'essai *Œuvres-bombes et bioterreur : l'art au temps des bombes* de Michaël La Chance (2008), la thèse *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec* d'Ève Lamoureux (2009) et *Maurice Demers : œuvre d'art total* d'Anihte de Carvalho (2009).
- 2 Hervé Fischer, dans son tout dernier livre *L'avenir de l'art* (VLB, 2010), insiste sur cette fonction cruciale de l'art.
- 3 Cf. Nicos Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Maspéro, 1978.
- 4 Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, Éditions Intervention, 1997.
- 5 *Ibid.*, p. 171.
- 6 Ève Lamoureux, *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Écosociété, 2009.
- 7 Les artistes, [n'est plus en ligne], <http://artiviste.wordpress.com/>.
- 8 Jacques Lanctôt et de Michel Brulé (dir.), *Le Québec de la honte*, Lanctôt, 2001 (coll. Les Intouchables).
- 9 Comme le dit le dicton « une image vaut mille mots », les photographies des Benoît Aquin, Normand Blouin, Philippe Chaumette, Vincenzo d'Alto, Vincent Deschênes, David Gagnon, Laurent Gagnon, Laurent Guérin, Caroline Hayeur, Idra Labrie, Jean Lapière, Jean-François Leblanc, J-P Leclerc, Roxanne Louineau, Marie-Josée Marcotte, Yoanis Menge, Michaël Pineault, Marie-Anne Saint-Pierre, Guillaume Simoneau et Christian Tonnard nous introduisent au cœur de ce climat où faits politiques et faits d'art se fusionnent totalement, mettant en branle le « tout » social.
- 10 On trouve également cet énoncé ici : Mouvement Germinal, *A-Infos* [en ligne], 9 mai 2001, www.ainfos.ca/01/may/ainfos00234.html.
- 11 Cf. Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, Flammarion, 2004.
- 12 René Viau, « Art et activisme », dans « Conflict/Conflit », n° thématique de *CV art photo médias culture*, n° 85, été 2010, p. 67.
- 13 *Ibid.*
- 14 Michaël La Chance, *Œuvres bombes et bioterreur : l'art au temps des bombes*, Éditions Intervention, 2008.
- 15 Cf. G. Sioui Durand, « Armand Vaillancourt ou la droiture », *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, op. cit., p. 202-207 ; Armand Vaillancourt, « Espace dégagé, espace engagé : art action et amérindianité chez Armand Vaillancourt », *Armand Vaillancourt : sculpture de masse*, catalogue d'exposition, Musée du Bas-St-Laurent, Mus'Art, 2004, p. 34-51.
- 16 Cf. Caroline Andrieux, *Mathieu Beauséjour : persistance*, avant-propos, Quartier Éphémère, 2007, p. 4.
- 17 Cf. G. Sioui Durand, « Le vent l'emportera : réflexions sur l'exposition *Dust Bowl chinois* de Benoît Aquin, au centre VU », dans *Inter, art actuel*, n° 105, 2010.
- 18 Cf. Adrienne Luce, *De Marsoui à Carleton : alimenter poétiquement la résistance qui s'organise*, communiqué de la commissaire, 3 septembre 2010.
- 19 Maryse Goudreau utilise des photographies d'archives, approchant à la fois la mémoire du paysage et la mémoire photographique. Elle travaille aussi avec des ferrotypes (photos sur plaques d'étain) de femmes anonymes qu'elle déniche chez les antiquaires ou sur le Web : dans les mains de l'artiste, ces ferrotypes ouvrent sur l'héritage des femmes, essentiel à la vie d'un individu ou d'une société.
- 20 Cf. G. Sioui Durand, « Tracées au rouge à lèvres : Les Fermières Obsédées », *Fermières Obsédées*, monographie, Éditions d'art Le Sabord, 2010.
- 21 Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, 2002, p. 93.
- 22 Andrée Fortin, *Nouveaux territoires de l'art : régions, réseaux, place publique*, Nota Bene, 2000.
- 23 Louis Jacob, « L'art au détour de la société : les pratiques artistiques participatives », dans Louise Sicuro (dir.), *Culture pour tous : 10 ans des Journées de la culture*, Éditions d'art Le Sabord, 2007, p. 31-35.
- 24 *Ibid.*, p. 31.
- 25 Fin septembre 2010, Julie Fiala orchestre *Stop Ignite Connect : A Community Performance* avec 250 personnes au City Park de Kingston fondé sur l'écoute, la rencontre et le dialogue hors du champ de l'art.
- 26 Julie Fiala, *L'éthique liée à la collaboration/Collaborative Ethics* [en ligne], 2001, trad. 2006, p. 1-2, www.engrenagenoir.ca/blog/ressources/textes.
- 27 Les Filles électriques et Passages, *Passagères : voix de changements*, livre avec CD, Planète rebelle, 2010 (coll. Traces).
- 28 *Éclat du miroir sacré* fut présentée en 2009 au Café Aquin, avec Projets autochtones du Québec (PAQ), en collaboration avec le Cercle des Premières Nations (CPN) de l'UQAM et Amnistie internationale (AI), dans le cadre de la Semaine des droits des peuples autochtones organisée par la Faculté de science politique et de droit de l'UQAM.
- 29 Cf. Gerald Raunig, *Art and Revolution : Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Semiotext(e), MIT Press, 2007.

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

Le livre, paru en 2009 aux Éditions Écosociété, est une version éditée de la thèse de doctorat en sciences politiques de l'auteur. Ève Lamoureux examine le phénomène sous quatre angles :

- un regard historique sur l'art militant moderne (1948-1970) et autogestionnaire post-moderne (1970-1980) ;

- une description des rouages infrastructurés du champ de l'art réseau (programmes, marché de l'art et réseaux de collectifs et centres d'artistes) ;

- une analyse de projets collectifs et communautaires : *l'État d'urgence* de l'ATSA (1997-2008), le mini-événement (déambulation et projets commandés à plusieurs artistes) *Le droit au bonheur* de l'organisme Folie/Culture dans le cadre de l'ouverture de « Bonheur et Simulacres » (*Manif d'art 3* de Québec, en 2003), le projet *Entre nous* de Devora Neumark (2001) et la manœuvre *Territoire/Passport nomade* du Collectif Inter/Le Lieu (1994) ;

- une sélection de dix artistes (individus et collectifs) représentatifs de trois générations de créateurs et une analyse fouillée d'entrevues réalisées avec ceux-ci.

Si Lamoureux nous présente en introduction une « liste d'épicerie » des questions, toutes plus pertinentes les unes que les autres, à adresser aux pratiques d'art engagé, à mesure que l'on progresse dans les chapitres, force est de constater qu'il ne s'agit que d'une mise en scène interrogative à une étude beaucoup plus parcellaire. De fait, son survol historique conventionnel, parce qu'il ne fait que revisiter les études antérieures, sa description fonctionnelle des composantes du champ de l'art et son analyse des zones événementielles (où l'on retrouve à l'œuvre la sélection d'artistes) ne servent finalement qu'à orienter et à renforcer la « sociopolitique » de ces sujets interviewés, corpus qui compose l'essentiel de ce livre : « Cet essai analyse la démarche d'artistes québécois contemporains comme l'ATSA, BGL, Doyon/Demers, Danyèle Alain, Sylvie Cotton, Nicole Jolicœur, Devora Neumark, Alain-Martin Richard, Jean-Claude St-Hilaire et Raphaëlle de Groot [afin de répondre à cette question :] [q]uelles sont donc les caractéristiques de l'art engagé actuel en arts visuels que nous permet de dégager notre échantillon? »

La modélisation théorique, le choix des indicateurs et la méthode d'enquête en science sociale sont loin d'être neutres. Outils pour l'analyse, ils en balisent aussi son contenu. De plus, comment être surpris que la sélection d'un petit échantillon (dix) que l'on veut représentatif non seulement du phénomène de l'art politique mais aussi des générations (trois artistes de trois générations) et de l'art féministe (six femmes dont quatre en solo et deux membres de collectifs) et la méthode de l'entrevue personnelle comme histoires de vie et sociologie des sujets, plus que l'analyse objective d'une période (faits, situations, nombres portant sur l'art et la politique) ou celle des œuvres des artistes (l'enga-

gement de l'artiste à travers son œuvre entière), aboutissent à cette trame spécifique qui a effectivement pris forme ces vingt dernières années et dont la plupart des analystes ont pris note : les pratiques d'art micropolitique ?

À partir des entrevues, Ève Lamoureux nous propose les caractéristiques de l'engagement de ce renouveau comme *art micropolitique* :

- la notion de choix personnel qui devient décisive ;

- une mise de l'avant d'une définition très personnelle ;

- la multiplication des motifs et des manières de l'incarner ;

- un souci marqué pour les autres ;

- des objectifs assez restreints ;

- une autonomie et une marge de manœuvre individuelles ne s'opposant pas à certaines formes de regroupement et à des actions plus collectives.

N'est-il pas étonnant de compiler cette insistance sur l'individualisme (« choix personnel », « définition très personnelle », « manœuvre individuelle ») omniprésent dans la moitié des six caractéristiques, au point que l'on pourrait presque parler de *narcissisme* si ce n'était de la mention du « souci pour les autres » ? Lamoureux souligne même dans les propos de plusieurs intervenants de son échantillon... leur désengagement. Il en résulte un constat d'art micropolitique banal, convenu, qui ne dit ni n'explique rien : « Ils [les artistes] interviennent [...] dans l'espace social en tant que "simples citoyens" [...] par le biais de l'art qui débouche sur une action *micropolitique* misant sur l'investissement dans le faire de l'œuvre et/ou la participation². » Pourquoi donc ?

De la non-neutralité des méthodes d'enquête

En sciences sociales, on « construit », si l'on peut dire, son « objet » d'étude. De façon classique, trois angles méthodologiques de la recherche se présentent comme complémentaires :

- La première approche se veut la description la plus objective possible : la collecte des faits permet une mesure de l'ampleur, de l'importance, du volume de la situation ou du phénomène. Ainsi dira-t-on qu'il y a 100 artistes politiques sur les 3000 créateurs visuels actifs à une époque donnée et dans une société identifiée ; que 300 œuvres, actions ou manifestations sont observables ; qu'il y a eu révolution ou répression ; que des réformes prennent place ;

- La seconde approche est d'ordre herméneutique : elle concerne l'analyse du contenu des œuvres. Distincte des biographies et des histoires de vie des artistes, de leur curriculum vitae, elle équivaut à une critique d'art rigoureuse qui énonce ses axiomes et sa méthode. L'analyse des styles, des mouvements, des formes, des tendances, des dynamiques contenant-contenu, forme-message, matériau-technique, communication-technologie, peut aussi de manière sociologique critique s'étendre à l'adéquation du contexte sociétal,

donc politique – ce que j'appelle la problématique des 3 C (contexte-contenant-contenu) ;

- La troisième approche se veut subjective dans son trajet, dans sa méthode, pour reconstruire son objet à partir des acteurs eux-mêmes d'une situation, ici les artistes : histoires de vie et psychosociologie des sujets, utilisant abondamment les témoignages, entrevues et autres documents du vécu composent la cueillette des données qui peut être participante, à proximité, dans l'action même.

Cependant, la validation des faits et l'interprétation sont hautement socialisées par les interrelations. C'est ici que la rigueur des cadres d'interviews et de leurs instruments de validation devient importante. C'est pourquoi la complémentarité des trois approches se fait pertinente. Qu'en est-il lorsqu'elle est appliquée à *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec* ?

Revisiter le passé

Chez Lamoureux, la focalisation sur le seul pôle de l'art micropolitique (causée par les choix méthodologique et idéologique) dans le continuum de l'engagement par l'art amène une seconde remarque lacunaire : revisiter les faits passés avec un regard actuel est essentiel. Cela nous permet de rappeler que rien n'est immédiat, de comparer des éléments de continuité et de mutation non seulement pour mieux identifier ce qui a valeur de nouveauté, mais aussi pour éclairer de manière novatrice ces faits passés. Le moins que l'on puisse dire est que l'auteure n'innove pas par son regard « diachronique » pour camper l'art militant duquel se distingueraient aujourd'hui les nouvelles formes d'engagement par l'art. Nous sommes en terrain connu et même incomplet, pourrait-on se permettre d'avancer.

Le regard historique québécois, avec en référence un long rappel (de 1945 à 1990, couvrant l'engagement des artistes de la Révolution tranquille), que nous présente l'ouvrage semble pour le moins des redites et n'apporte aucun éclairage nouveau. Je pense ici au récent livre d'Anithe De Carvalho sur les environnements de Maurice Demers qui incite à considérer autant les « manifestes-agis » radicaux que les événements d'art socialement engagé comme « art total » en milieu ouvrier en tant que signes précurseurs chez l'artiste. Rien non plus sur le contexte sociétal allant, disons, des référendums sur la souveraineté (1980, 1995) aux Sommets des Amériques et des peuples (Québec, 2001) comme indicateurs de repositionnement des rapports entre l'État, les mouvements sociaux, l'identité nationaliste et la globalisation tant géopolitique que économique qui engloberont la pratique de l'art et ses « nouvelles formes » d'engagement.

Lorsque l'on annonce les « nouvelles formes », on se doit de décrire la complexité des transformations des rapports entre art et politique, et à cet effet de camper un portrait redessiné de cette

ÈVE LAMOUREUX ART ET POLITIQUE

Nouvelles formes d'engagement
artistique au Québec

TH

03

écociété

période de passage du XX^e au XXI^e siècle. C'est important dans la mesure où cet exercice aurait permis de relativiser la tendance au « désengagement » et de ne pas y réduire la complexité de l'art engagé.

Le problème de l'échantillon restreint

Le troisième élément problématique est la sélection restreinte des artistes de l'échantillon. Ce faisant, l'auteure ne participe-t-elle pas à cette étroitesse du regard analytique sur l'art politique ? Sur le strict plan de l'art micropolitique, elle ne discute guère de la substitution conceptuelle et stratégique de la notion de *militant* par celle d'*activiste* qui s'avère dominante au passage des années deux mille. Cette mutation est pourtant au cœur de la dialectique entre macropolitique et micropolitique, compris comme art subversif ou réformiste.

On est aussi en droit de questionner la pertinence de son échantillon. Sans rien enlever au talent des dix artistes du corpus sélectionné, Ève Lamoureux met néanmoins en relief que la plupart des artistes de sa sélection se déclarent ou bien apolitiques ou bien peu ou plus engagés dans leur art. Par exemple, à part Devora Neumark, les femmes de son échantillon (Nicole Jolicœur, Raphaëlle de Groot, Danyèle Alain, Sylvie Cotton) ne revendiquent guère le statut d'artistes politiques. Et à l'exception de l'ATSA, il en va de même pour les collectifs. Une tout autre sélection d'artistes concernés par l'art politique, ou à tout le moins mise en situation en fonction d'eux, est envisageable. Comment omettre, pour n'en nommer que quelques-uns, les Armand Vaillancourt (sculpture, activisme), François Morelli (performance, dessins), Don Darby (sculpture, activisme), Domingo Cisneros (installation), Sonia Robertson (*in situ* communautaire), Itsvan Kantor – Monty Cantsin (performance), Guy Blackburn (installation), Philippe Côté (activisme urbain), Ronald et Richard (auteurs contreculturels), Johanne Chagnon (activisme, installation), Mathieu Beauséjour (installation, performance), Benoît Aquin (photographie sociale), Christian

Barré (photographie, manœuvre), Karen Ellen Spencer (manœuvre), Martin Bureau (peinture, vidéo), Emmanuelle Léonard (photographie) et Julie Andrée T (performance) ?

Sous-estimation de l'importance des zones événementielles

Les passages les plus informatifs sur les réels « moments politiques de l'art » sont, paradoxalement, ceux consacrés aux zones et aux œuvres collectives. Espaces-temps d'art ouverts aux artistes et aux publics, ils ont comme initiateurs non pas des individus mais des collectifs et organismes (ATSA, Folie/Culture, Engrenage Noir, Inter/Le Lieu). Or, en tenant compte des faits géopolitiques, de l'ensemble des pratiques artistiques observables et des publications sur la question, on constate que, s'il y a bien eu ces dernières années une reformulation de l'art *militant* et l'introduction du nouvel *activisme* par l'art, l'objet spécifique d'étude du livre d'Ève Lamoureux n'en fait pas de cas. Sa mise en contexte détourne l'analyse de l'adaptabilité et du renouveau de l'art politiquement engagé de manière macropolitique (altermondialisme, mouvements sociaux, mouvements avant-gardistes) qui a aussi cours. En repérant dans des zones événementielles et manœuvrières la plupart des artistes interviewés, Lamoureux exprime pourtant la réalité macropolitique de ceux-ci, mais elle n'accorde pas sa pleine importance significative aux zones événementielles, reformulations *locales* – à la fois locales et globales – de l'engagement politique et social.

D'ailleurs, elle l'avoue explicitement : « Le renouveau observable de l'engagement militant en arts visuels stimule et accompagne les mobilisations des mouvements sociaux et des courants altermondialistes, l'activisme Internet, les courants d'émancipation de certains groupes minorisés, stigmatisés, inaudibles. Cet art, à notre avis méconnu, fait l'objet de trop peu d'analyses, comme si l'art militant, considéré comme une forme « caduque » d'action directe, n'avait plus sa place. La concentration des études sur la perspective majoritaire, l'inépuisable procès fait à la vision dite classique de l'art engagé, la facilité des schémas binaires, contribuent à la quasi-absence de recherches. Il serait faux et inapproprié de croire que cet art – tout comme dans le cas de l'action militante de nature plus sociologique – aurait miraculeusement résisté aux transformations sociales, politiques, culturelles et artistiques... »

Ce sont les éditions d'*État d'urgence* de l'ATSA (1997-2008), qui accueillent notamment Sylvie Cotton, et la parade « Le droit au bonheur » de Folie/Culture, dans le cadre de l'événement « Bonheur et simulacres » de la *Manif d'art 3* de Québec (2003), qui accueillent BGL, ATSA, Sylvie Cotton, Doyon/Demers et compagnie. *Entre nous*, la manœuvre de Devora Neumark (2001), et *Territoire/Passeport nomade* du collectif Inter/Le Lieu (1994) intègrent aussi Alain-Martin Richard et Jean-Claude St-Hilaire.

Or, si l'on excepte l'ATSA, ces événements, bien que des artistes de l'échantillon y figurent, ne sont pas des créations de ces artistes. L'absence d'analyse des principales œuvres des artistes solos au profit de l'entrevue, crée à mon avis une pression, une confusion qui s'ajoute au clivage de l'avant et de l'après, mais aussi à celui de la non-résolution entre la carrière et l'engagement comme rôle et fonction de l'artiste en société hypermoderne.

Ainsi aurait-il fallu que l'analyse ne confine pas l'activisme d'ATSA aux seuls *États d'urgence*⁴. Il faut de même redonner sa pleine stature aux nombreux événements de Folie/Culture et dont plusieurs catalogues et livrets rendent compte. Il importe de comprendre les liens de l'engagement de Devora Neumark avec l'organisme Engrenage Noir dont elle est, avec Johanne Chagnon, une *leader*. Il faut élargir l'analyse de la trajectoire d'Alain-Martin Richard comme théoricien de la manœuvre avec Inter/Le Lieu (1989-1991) et surtout comme commissaire de manœuvres communautaires macrosociales lors des symposiums d'Amos (1997) et de Moncton (1999), et de celles de Folie/Culture (2002-2010). On se doit de clarifier l'inclusion des Jean-Claude St-Hilaire et Alain-Martin Richard dans le collectif Inter/Le Lieu (1984-1998) et leur engagement. Il en va de même du plein engagement d'une Danyèle Alain dans les pratiques sociales « infiltrantes » du centre d'artistes auto-gérés 3^e Impérial à Granby...

Des luttes écologiques et de résurgence identitaire amérindienne

Dernière lacune, la chercheuse passe pratiquement à côté de l'art lié aux mouvements sociaux, en plus de ne pas insister sur l'ensemble des collectifs comme acteurs et sur le rôle des événements définissant l'art. En ne focalisant que sur l'art des femmes dans la constitution de son échantillon et dans son analyse, elle ignore d'autres luttes des mouvements sociaux comme celles de l'art amérindien contemporain, hautement politiques dans les années quatre-vingt-dix, ou de tout le courant écologique.

Par conséquent, en donnant un portrait tronqué de la vivacité et de l'originalité de l'ensemble des formes de l'engagement par l'art, tant *macropolitiquement* que *micropolitiquement*, Ève Lamoureux, à mon avis, aurait dû présenter comme tel le vrai sujet de sa thèse : le désengagement politique de la part d'artistes qui font de l'art public et de l'art de relation leur style, ne gardant qu'un vernis de préoccupations sociales réformistes du capital de souffrance sociétal. ■

GUY SIOUI DURAND

Notes

- 1 Ève Lamoureux, *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Écociété, 2009.
- 2 *Ibid.*, p. 230.
- 3 *Ibid.*, p. 229.
- 4 Cf. ATSA : *quand l'art passe à l'action*, ATSA, 2008, 144 p.

Œuvres-bombes et bioterreur : l'art au temps des bombes¹

« [N]ous proposons une réflexion sur l'efficacité symbolique, ou la puissance explosive, des œuvres d'art ; sur notre capacité d'exprimer une violence plutôt que de l'exercer. Tantôt les œuvres sont bombardées, tantôt les œuvres parlent métaphoriquement des bombes ; tantôt l'œuvre agit en tant que détonateur silencieux, tantôt elle est considérée comme un attentat². »

Dans *Œuvres-bombes et bioterreur : l'art au temps des bombes*, Michaël La Chance entrouvre deux angles fort originaux d'analyse de l'art politique.

Dans son premier chapitre, il développe une assise théorique plus qu'intéressante pour mieux comprendre et expliquer ces nouvelles pratiques d'art au rayonnement micropolitique. Ces formes d'engagement auraient une charge « pathique » parce que fondées sur le « capital de souffrance » de nos vies en société.

Toutefois, pour l'essentiel de l'ouvrage, le philosophe, poète et critique d'art analyse longuement et en détail le statut précaire de ces œuvres d'art au rayonnement macropolitique qu'il nomme « œuvres-bombes », mais davantage sous la loupe de leur répression, sinon élimination, par plusieurs procédures mises en place par les systèmes planétaires dominants.

Les œuvres à charge pathique

La Chance tente de situer les limites de l'art dérangeant et critique. Il note d'abord l'abus de l'emploi incorrect du qualificatif *terroriste* par les artistes, surtout lorsque l'on tient compte de l'ampleur et de la portée réelles de l'œuvre, la plupart du temps uniquement symbolique. Se démarquant du vocabulaire en vogue (militantisme, activisme, terrorisme, manifestif), le philosophe et critique rappelle d'abord que l'art provocant, existant de tous temps, a peu à voir avec le réel terrorisme, même quand il utilise le terme en question :

« Certes, l'art a toujours été provocant, il est parfois accusé de terroriser le grand public lorsque la violence de ses provocations dépasse son public restreint d'amateurs éclairés. [Les créations de Hirst, de Xiao Yu, de Chris Burden, d'Oldenburg, de Warhol...], autant d'œuvres qui conduisent les médias à qualifier l'artiste de terroriste. Mais ce n'est là qu'un usage métaphorique du mot. Car heurter des présupposés de bienséance et de morale, perturber des habitudes de goût et de comportement, c'est heurter et perturber, ce n'est pas terroriser. Nous devrions réserver l'appellation d'art terroriste aux œuvres explosives qui s'emploient à répandre un climat de peur et peut-être aussi à renverser un gouvernement³. »

Ces dernières années surtout, un vaste domaine de pratiques dites micropolitiques, parce qu'aux objectifs, aux stratégies et au rayonnement davantage sociaux que politiques, davantage réformistes que révolutionnaires – mais qui peuvent créer des situations explosives, pensent-on – ont pris de l'ampleur. Plusieurs

analystes en font d'ailleurs leur trame dominante comme nouvelles pratiques d'art engagé (Uzel, Lamoureux...).

Michaël La Chance apporte ici un éclairage « psy » au phénomène. En effet, et c'est le premier élément d'importance de son livre, le philosophe met en relief le fondement dans l'inconscient collectif de ces pratiques d'art engagé socialement, humainement, et qu'il qualifie de pathiques, c'est-à-dire qui dénoncent ou révèlent de multiples situations ou formes pour espérer une alternative émancipatoire aux injustices que prend cet insondable « capital de souffrance symbolique » à la base de nos sociétés : « Nous tentons de comprendre le rôle de l'artiste dans le contexte des économies symboliques qui régissent la capitalisation de la souffrance [...]. Nous proposons dans ces pages d'analyser l'apparition d'une nouvelle génération d'œuvres caractérisées par leur charge pathique, c'est-à-dire à la fois affective et pathologique, soit aussi un capital de souffrance qui peut se révéler explosif⁴. »

Ce « capital de souffrance symbolique » peut d'une part nous entraîner dans la folle mise en abîme extrême du *faire* de l'art (Ardenne) :

« Car le statut de l'art a changé depuis l'époque où Picasso peignait *Guernica* [...]. Aux yeux du grand public, l'art contemporain a dépassé toutes les limites de ce qui est acceptable, farfelu, absurde et inutile. À partir de ce moment, il semble que seule la souffrance peut encore authentifier l'art – ce qui donne la formule *pas de sens s'il n'y a pas de sang*. Et nous pouvons nous attendre à une surenchère de l'art devenu expression du désespoir. Nous nous demandons si la peur ne serait pas devenue une émotion esthétique. Il y a une intensité d'effroi dans l'œuvre qui nous attire ou nous repousse ; il y a une fascination de la peur⁵. »

D'autre part, on peut dériver du côté de l'art social réformiste (ATSA, le théâtre, la danse de guérison...). Bien qu'il restreigne de manière lucide l'efficacité symbolique des œuvres d'art engagé, il n'en fait pas moins l'éloge de l'action singulière, individuelle, comme assise des configurations macro et micropolitique de l'engagement par l'art. De manière éthique, il en fait un des fondements de l'engagement libre et essentiel de l'art et de l'artiste. L'œuvre singulière ne peut que répondre à cette violence fondatrice que par une efficacité symbolique contestataire et émancipatoire.

Globalisation et fin de l'art macropolitique ?

Michaël La Chance entend par « œuvres-bombes » ces propositions symboliquement critiques envers le système, qualifiées comme telles mais désamorçées violemment par les pouvoirs dominants. En effet, loin de s'en tenir à la lucidité éthique de l'artiste politique, l'auteur nous entraîne pour le reste de son livre à l'échelle planétaire. Il s'y livre à une critique du système sociétal qui détermine les nouveaux rapports

de ce « paysage psychopolitique » de l'art qui, depuis le 11 septembre 2001, se caractérise par sa mondialisation : « Le rôle des artistes et des intellectuels a été redéfini par le 9-11, les priorités ne sont plus les mêmes, l'obsession de la sécurité donne une autre acception à la provocation et à l'ironie dans l'espace public⁶. » Pour lui, ce « terrorisme du pouvoir » dans nos sociétés avancées est au même diapason que les interdictions, destructions et terrorismes kamikazes fondamentalistes de l'imaginaire, de l'art et de l'intellectualisme dont la destruction des bouddhas de Bâmiyân en 2001 est l'emblème :

« Cette violence contre l'œuvre, perpétrée au lance-roquette et à la dynamite dans une vallée de l'Afghanistan, nous conduit à reconsidérer le destin de l'image et des œuvres dans le monde occidental. Car si nous avons aussi le droit de critiquer les images et les œuvres, nous travaillons à les déconstruire et non pas à les dynamiter. Nous pouvons en effet critiquer les excès médiatiques et consuméristes des sociétés nord-américaines et européennes sans néanmoins souhaiter la mort des personnes qui vivent dans ces sociétés. Nous pouvons radicaliser un discours critique sans toutefois être séduits par l'anarchie violente ou l'action terroriste. Pourtant, une tendance nouvelle voit le jour : elle consiste à sortir l'épithète *terroriste* dès qu'il y a discours critique ; elle exige la destruction des œuvres dès qu'il y a atteinte aux valeurs religieuses et politiques. D'une certaine façon, le cyberterrorisme de nos sociétés technologiques se révèle symétrique au terrorisme jihad. Pour le cyberterroriste version *Matrix*, les agents de l'ordre n'ont pas d'humanité, car ce ne sont que des avatars du contrôle. Pour le terroriste version fondamentaliste, tous ceux qui n'adhèrent pas à certaines croyances, qui ne se soumettent pas à une idéologie, perdent leur humanité. La visée ultime du terrorisme, c'est la déshumanisation de l'autre⁷. »

Si ces œuvres-bombes sont chargées d'un pouvoir symbolique subversif et précaire, c'est que c'est surtout la société qui politise l'art par un enserrement du système. Prenant appui sur quelques œuvres contestées pour réfléchir sur le statut de l'art au temps des bombes ou, plus succinctement, sur ce que sont les œuvres-bombes, le philosophe et critique d'art montre comment et en quoi elles sont à la fois chargées et neutralisées par un système qui crée lui-même son contexte : « Nous posons la question du rôle de l'art dans la société lorsque les œuvres sont devenues des armes culturelles, et ce, à l'époque de la bioterreur et de la répression juridico-politique⁸. » ; « Nous constatons un recours systématique à la censure politique, de nombreuses dénonciations de l'art comme menace à la sécurité des personnes et des institutions. Aujourd'hui l'art est condamné en tant qu'activité ou attentat terroriste⁹. »

L'ampleur de cette aliénation par les forces dominantes du système sociétal obéirait à une systématisation d'interventions allant « du

désœuvrement, de la destruction politique des œuvres jusqu'à l'autocensure insinuée par l'inquisition biopolitique et la critique de la science.

Le désœuvrement généralisé

L'auteur établit un fond de scène, une trame de fond, qui concourt au « désœuvrement » de l'art en combinant trois phénomènes (sa *vulgarisation* en sous-culture, son *historicisation* multiculturelle et sa *disciplinarisation* par la technique) : « Notre réflexion sur l'efficacité symbolique de l'œuvre d'art, dans le cadre des multiples conflits symboliques et réels qui dessinent notre paysage psychopolitique, nous conduit au constat d'un échec de l'art supérieur à promouvoir des valeurs de civilisation – c'est-à-dire son incapacité, dans la fin de la modernité européenne, à se constituer comme l'essence de la civilisation, incapacité qui a provoqué une perte d'autonomie de la sphère artistique¹⁰. »

Vers l'autocensure comme fin de l'art politique ?

Au cyberterrorisme, analysé dans un essai précédant sur le film *Matrix*, s'ajoute cette bioterreur dont les inquisitions policière et technoscientifique des artistes du Critical Art Ensemble en 2003 et en 2004 sont longuement analysées et soupesées. La Chance met aussi en évidence la répression féroce de plusieurs autres œuvres-bombes : la destruction politique de l'installation *Blanche-Neige et la folie de la vérité* des artistes Gunilla Sköld-Feiler et Dror Feiler à Stockholm en 2004, l'arrestation du performeur Joseph Previtiera en 2004, *Suicide Bomber Barbie* de Simon Tyszko en 2002 ainsi que *L'évolution ou la mort* de Mounir Fatmi en 2004.

Sa réflexion sur les relations entre l'art et la politique s'étend « aux procédés de mise à plat de l'œuvre, du laminage de ses niveaux d'interprétation, de la pratique du malentendu systématique qui mine toute forme de résistance critique, de son instrumentalisation par le pouvoir pour répandre la peur » :

Nous voulons prolonger notre réflexion sur l'autocensure (chapitre IV et conclusion) pour prendre en considération les dangers pour l'artiste et l'écrivain qui font acte de résistance et de liberté critique, considérés comme subversifs pour la simple raison qu'ils ne se laissent pas intimider lorsqu'ils prennent le risque d'être aussitôt identifiés en tant que fomenteurs de troubles, et bientôt éreintés par des poursuites absurdes et inquisitoriales. À une époque où les autorités confondent subversion et résistance critique, complot criminel et travail collaboratif, les penseurs perdent la voix et les artistes perdent leur art ; effrayée à en perdre l'art, essoufflée par un harcèlement politico-juridique qui ne laisse aucun répit, c'est toute une société qui pratique à son insu une autocensure afin de préserver son illusion d'autonomie et de liberté¹¹.

Selon lui, cette procédure généralisée insinue de plus en plus l'autocensure chez les artistes eux-mêmes et, par là, une possible fin de l'art politique : « Le harcèlement juridique et la coercition policière que doit subir Kurtz envoient un signal très clair : voyez ce que vous risquez si vous tentez d'introduire un contenu politique dans l'art ou, encore, si vous tentez d'intervenir sur la scène politique par le moyen de l'art. *Hochulisme* : "Intimidation des groupes culturels afin de provoquer une répression discrète à l'interne et éventuellement l'autocensure complète." [...] C'est bien la seule définition de l'art politique, un art pour lequel l'artiste est prêt à aller en prison¹². »

De ce petit livre aux accents philosophico-critiques inédits et, en quelque sorte, inquiets, que l'art micropolitique exprime la souffrance pour l'amenuiser (la charge pathique) ou soit réprimé (bioterreur) comme dangereux parce que macropolitiquement dérangeant (puissance explosive), Michaël La Chance réaffirme néanmoins constamment le rôle subversif des artistes et des intellectuels.

Je ne peux toutefois m'empêcher de souligner qu'il aurait gagné à s'enraciner dans le paysage psychopolitique québécois de l'art politique. Selon moi, le parcours des aînés Armand Vaillancourt (*S.O.S. et Art à l'école*) et Maurice Demers (*Environnements et Appelez-moi Ahuntsic*), ceux de Guy Blackburn (*Atelier insertion et Touche*), de Mathieu Beauséjour (*Kings and Queens of Quebec et Monument*), de Johanne Chagnon et Devora Neumark ainsi que leurs ramifications (*Engrenage Noir*), l'unique équipée de l'ATSA (*État d'urgence et Attentat*), les aventures de l'ilot Fleurie (*Émergences*), de Folie/Culture (DSM V+) et du collectif DIA (*Agoras festifs, Agoras manifestifs*) offrent non seulement tantôt des œuvres-bombes, tantôt des œuvres pathiques (ou les deux) en contexte québécois, mais dégagent une ère beaucoup plus permissive, faut-il le reconnaître, qu'aux États-Unis d'Amérique, en Amériques centrale et du Sud, en Afrique et en Asie. ■

GUY SIOUI DURAND

Notes

- 1 Michaël La Chance, *Œuvres-bombes et bioterreur : l'art au temps des bombes*, Éditions Intervention, 2007, 204 p.
- 2 *Ibid.*, p. 10.
- 3 *Ibid.*, p. 5.
- 4 *Ibid.*, p. 6.
- 5 *Ibid.*, p. 11.
- 6 *Ibid.*, p. 189.
- 7 *Ibid.*, p. 6.
- 8 *Ibid.*, p. 10-11.
- 9 *Ibid.*, p. 2.
- 10 *Ibid.*, p. 15. Il y a ici tout un débat qu'esquisse le philosophe par ce jugement de valeurs européenocentristes et nostalgiques, une discussion par exemple qu'Hervé Fischer inverse par ses arabesques dans son tout dernier ouvrage *L'avenir de l'art* (VLB, 2010).
- 11 *Ibid.*, p. 11.
- 12 *Ibid.*, p. 155 et 158.

