

Recherches sociographiques



Guy SIOUI DURAND, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec (1976-1996)*

Francine Couture

Volume 40, Number 2, 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/057286ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/057286ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (print)

1705-6225 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Couture, F. (1999). Review of [Guy SIOUI DURAND, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec (1976-1996)*]. *Recherches sociographiques*, 40(2), 357–359. <https://doi.org/10.7202/057286ar>

comprend mieux l'engouement qu'a suscité la radio, devenue en quelques décennies l'une des médiations clés de la vie sociale, culturelle et politique d'une ville, sinon d'une province en voie d'intenses transformations. A-t-elle pour autant été l'instigatrice d'une « révolution culturelle » ? Ce sera aux lecteurs d'en juger. Un livre donc que je recommande pour la richesse de ses descriptions, son approche contextualisée de la radio et son souci de mettre en lumière la multiplicité des facettes d'un des univers médiatiques qu'on gagne à découvrir.

Line GRENIER

*Département de communication,
Université de Montréal.*

Guy SIOUI DURAND, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec (1976-1996)*, Québec, Intervention, 1997, 466 p.

En 1997, Guy Sioui Durand publiait un ouvrage sur les pratiques d'art parallèle qui ont marqué l'art contemporain du Québec depuis les vingt dernières années. *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec (1976-1996)* est le premier ouvrage traitant de cette catégorie de la production artistique d'un point de vue sociohistorique. Guy Sioui Durand est à la fois un observateur et un membre à part entière du monde de l'art parallèle. Cette double position est manifeste dans le livre, car il jette sur ce milieu artistique le regard lucide du chercheur qui ne s'est pas défilé de l'enthousiasme de l'acteur. Les qualités de ce livre relèvent de ce double statut de son auteur qui, grâce à sa présence active dans le monde de l'art parallèle, a amassé une documentation impressionnante sur les œuvres et les modes d'organisation de ce réseau culturel et sur laquelle il a appuyé son étude.

Le point de vue de la sociologie-critique lui a permis de discerner les ambivalences qui caractérisent tant la production que la diffusion de l'art parallèle depuis les vingt dernières années. Ainsi, en rassemblant des éléments de la réflexion critique sur la culture de Marcel RIOUX, Fernand DUMONT et Michel FREITAG, Guy Sioui Durand pose pertinemment que les pratiques d'art parallèle, tout en résultant d'un projet à visée émancipatrice, ne sont pas à l'abri de l'institutionnalisation de la culture et de la postmodernité modelée par la culture du moi et la rationalité technocratique.

Il souligne qu'au moment de son émergence l'art parallèle s'est posé en opposition à l'institution artistique formée par les musées et les galeries marchandes en choisissant la rue, les événements artistiques ou les centres d'artistes autogérés comme lieux de diffusion. Ainsi, en rupture avec le monde officiel de l'art et son fonctionnement hiérarchique, l'art parallèle s'est tourné vers les principes de l'autodétermination communautaire et de l'autogestion des canaux de création et de diffusion et s'est organisé en réseaux. Il a été, de cette manière, porteur d'une utopie

sociale qui s'est aussi exprimée dans des œuvres dont le contenu était solidaire des transformations sociales et culturelles aspirant à une plus grande liberté, des œuvres axées sur l'immédiateté dépassant les frontières de la communauté artistique et engageant des rapports avec un public élargi. Sont exemplaires de cette prise de position artistique et sociale des œuvres d'art politiquement engagé, des sculptures environnementales, des installations ainsi que des performances.

Par ailleurs, cette catégorie de la production artistique s'est imposée, dans le champ artistique, grâce à l'aide de l'État qui, comme on sait, a multiplié depuis trente ans les programmes d'aide financière à l'art contemporain. Elle a en quelque sorte, dirait la sociologue Raymonde MOULIN, le statut d'un « art assisté ». Guy Sioui Durand souligne la position ambivalente de ce statut. Ainsi, d'une part, le mécénat d'État a été favorable au développement de l'art parallèle, mais d'autre part, il lui a imposé des modes de fonctionnement incompatibles avec ses principes fondateurs. Deux questions reviennent comme un leitmotiv. Est-ce que, par ses procédures administratives ou ses mécanismes de rationalisation des programmes, l'État a eu un effet de normalisation des pratiques contre-institutionnelles ? Ou au contraire, est-ce que le mode d'organisation en réseaux du monde de l'art parallèle, qui s'est démarqué du modèle technocratique en tissant des solidarités nouvelles, a pu résister au contrôle bureaucratique de l'État sur ses activités ? L'auteur répond à ces questions en composant un récit du développement de ces pratiques dont il retient surtout que ses phases résultent de changements organisationnels de leurs lieux de diffusion imposés par les procédures de l'État. Dans cette narration, il cherche à la fois les signes porteurs de la fidélité à l'idéal fondateur de l'art parallèle défini comme un contre-projet d'art et de société, et les signes de la contamination de ce projet par les valeurs technocratiques ou narcissiques.

Retenons que Guy Sioui Durand a choisi l'organisation du monde de l'art parallèle en mode réseau, ainsi que ses rapports avec l'État, comme principes de l'établissement des trois phases de cette histoire. De plus, cette temporalité est appliquée à l'analyse même des œuvres ou des manifestations artistiques. L'auteur soutient ainsi que le contexte organisationnel des lieux de diffusion agit sur la formation des figures que peuvent prendre l'art engagé, la performance ou les œuvres *in situ*.

Ainsi, de 1976 à 1984 les réseaux à ancrage communautaire se sont imposés dans la vie associative de l'art parallèle. Durant cette période, des jeunes artistes réunis dans les centres d'artistes, des revues d'art ou lors d'événements ponctuels ont créé leurs propres lieux de diffusion et inauguré ainsi une phase critique en se démarquant du modèle hiérarchique des institutions officielles, pour le remplacer par celui de l'autogestion. Ainsi, entre 1976 et 1984, ces lieux ont été favorables à l'éclosion d'un art en contexte réel qui s'est manifesté dans des sites extérieurs au monde institutionnel de l'art et qui a souvent établi des connivences avec les luttes des mouvements sociaux.

Sioui Durand considère que ce moment de l'histoire de l'art parallèle, par ailleurs, prend racine en 1963 dans une « phase inorganisée et spontanée ». Les événements d'art, les happenings et les créations multidisciplinaires et collectives, l'art de participation avaient alors mis en place les notions artistiques de la

dématérialisation de l'œuvre d'art et du processus d'immédiateté, auxquelles demeureront fidèles les générations successives d'artistes engagés dans la production d'un art parallèle. L'utilisation des qualificatifs « inorganisée et spontanée » n'est pas tout à fait juste pour caractériser cette période, qui, bien qu'on n'y retrouve pas le modèle organisationnel de l'art parallèle des années soixante-dix, est tout de même caractérisée par la collaboration entre artistes de toutes disciplines engagés dans une action visant à proclamer le rôle social de l'art. Ces réseaux de collaboration, cependant, comme le soulignerait sans doute Guy Sioui Durand, n'étaient pas encadrés par des normes professionnelles comme le sera le réseau de l'art parallèle, dans sa deuxième phase de développement.

La normalisation institutionnelle des réseaux parallèles s'est produite entre 1985 et 1989 et s'est installée comme modèle organisationnel dominant dans les années quatre-vingt-dix; ces réseaux se sont conformés progressivement aux normes technocratiques. Cette deuxième phase est celle de la professionnalisation des centres d'artistes qui ont intégré les modes de fonctionnement de l'institution artistique et dont les activités se sont surtout adressées au public restreint du monde de l'art. Ainsi ces activités ont été de plus en plus axées sur la fonction traditionnelle d'exposition et ont mis au second plan l'organisation d'événements qui sont des moments d'ouverture à une communauté plus large que la seule communauté artistique. Sur le plan des contenus artistiques, les thématiques des œuvres sont apparues davantage introspectives que rattachées à des mouvements sociaux.

Ont continué à exister, toutefois, des centres ou des regroupements d'artistes qui contestaient l'exposition comme seul mode de diffusion de l'art et qui considéraient que l'événement est porteur de la vision alternative du monde. C'est surtout dans les années quatre-vingt-dix que Sioui Durand remarque des actions de résistance à cette professionnalisation des réseaux d'art parallèle.

Cette analyse sociohistorique du monde de l'art parallèle pourra, bien entendu, être raffinée ou corrigée par des études ultérieures. Mais il n'y a aucun doute qu'elle deviendra un ouvrage de référence car elle pose les bases d'une réflexion sociologique sur l'art contemporain qui s'intéresse tant aux relations établies par cet art avec l'institution artistique qu'avec une communauté élargie. Et dans l'actuel débat sur l'art contemporain, qui pose la question de son rapport avec le public, cette étude est d'une pertinence incontournable.

Francine COUTURE

*Département d'histoire de l'art,
Université du Québec à Montréal.*
