

Arts visuels et pratique d'intervention : retour de l'engagement sociopolitique ?

Ève Lamoureux

Number 113 (4), 2004

Théâtre d'intervention

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24960ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamoureux, È. (2004). Arts visuels et pratique d'intervention : retour de l'engagement sociopolitique ? *Jeu*, (113), 121–124.

Arts visuels et pratique d'intervention : retour de l'engagement sociopolitique ?

L'apparition de nombreuses pratiques d'intervention au Québec, dans les années 60 et 70, avec les happenings, les environnements et la performance, marque le début d'une ère où l'art, pour plusieurs, est intrinsèquement lié à des questions sociales et politiques. Qu'en est-il plus de quarante ans plus tard ? S'il est impossible, aujourd'hui, de faire une équation simple entre les arts d'intervention et l'engagement socioartistique, force est de reconnaître qu'il existe toujours des artistes soucieux d'investir l'espace social et qui jumellent leurs pratiques artistiques (performance, installation, manœuvre, pratiques relationnelles) et leurs préoccupations socio-politiques.

Affirmer qu'il existe encore un art engagé nécessite toutefois de prendre acte des mutations assez substantielles qui se sont produites dans les objectifs et les façons de concevoir l'implication socioartistique au cours des deux dernières décennies. Un des éléments déterminants de cette transformation est le rejet par les artistes de l'assujettissement de l'art au politique. La singularité de l'acte artistique justifie en elle-même sa projection dans l'univers social. Les artistes réaffirment l'importance de l'exploration esthétique et des dimensions poétiques et symboliques de l'art.

Le concept de Rainer Rochlitz de « sensibilisation politique » permet de caractériser les nouveaux liens entre l'art et le politique dans l'engagement des artistes actuels au Québec. L'art engagé n'a pas à prendre la forme d'un discours politique rationnel ou d'un propos explicite de dénonciation ou de promotion. Au contraire, comme l'affirme Rochlitz : « Toute action spécifiquement artistique, mais aussi tout "éveil" produit par les œuvres d'art, passe par la sensibilité, par une expérience sensible et non par une communication pure et simple d'idées ou de faits¹. » Ainsi, les artistes engagés créent des œuvres qui mettent en scène leur propre sensibilité politique et qui recèlent la possibilité de toucher ou non le spectateur et de l'amener à se questionner.

1. Rainer Rochlitz, *Feu la critique: essais sur l'art et la littérature*, Paris, La lettre volée, 2002, p. 152.

Deux grandes stratégies sont repérables au sein des pratiques d'intervention actuelles, quoiqu'il faille préciser que celles-ci ne sont pas mutuellement exclusives et qu'un même artiste utilise parfois l'une, parfois l'autre. La première consiste à créer des œuvres ou des interventions qui proposent un contenu critique qui se déploie en lien avec les grandes questions sociopolitiques de l'heure: écologisme, défense des marginaux et des exclus du système, question amérindienne, globalisation ultralibérale, etc. Ces œuvres dévoilent donc les préoccupations de leurs créateurs sans toutefois que le « contenu politique » prenne le pas sur la démarche artistique. Les formes employées sont diverses et la clarté des « propos » varie énormément. Ces quelques exemples l'illustrent. ATSA (Action terroriste socialement acceptable) crée à l'automne 2004 deux interventions, *Attentat #6* et *Attentat #7*, lesquelles consistent à exposer un VUS (véhicule utilitaire sport) ayant préalablement explosé et encore fumant sur le boulevard Saint-Laurent à Montréal et sur la Place D'Youville à Québec. Une bande sonore et une « vidéo manifeste » alertent de plus sur les dangers écologiques liés à ces véhicules. Les artistes, présents sur les lieux, discutent avec les passants. Pour sa part, Engrenage noir, lors de l'Agora pour un Québec sans pauvreté (2002), émet, d'une part, *des Cartes de compétence* certifiant aux détenteurs une expertise en résistance qu'ils se sont eux-mêmes attribuée et, d'autre part, *des Boîtes à (sur)prise de conscience* captant l'attention face aux diverses formes d'exclusion sociale. Autre exemple, Danyèle Alain (automne 2001) crée *Sculpture de chemin*, un monument végétal en forme de croix exposé dans un champ. Ce dernier a été construit à l'aide de déchets organiques compostés, recueillis grâce à la participation de certains membres de la collectivité.



Attentat #6, sur le boulevard Saint-Laurent, par l'Action terroriste socialement acceptable (ATSA, 2004).
Photo: Martin Savoie.

La seconde stratégie adoptée par plusieurs artistes consiste à réaliser des interventions qui s'insèrent dans l'environnement social et qui questionnent les relations humaines, les rapports sociaux et leur contexte: les solidarités, les échanges affectifs et économiques, les frontières des communautés, les rapports au paysage urbain, etc. En fait, ces interventions permettent l'expérimentation d'alternatives, en ce sens qu'elles produisent des œuvres vivantes et éphémères, échappées de la réalité, ouvrant la voie à d'autres types de rapports avec les autres et l'environnement social que ceux généralement admis. Tout en ne comprenant aucun « propos » politique, ces interventions remettent en cause les cadres moraux, politiques et économiques. La définition donnée à l'activité politique par Jacques Rancière illustre bien le rôle que peut jouer cet art: « [...] qui déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou la destination d'un lieu; qui fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, fait entendre le discours là où seul le bruit avait son lieu, fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit². »



2. Jacques Rancière, *la Méésentente: politique et philosophie*, Paris, Éditions Galilée, 1995, p. 65.

Quelques exemples nous permettent d'illustrer cette stratégie. Luc Lévesque et Jean-François Prost (SYN- atelier d'exploration urbaine), dans leur projet *Hypothèses d'amarrages* (amorcée en 2001), ont installé des tables à pique-nique dans des lieux délaissés de la Ville de Montréal, comme les abords des grandes autoroutes et les terrains vagues. Ils ont investi l'espace de la cité en s'appropriant clandestinement les lieux publics, et ce dans l'optique de provoquer un nouveau regard face à l'environnement social et de créer des lieux impromptus de socialisation. Par ailleurs, le Lieu, à Québec, a distribué à partir de plusieurs villes du monde son *Passeport nomade* (1994), soit un passeport transfrontalier questionnant d'un point de vue symbolique les paramètres de la citoyenneté. De son côté, Martin Dufrasne, dans son projet *Se refaire un Salut* (hiver 2001), a exposé l'ensemble de ses possessions matérielles, proposant de les échanger, pièce par pièce, avec celles des visiteurs. Il provoquait ainsi un troc allant bien au-delà d'un transfert de possessions matérielles hors de la logique marchande, car ce dernier impliquait un partage de « fragments d'histoire » associés à ces objets. Enfin, Devora Newmark, dans son projet *Entre nous* (2002), a dirigé la confection d'une murale créée par les résidents d'un centre pour personnes âgées. Ces derniers étaient appelés à mettre en image un souvenir décisif de leur vie, cocréant ainsi une œuvre les faisant émerger comme sujets dont la parole et l'expérience de vie sont significatives.

Outre le refus de l'assujettissement de l'art au discours politique, les artistes actuels tentent de développer des pratiques artistiques engagées qui s'éloignent de la propagande et de l'autoritarisme dont ont souvent fait preuve les avant-gardes artistico-militantes. Ils refusent généralement de tenir un discours au spectateur, d'imposer une perspective unique, didactique, tenue pour vraie. Au contraire même, ils constatent, ils soulèvent des inquiétudes, des questions à l'égard de problématiques sociales ou politiques, sans toutefois emprisonner le public dans leur propre logique ou encore dicter une « marche à suivre ». La réception des œuvres reste ouverte afin que le spectateur réagisse en fonction de sa propre compréhension, de ses propres valeurs, de sa propre expérience.

Une large place est ainsi réservée au public. En laissant la réception des œuvres ouvertes, en refusant d'offrir un art au contenu figé, prédéterminé, les artistes permettent une inclusion du public, qui doit jouer un rôle actif dans la compréhension

de l'œuvre. En outre, plusieurs artistes privilégient des interventions artistiques qui ne peuvent se réaliser sans une participation active du public. Pour ce faire, ils interviennent directement dans l'espace social et deviennent instigateurs d'une cocréation avec les participants souvent, par ailleurs, peu nombreux. De plus, plusieurs interventions artistiques ne visent pas tant – ou uniquement – à produire un objet d'art qu'à créer une relation, un partage, des échanges entre deux ou quelques personnes. Plusieurs des projets dont on a parlé s'inscrivent dans cette veine, mais il faudrait aussi penser aux créations des Sylvie Cotton, Massimo Guerrera, Doyon-Demers et de beaucoup d'autres.

Danyèle Alain, *Sculpture de chemin*, 2001. Photo : Alain Pratte.



Ces pratiques d'intervention engagées contestent donc le politique décliné sous une forme autoritaire et autocratique. Les artistes ne proposent ni morale ni vérité mais une vision critique ouvrant la porte au débat. Aussi, comme l'affirme Andrée Fortin³, les artistes proposent un *art de non-rupture* qui tente de recréer des liens entre les artistes et le public, mais aussi entre des citoyens échangeant dans l'espace public politique.

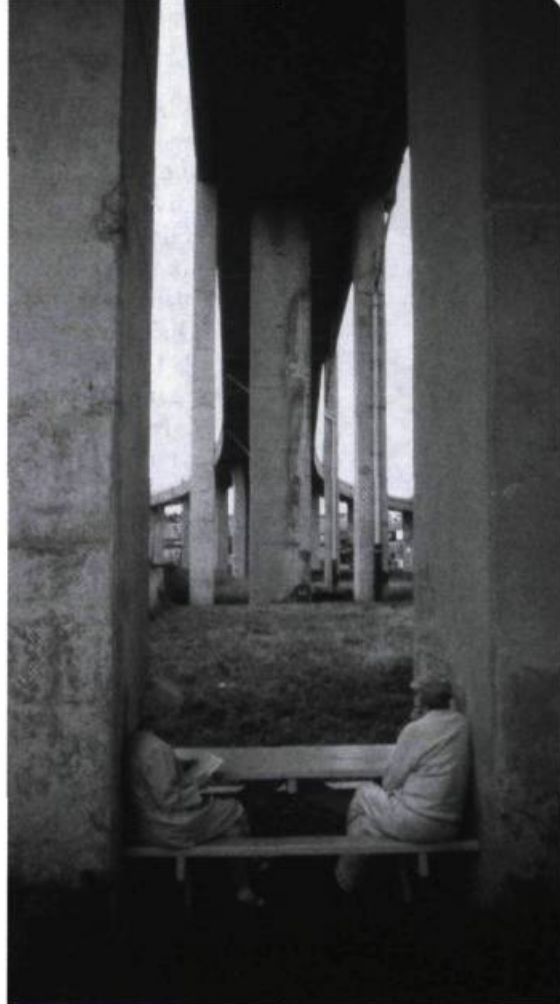
On est loin, on s'en doute, des grandes perspectives insurrectionnelles selon lesquelles l'art contribuerait à la transformation globale de la société. Les artistes acceptent la portée relative de leur travail. Ils visent à poser des questions, à susciter décentrement, réflexion, et à établir un échange avec le public sur le monde qui les entoure. Une des particularités de l'art se situe dans sa force symbolique, et c'est par cette force que les artistes s'impliquent en s'attaquant aux codes qui régissent le social et aux grandes questions sociopolitiques de l'heure.

Le « ici et maintenant » de l'action des mouvements sociaux s'applique aux pratiques d'interventions engagées. Celles-ci permettent l'existence d'espaces d'expérience et de partage à l'encontre des logiques de domination, et où l'ouverture, le pluralisme, la réflexion sur des transformations sont possibles. Bien qu'éphémères, ces expériences sont politiques.

L'art engagé, ainsi compris, ne se pose pas en concurrent du pouvoir politique, ni même en solution de rechange, mais il prend l'initiative de réagir face aux limites du politique institutionnel et de la démocratie telle qu'incarnée. Outre une sensibilisation à des enjeux politiques particuliers, cet art opère une remise en cause de la captation par l'État du politique, de la mainmise par un nombre restreint de personnes, au nom de l'expertise, du débat politique et de la logique qui uniformise les types de discours acceptables dans l'espace public. Les artistes engagés revendiquent le droit pour eux et pour les autres, en tant que citoyens, d'être présents et entendus dans le débat public et de prendre part aux discussions sur la vie en collectivité. Ils prennent l'initiative de s'exprimer publiquement sous une autre forme, avec d'autres outils (parole subjective, rhétorique symbolique, sensibilité esthétique, etc.) que ceux admis par la raison. Ce faisant, ils tentent d'ouvrir l'espace politique, de mettre à jour ses logiques d'exclusion et, par le fait même, ils participent à la pluralisation du politique. ¶

Ève Lamoureux est candidate au doctorat en science politique à l'Université Laval. Spécialisée dans l'analyse de l'art et du politique, elle travaille actuellement sur l'engagement socio-politique présent des artistes québécois en arts visuels.

3. Andrée Fortin, « L'exposition du public à l'art », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 28, 1997.



Luc Lévesque et Jean-François Prost (SYN- atelier d'exploration urbaine), *Hypothèses d'amarrages*, site Turcot, Montréal, 2001. Photo : Luc Lévesque.