

Bulletin d'histoire politique

Art engagé: les nouvelles zones

Guy Sioui Durand



Volume 9, numéro 3, été 2001

Art et politique au Québec depuis les automatistes : un héritage modifié

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1060484ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1060484ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Bulletin d'histoire politique
Comeau & Nadeau Éditeurs

ISSN

1201-0421 (imprimé)

1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Durand, G. (2001). Art engagé: les nouvelles zones. *Bulletin d'histoire politique*, 9(3), 69–86. <https://doi.org/10.7202/1060484ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2001

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

Art engagé: les nouvelles zones

GUY SIOUI DURAND

Les sociétés occidentales ne se voient plus clairement dans le miroir du futur ; elles semblent hantées par le chômage, gagnées par l'incertitude, intimidées par le choc des nouvelles technologies, troublées par la mondialisation de l'économie, préoccupées par la dégradation de l'environnement, et fortement démoralisées par une corruption galopante. De surcroît, la prolifération des « guerres ethniques » répand sur ces sociétés les relents d'un remords et comme un sentiment de nausée. Dans ce sombre contexte, quelle est la responsabilité de la culture ?... Pris en main par les marchands, le modèle culturel a dérapé dans l'insignifiant, le sensationnel et le vulgaire. Les créateurs peuvent-ils laisser faire ? Les intellectuels sauront-ils se mobiliser pour éviter que, à l'aube d'un nouveau millénaire, la civilisation sombre dans la fascination du chaos ?

Ignacio Ramonet, *Géopolitique du chaos*, Galilée, p. 14.

«Ce que la bureaucratie ne peut pas faire, l'art le peut»¹

Au cours des années 1990, la géopolitique nord-américaine s'est grandement modifiée. Le Canada a recouru pour la troisième fois de son histoire à l'envoi des forces armées au Québec, après la conscription de la Première Guerre mondiale (1917) et la crise d'octobre de 1970, dans un conflit avec la Première Nation Mohawk à Kahnésahtake et Kahnawake (août 1990). La Confédération canadienne a survécu de justesse à un second référendum sur la souveraineté-association du Québec (novembre 1995). La naissance du Nunavut (avril 1990), le premier gouvernement autonome des Inuits dans le Grand Nord et les nouveaux contrats sociaux comme celui avec les Amérindiens Nisga'a (novembre 1999) anticipent une nouvelle géographie politique.

Les accords commerciaux de libre-échange confirment la mondialisation des économies mais aussi des échanges culturels avec les États-Unis d'Amérique comme gendarme du monde capitaliste. La démographie et l'immigration sont aussi à remodeler les enjeux politiques : l'anglais n'est plus la langue dominante à Vancouver ; l'économie de Toronto est grandement redevable à ses minorités asiatiques et Montréal voit sa dualité culturelle bilingue anglais/français changer sous l'impulsion des allophones tandis que les

régions périphériques du Québec développent des pôles culturels et artistiques autonomes.

C'est dans ce contexte sociétal que mon essai repère et discute de manière sociologique-critique six types de pratiques d'art social et d'art politiquement engagé: 1) la paradoxale institutionnalisation de l'art engagé; 2) l'art public et la mémoire historique; 3) l'art social « postmoderne » dans les réseaux d'art parallèle; 4) les nouvelles zones de l'art rebelle; 5) la résurgence de l'art amérindien contemporain; 6) les revendications idéologiques ainsi que l'exceptionnelle créativité de l'art canadien-français hors Québec.

1. L'INSTITUTIONNALISATION SAVANTE ET HYPERSPÉCIALISÉE DE L'ART ENGAGÉ

Un paradoxe saute aux yeux en ce qui a trait aux lieux qui donnent à voir l'art politiquement engagé au cours des années 1990: ce sont des musées, des centres d'expositions universitaires et des centres expérimentaux d'avant-garde qui programment des thématiques politisées, qui commandent des œuvres questionnant les luttes nationales, les injustices sociales, le pouvoir. Alors que les décennies précédentes nous avaient habitués aux pratiques contre-culturelles et à des stratégies d'art parallèle voire contre-institutionnelles, voilà que les institutions de la culture savante exposent un art engagé.

Par exemple, en 1991-1992, les grands musées de la région de la capitale fédérale (Ottawa-Hull) programment deux grandes expositions d'art amérindien contemporain aux œuvres carrément axées sur la critique autochtone de l'acculturation, des stéréotypes de l'Indien chez l'Autre et de l'autonomie territoriale. *Indigena, perspectives nouvelles de l'art autochtone* est au Musée canadien des civilisations et *Terre, Esprit, Pouvoir* à la Galerie Nationale d'Ottawa. En 1995, le Musée de Joliette ouvre ses portes à un débat sur *l'Artiste et le pouvoir*. En 1998, le Musée du Québec accueille l'exposition des œuvres engagées socialement et politiquement de Dominique Blain *Médiation*. La Galerie d'art de l'UQAM présente *l'Art inquiet*, une exposition figée, mais avec certaines œuvres critiques socialement. Le Musée canadien de la Confédération à Charlottetown (Île-du Prince Édouard) commande au sculpteur Armand Vaillancourt une sculpture-installation fondée sur la question indépendantiste du Québec et à l'artiste amérindienne Jane Ash Poitras une grande fresque affirmant la réalité des Premiers Peuples la même année.

En 1998, le Musée de la civilisation de Québec présente une exposition sur l'évolution des femmes au Québec de solide facture féministe et en 1999, de concert avec le Musée d'art contemporain de Montréal, met à l'affiche

Déclics. Les arts visuels dans les années 1960 et 1970 au Québec, alors que les rapports art et politique sont au cœur des conceptions de l'art d'avant-garde.

QU'EST-CE À DIRE?

Il serait facile de reprendre l'analyse « marcusienne » de la récupération institutionnelle. On pourrait encore chercher à réhabiliter la théorie marxiste du reflet : l'art institutionnel se faisant l'écho des crises politiques (Oka 1990, référendum de 1995, etc.). On pourrait y voir aussi l'effet « baby-boomer » d'une génération qui a investi les institutions (la Révolution tranquille des années 1960) ou constater en art l'idéologie de rectitude politique qui s'installe (multiculturalisme) dans le giron de la mondialisation des échanges économiques.

Sans doute un peu de tout cela. Pas de doute que l'art social et l'art engagé y sont « reformatés », si l'on peut dire, dans un moule de normalisation institutionnelle, la subversion ou l'utopie de la révolution en moins. Des critiques en ce sens ont été formulées à propos de l'art autochtone² et de l'exposition *Déclics*.³

Or cet art engagé, même institutionnalisé, ne propose-t-il pas une conscience autre, une alternative à l'idéologie triomphante de la culture de l'amusement, du ludisme et de l'insouciance qui non seulement occupe la culture de masse (radio du matin, télévision, spectacles et festivals, jeux vidéos et Internet) mais qui maintenant envahit les institutions du champ de l'art ?

Après que la première édition de la Biennale de Montréal organisée par le CIAC en 1998 et misant sur un volet d'art ludique (*Les Capteurs de rêves*) se soit fait conspuer par la critique torontoise et montréalaise pour sa « légèreté » mais encensée outre-mer, voilà qu'en 1999 le Musée « Juste pour rire » transforme sa section expo en bar, empiétant sur l'œuvre d'art d'intégration à son architecture, que le Musée de la civilisation de Québec *Programme Fou Rire*, et que le Musée d'art contemporain de Montréal pas encore remis de son exposition de la relève *De Fougue et de Passion* (1998) en remet avec *Culbute, Œuvres d'impertinence*. Et voilà que s'annonce pour le printemps de l'an 2000 une triennale d'art parrainé par Loto-Québec, *L'Art qui fait Boum!* et dont la philosophie est de s'aligner sur le modèle des festivals « Juste pour rire... ». Qui sait, après Tintin, le Musée des Beaux-Arts de Montréal invitera-t-il sous peu Bart Simpson, question de renflouer sa désastreuse rentrée au guichet pour *Cosmos*?

Mais encore faudrait-il ne pas oublier le pouvoir corrosif de l'humour, comme le confirme depuis toujours l'art de la caricature.

Un déplacement significatif a eu lieu. De dehors, l'art engagé est maintenant à l'intérieur des institutions. En fait, on va voir qu'il ne s'agit là que

d'une facette du nouveau paradigme qui s'est installé : dans la rue, lors des manifestations ou de symposiums, les bannières , pancartes, manifestes, costumes, « happenings », sculptures et autres médias de l'art engagé avaient toujours une « odeur de désordre » allant quelques fois jusqu'au scandale pour affronter, déborder et contester la société du spectacle et l'ordre régnant. D'où les appellations d'art contestataire, d'art révolutionnaire, voire de contre-art que l'on opposait au formalisme.

Aujourd'hui, comme on va le voir, ce sont sur toutes les scènes, les écrans et les lieux mêmes de cette société du spectacle généralisé que l'art rebelle s'active et non plus seulement dans les réseaux de l'art parallèle où, curieusement, il y a eu transfert dans la sphère privée du questionnement social par l'art. De spectaculaire, l'art engagé se donne en spectacle sur le terrain et avec les outils de la culture dominante. Sauf que la mémoire historique se trouve à nouveau sollicitée par des œuvres d'art public, que les luttes des mouvements sociaux sourdent dans l'art en réseaux, que la dissidence pointe dans le cyberart et que les luttes d'affirmation des minorités culturelles s'y affichent.

2. ART PUBLIC: RETOUR ATTENDU DU COMMÉMORATIF EN SCULPTURE... ET UN MANIFESTE

Après la controverse sur le rôle de l'art actuel dans la cité entourant *Les leçons singulières* de Michel Goulet sur la place Roy et au parc Lafontaine il y a dix ans (1990) — qui soit dit en passant a plus que bien vieilli, débarrassé des tracas aménagistes, voilà une grande œuvre à redécouvrir — les tensions entre le développement de sculptures environnementales et sociales au sens où Beuys l'entendait, force est d'admettre que l'art public a eu tendance à « rentrer » dans le programme d'intégration des œuvres à l'architecture, c'est-à-dire à produire des œuvres d'art actuel complexe et magnifique dans plusieurs cas, mais plus poétique que politique et davantage ornemental. Un clivage s'est aussi opéré entre la facture plus formelle des sculptures permanentes produites lors des Symposiums de sculptures, destinées à s'intégrer dans des parcs ou places urbaines, et les sculptures/installations *in situ* éphémères, ne durant que l'espace de l'événement. On a pu observer ces dualités à Drummondville, Lachine, Val d'Or (*Terre Minée. Et si la fin était un recommencement*), 1993, Longueuil (*Émergences, Terres Gravides*, 1994), *Paysages Inter Sites*, Metabetchouan, 1996, Musée de site de la Vieille Pulperie (Chicoutimi, 1996), Amos (*20,000 lieues/lieux sur l'Esker*, 1997) et tout récemment à Moncton (*Attention, le Mascaret ne siffle pas*, 1999). Les rapports entre l'art contemporain et le public sont souvent l'objet de débats, de tables rondes et même d'émissions de télévision (Les Chasseurs d'Idées,

L'art contemporain a-t-il un public?, Télé-Québec, février 1999). L'art public fait aussi l'objet de controverses. Il ne s'agit pas pour autant d'art politiquement engagé. Sauf peut-être par le retour surprenant des sculptures et monuments commémoratifs.

De toute évidence ces sculptures commémoratives ne sont plus des statues élevées à la mémoire d'hommes d'État ou d'événements nationaux (guerre). Elles renouent toutefois avec le souvenir en tant que mémoire collective et conscience historique, une des dimensions définissant par essence tout projet politique d'une société: conservateur pour préserver les acquis, révolutionnaire quand il y a transformations ou encore comme repères de conduites/situations à ne pas oublier, à ne plus faire. Deux de ces projets réalisés par des femmes en 1998 et 1999 sont porteurs de ce type de mémoire sociale pour l'humanité. Réfutant génocides et tueries, ils dynamisent des débats sur les conséquences des rapports de pouvoir en société. Ce sont des œuvres engagées.

Il y a le monument *La Réparation* réalisée en 1998 par Francine Larivée à la demande de la communauté arménienne de Montréal. Se rapprochant du mausolée tout en lui donnant une légèreté au cœur d'un aménagement en circonférence et paliers dans le parc Marcelin-Wilson (quartier Ahuntsic-Cartierville), l'œuvre lie la mémoire des victimes de génocides aux nouveaux métissages qui lient le Québec sans pour autant constamment briser la conscience historique, comme le donnent à penser bien des projets post-modernes. Et en décembre 1999, l'œuvre environnementale *Nef pour quatorze reines* de Rose-Marie Goulet assistée de Marie-Claude Robert, dédiée aux victimes de la tragédie de l'École Polytechnique de Montréal, ravivait dix ans plus tard plus que le souvenir d'un drame. Quel sens à l'insensé les discours pacifiste et féministe, silencieux ces derniers temps, allaient-ils redonner?

Un petit geste engagé du côté de la conscience historique a aussi retenu mon attention à l'automne 1999. Françoise Sullivan, signataire du *Refus Global* en 1948, était invitée à exposer à Trois-Rivières dans le cadre du fameux Festival international de la poésie. Constatant qu'une exposition au centre culturel de la ville native de Maurice Le Noblet Duplessis s'inscrivait dans la campagne révisionniste visant à rétablir la stature politicienne de l'homme d'État (avec à sa tête le propriétaire de journaux et homme de droite Conrad Black), Sullivan rédige un manifeste d'une page. Elle y rappelait la censure et l'intolérance vécues par les automatistes et autres artistes et intellectuels sous le régime de l'Union nationale. Ce faisant, l'artiste assure la filiation d'un engagement dans l'art comme moteur de transformation de la société depuis la révolution automatiste⁴. On le sent bien avec l'art public, s'il y a glissement de l'art militant vers un art plus nuancé, revendiquant

davantage le poétique que le politique, les stratégies artistiques liées aux luttes des mouvements sociaux des années 1970 et 1980 n'ont guère disparu. Nombre de pratiques interdisciplinaires et multimédias ont cependant modifié la facture, moins contestataire et plus inquiète, dans l'art des centres d'artistes, les centres d'expositions, les Maisons de la culture et événements d'art.

3. SUBVENTION DE LA SUBVERSION? TENSION ENTRE LE POÉTIQUE ET LE POLITIQUE DANS LES RÉSEAUX D'ART PARALLÈLE

En parallèle de l'art institué, les programmations des centres d'artistes autogérés et autres collectifs, les revues et les événements d'art qui définissent l'art en réseaux furent, à l'origine (1970-1985), d'obédience contre-institutionnelle et iconoclaste⁵. Puis ils se sont progressivement professionnalisés dans un système bicéphale de subventions (Conseil des arts du Canada et Conseil des arts et des lettres du Québec). Une certaine censure tranquille et une autocensure certaine découlent de toute dépendance économique et technocratique aux nombreux programmes. Pas étonnant, que de manière générale, les activités des années 1990 dans les centres d'artistes autogérés délaissent l'art subversif pour mettre l'accent sur leur propre histoire — on ne compte plus les manifestations fêtant les 10^e, les 15^e et les 20^e anniversaires avec publications comme il se doit! Telle l'autopromotion cybernétique d'un système, comme le critiquait le sociologue Michel Freitag, condamné à fonctionner.

Pas de doute que le réseau des centres d'artistes autogérés au Québec — il y en a plus de cinquante à la grandeur du Québec — demeure le creuset des expérimentations en art actuel. Il devient difficile de discerner les mutations dans un univers complexe, interdisciplinaire et multimédia et où diverses générations d'artistes se côtoient, sans compter les différences de contexte selon les régions, la capitale et la métropole. Qui plus est, l'art réseau a su développer des échanges internationaux étonnants. Peut-on encore parler d'art engagé dans ces centres d'artistes?

L'art engagé du côté des luttes de mouvements sociaux comme la lutte nationale pour l'indépendance, les luttes ouvrières ou féministes des décennies précédentes, soit ont cessé, soit se sont spécialisées, ou ont évolué vers une conscience sociale de l'art élargie s'exprimant individuellement. Les programmations montrent que le poétique (l'art comme aventure personnelle) dispute au politique (interventions) l'assise existentielle d'un foisonnement d'expérimentations multimédias et interdisciplinaires dans une superposition de lieux: *l'in situ*, la théorie, le virtuel⁶. Parlons d'inquiétude

sociale intériorisée, métaphorique, à la frontière de la société du spectacle qu'on ironise, dénonce ou accepte avec scepticisme.

Dans cette perspective d'art social, signalons le travail critique du duo Doyon/Demers (*L'art inquiet*), les nouveaux groupes d'artistes (ex. : Action terroriste socialement acceptable (ATSA) à Montréal, BGL à Québec, le collectif Touttout à Chicoutimi), les associations entre artistes et organismes communautaires (ex. : les nombreuses complicités mises de l'avant par le groupe Folie/Culture dont le projet *Quémander l'affection sur la route* avec Guy Blackburn) qui déploient des interventions impliquées dans leurs contextes. En solo, plusieurs artistes profitent d'événements d'art pour concevoir des projets interactifs avec les gens. Leur matériau premier de création est l'échange, la rencontre et le but visé est la transformation des sensibilités par l'art. Ces artistes, entre autres Martin Dufrasne (Grimsby 1996, Saint-Félicien 1998), Claudine Cotton (Amos 1997, Moncton 1999), Sonia Robertson (Granby 1997), François Mathieu (Beauce 1997), Massimo Guerrera (Montréal 1998) et Guy Blackburn (Moncton 1999), créent un type d'art social compris comme transactions à échelle humaine, un peu à l'opposé de la vogue actuelle des œuvres multimédias interactives assistées par ordinateur.

Les véritables nouvelles zones de l'art rebelle, de l'art politiquement engagé, se trouvent dans les interstices de l'art présenté dans les institutions, de l'art public figé et de l'art social, centres d'artistes, centres d'exposition et maisons de la culture, tous embrigadés dans les programmes où la subversion trouve ses subventions⁷.

4. LES NOUVELLES ZONES DE L'ART REBELLE

Les nouveaux rebelles de l'art, en réaction à la société dominante, vont et viennent tels des « surfeurs » dans les zones actuelles du champ de l'art. Les nouveaux artistes engagés agissent et circulent en nomades. Ils ont de nouvelles armes : des caméras à l'épaule et des programmes pirates dans l'internet. Ils se fondent dans des coalitions élargies. Trois partis pris émergent : dénoncer la nouvelle reconfiguration économique et politique du capitalisme à l'échelle mondiale, que ce soit l'OMC ou dans l'internet, prendre fait et cause pour les marginaux, mésadaptés et sans-abri et puis, une constante, faire le choix écologique de protection de la nature, des milieux de vie.

Parmi tous ces signaux faibles de l'art engagé, je retiens trois types de pratiques qui ont un impact actuellement : 1) les vidéastes documentaires ; 2) les pirates du cyberart dans l'internet ; et 3) les manœuvriers de la désobéissance civile. C'est donc dans le domaine des images animées, le cinéma et la vidéo

(l'art subversif sur le net, l'art contestataire du documentaire et l'art sauvage des collectifs) que s'est déplacé l'art engagé rebelle.

LES VIDÉASTES DOCUMENTAIRES

Après le déclin dans les années 1980 de la photographie comme art social au profit de la photographie d'art expérimental, on assiste dans les années 1990 au percutant retour du documentaire vidéo à portée sociale et politique.

Les enfants du Refus Global de Manon Barbeau (ONF 1998) va, malgré une facture intimiste et familiale, ébranler le milieu artistique québécois qui ne cesse de vénérer les automatistes comme groupe fondateur de la modernité culturelle. Un an plus tard, au moment où des graffeurs font la une, que les sans-abri sont devenus un sujet d'art (je pense ici à *Lights in the City*, sorte de campanile photourbain liant luminescence de la coupole du Marché Bonsecours de Montréal aux entrées dans les refuges pour sans-abri et itinérants, de l'artiste Alfredo Jaar, celui-ci ayant transformé la coupole du Marché Bonsecours en signal lumineux qui s'allumait quand un usager entrait dans un de ces refuges pour sans-abri mis en œuvre par des religieux dans le cadre du Mois de la Photo en septembre 1999), et que Québec songe encore à l'émeute de la Saint-Jean-Baptiste de 1998, le tout dernier film de Manon Barbeau intitulé *L'armée de l'ombre* (ONF, novembre 1999) laisse parler des jeunes marginaux. Les vidéos *Quiconque meurt, meurt à douleur* de Robert Morin et *Squeedjee* d'Artoxico (1998), un organisme de rue qui propose l'art comme alternative à la toxicomanie, sont des vidéos-chocs qui poussent plus loin que la romantisation des sans-abri.

L'onde de choc du documentaire pamphlétaire *l'Erreur boréale* (ONF) de Richard Desjardins et Robert de Monderie a été telle, au point d'ébranler compagnies, gouvernements et médias à propos de la dévastation des forêts, que je n'insisterai pas sinon pour rappeler que l'engagement politique en art repose sur des convictions et des utopies que Joseph Beuys a bien formulées en affirmant le pouvoir de changement de l'art.

La nouvelle génération d'artistes se familiarise avec l'interdisciplinarité et le multimédia. Les festivals se multiplient et la technologie devient accessible. On peut s'attendre à des œuvres frappées au coin de la transgression de la part des vidéastes.

LES PIRATES DU CYBERART

L'artiste multimédia et vidéaste Boris Firquet, membre du grand orchestre d'Avatar, ce collectif intégré au Complexe Méduse de Québec a, dans une

brève chronique au journal *Le Devoir* sur art et technologie en 1998-1999, levé le voile sur « certains activistes de la défense des droits à l'échantillonnage et au sabotage culturel dans les milieux parallèles de l'art en réseau ». Le web est devenu un véhicule de diffusion privilégié pour les actions et les manifestes de petits groupes comme Tmark (www.@rtmark.com), Negativland (www.negativland.com). Ces artistes de l'ordinateur se nomment des activistes.

Tmark « est un groupe qui s'est donné comme mandat d'agir subversivement contre le pouvoir des multinationales et certains aspects du droit d'auteur ». Sous les airs d'une firme de consultants pour le XXI^e siècle, ils proposent une liste de projets de sabotage. Ils amassent des fonds pour financer leurs actions. Ces « activistes » attaquent les icônes et les symboles des grandes entreprises et de la société des médias de masse. Ils agissent contre la machine, les produits des multinationales et, dans le cas de Negativland, de la grande industrie du disque. Ce genre de sabotage oblige la confrontation des idées et le débat face aux pouvoirs de censure des grands de l'industrie médiatique. Il faudra suivre de près l'évolution cette avenue du cyberart contestataire.

L'ART DE DÉSOBÉIR

La désobéissance civile est une manœuvre politique.[C'est un] moyen très puissant pour changer les rapports de force dans une société parce qu'elle s'attaque à la racine de ce qu'est le pouvoir dont disposent les institutions face à nous.

Philippe Duhamel, coalition SalAMI, Québec.

Après les collectifs militants et les regroupements parallèles, voici les coalitions. Ce sont des recoupements de divers mouvements où se retrouvent des artistes. Ils caractérisent l'activisme politiquement engagé des années 1990 contre la « foire du capitalisme mondialisé ». Leur stratégie est claire : affronter sur leur terrain les tenants du pouvoir qui s'est mondialisé sur les écrans (télévision, Internet, festivals de vidéo et de cinéma) qui en diffusent le spectacle.

En juillet 1998, un collectif de jeunes à Québec louait pendant un week-end les locaux de « l'Autre Caserne », une ancienne caserne de pompiers rénovée de manière communautaire afin de développer des productions culturelles et artistiques dans le quartier ouvrier de Limoilou de Québec⁸, pour y tenir un colloque sur l'art engagé. Appelé à prononcer une conférence sur les stratégies d'art politiquement engagé, j'ai vite fait le lien entre cette

assemblée et ces coalitions d'activistes qui s'inscrivent dans la lignée contre-culturelle des « manifestes-agis » de la fin des années soixante. Je pense ici à la *Coalition Y* occupant l'édifice G du gouvernement à Québec en novembre 1997 pour protester contre la pauvreté et pour le droit à l'éducation, à la *Coalition Orange* dont l'*Opération SalAMI* en mai 1998 réunissait quelques trois cents activistes pour bloquer tout accès à la Conférence de Montréal sur la mondialisation des économies et l'accord multilatéral sur l'investissement (AMI), pour ensuite se retrouver à Seattle au début de décembre 1999 contre l'OMC.

Les rues de Seattle sont devenues le théâtre de l'affrontement entre manifestants et dirigeants de l'Organisation mondiale du commerce qui se réunissaient à Seattle aux États-Unis (ville des sièges sociaux de Microsoft — 90% du marché des ordinateurs et compagnie de Bill Gates, l'homme le plus riche du monde — et de Boeing, le géant mondial de l'aviation, située dans le pays dominant de la planète) afin d'établir les nouvelles règles de la mondialisation économique et par là, politique et culturelle.

La coalition contestataire réunissait des représentants de tous les mouvements sociaux, des sous-groupes politiques et des groupuscules artistiques, dont SalAMI, comme à l'époque contre-culturelle de l'art militant. Les interventions dans la rue ont vite occupé les écrans de télévision et de l'Internet pour être diffusées partout. Manon Cornellier écrit dans *Le Devoir*:

Ils avaient promis de tout faire pour nuire au démarrage d'une nouvelle ronde de négociations commerciales multilatérales. Avec leurs marionnettes géantes, leurs sifflets, leur musique, leurs pancartes et leur détermination, quelques milliers de manifestants ont réussi hier à forcer l'annulation des cérémonies d'ouverture et à menacer la tenue de la première plénière de la conférence ministérielle de l'Organisation mondiale du commerce. Les protestataires bigarrés, costumés, parfois munis de masques à gaz, ont donné aux caméras des images percutantes que les réseaux d'information n'ont cessé de diffuser toute la matinée durant. L'autre image que l'OMC avait à offrir était tout aussi révélatrice du succès de ses opposants: une salle de théâtre pratiquement vide, où les rares délégués qui avaient pu entrer ont dû attendre plus de deux heures et demie pour se faire dire que la cérémonie était annulée⁹.

Le prochain épisode risque bien d'être le Sommet des Amériques qui aura lieu à Québec en avril 2001. Philippe Duhamel de retour de Seattle, membre et organisateur de l'*Opération SalAMI*, annonce:

« Quand je pense à Québec 2001, je pense à comment on pourrait faire... un front uni, au moins des alliances stratégiques comme on en fait tant du côté privé: des fusions, des acquisitions, des alliances. C'est ça, je pense, la force

du capitalisme mondialisé. Québec 2001, ce seront 34 pays qui négocieront la zone de libre-échange des Amériques. Je pense que ce sera une occasion unique et historique de montrer notre part dans le monde actuel pour renverser les mécanismes de destruction écologique, économique et sociale qui accompagnent la mondialisation ». ¹⁰

Alors pour ceux qui croient que l'art rebelle ressemble aux graffitis qui ornent illégalement les stations de métro ou les piliers sous les autoroutes, ou bien encore à un album de photographies mettant en scène de manière très programmée hommes politiques et punks (Julie Durocher et Gabriel Jones, *Enfermés dehors*, Stanké, 1999), révisiez vos positions....

Toutefois, les rapports entre art et politique s'observent aussi à l'échelle d'ensembles plus vastes que la seule communauté des artistes. Ainsi observe-t-on une homologie entre les luttes politiques des groupes et cultures minoritaires et la teneur des œuvres artistiques qui en émanent. C'est le cas plus particulièrement de l'art contemporain des Premiers Peuples et de l'art des Franco-Canadiens hors Québec.

5. L'ART SAUVAGE, LA RÉSURGENCE DE L'ART AMÉRINDIEN CONTEMPORAIN

Pour la plupart des Canadiens français, 1960 marque le début de leur « Révolution tranquille » comme société moderne. Ils deviennent des Québécois. Mais 1960, c'est aussi l'année où les Amérindiens cessent d'être les victimes de 100 mesures de censure spirituelle et culturelle, de dépossession territoriale et de déplacements en réserves, toutes des mesures d'acculturation et d'assimilation de la part des Euro-Américains devenus des Canadiens.

Date de l'obtention du droit de vote et du droit d'accès à l'éducation supérieure, 1960 marque le début de l'organisation politique et des revendications culturelles de réaffirmation des Premiers Peuples du Canada. En 1967, pour la première fois, un pavillon indien autonome de ceux du Canada et du Québec présente à la face du monde la réalité de la vie dans les réserves pour les Amérindiens. Huit artistes dont le peintre/chaman Ojibway Norval Morrisseau ornent le pavillon de grandes œuvres explicitement politisées. Après l'art inuit dans les années 1950, le monde découvre l'art amérindien actuel que des générations d'artistes ayant accès à l'éducation poursuivront.

Pas étonnant, donc, que dans la lignée de la série d'ententes juridiques et politiques qui remodelent les rapports de société entre les Inuits, les Premiers Peuples, le Québec et le Canada, on assiste à une résurgence de l'art amérindien contemporain dans les années 1990.

Peu après la crise militaro-politique de Kahnesetake et de Kahnawake en 1990, troisième fois dans le siècle où les gouvernements fédéral et provincial

ont déployé l'armée au Québec (la conscription de la Première Guerre mondiale, crise d'octobre de 1970 et enfin crise d'Oka contre les Mohawks en 1990 — voir le film d'Alanis Obomsawin tourné de l'intérieur de la pinède, *Kahnesatake, 270 ans de résistance*, ONF 1993), les grandes institutions muséales s'ouvrent à l'art amérindien contemporain au pays. Le Musée canadien des civilisations de Hull sera le fer de lance de grandes manifestations comme *Indigena. Perspectives autochtones contemporaines* (1991-1992), *Edward Poitras à la Biennale de Venise* (1995), *Reservation X* (1998), *Jaillir de l'ombre. Perspectives photographiques des Premiers Peuples* (1999-2000).

Le Musée des Beaux-Arts d'Ottawa présente *Terre, Esprit, Pouvoir* en 1992 tandis que le centre Strathearn de Montréal programme *Art Mohawk 92* et que l'organisme Vision Planétaire occupe les Maisons de la culture de Montréal avec *350-500 ans Nouveaux territoires*. Le Musée de la civilisation de Québec présente *L'œil Amérindien. Regard sur l'Animal* (1991) puis ouvre fin 1998 l'exposition permanente *Nous les Premières Nations*. Le Musée McCord initie en juin 1999 *À la croisée des chemins : le perlage dans la vie des Iroquois*. La connivence entre les artistes amérindiens contemporains et les regroupements et centres d'artistes donnent lieu à plusieurs événements où il y a une belle complicité tout au long des années 1980 et 1990. Que ce soit lors des Festivals de Terres en Vues au Festival du Théâtre des Amériques — les deux organismes présentaient au printemps 1999 le théâtre rituel Huron-Iroquois *Iwoukea et Tawiskaron* d'Ondinnok — le centre d'art autochtone de Montréal s'associait au centre d'exposition de l'université de Montréal pour présenter *Artistes autochtones 1999 Native Artists*. La première des douze messes pour le nouveau millénaire, à raison d'un spectacle inusité par mois, démarrait avec le *Secret le mieux gardé d'Hochelega*, légende mi-fictive amérindienne (Yves Sioui Durand) sous une grande tente en janvier. L'émission *La Vie d'artistes* de Radio-Canada ouvrait sa saison automnale avec un spécial *Art et cultures autochtones*.

Mais au-delà de l'effervescence évidente de la diffusion nationale et internationale de l'art autochtone, j'aimerais insister ici sur la conscience du rôle et de la responsabilité politiques que vont assumer idéologiquement et artistiquement les nouveaux « chasseurs/chamans/guerriers de l'art ». Que ce soit la réhabilitation de l'art rituel (interdit par loi en 1869) dans les domaines des installations, de la performance, de la danse et du théâtre, de la déconstruction des stéréotypes de l'Indien imposés par l'Autre via des œuvres maniant l'humour et l'ironie (cf. Allan J. Ryan, *The Trixter Shift. Humour and Irony in Contemporary Native Art*, UBC Press, 1999), de la critique politique des mesures d'acculturation et d'assimilation et de la déconstruction des catégories euro-américaines divisant art et artisanat, art utilitaire, art religieux et

art d'avant-garde, le contenu des œuvres et les perspectives théoriques et historiques qui les accompagnent sont résolument politiquement engagés.

L'émergence d'une autohistoire amérindienne de l'art et surtout d'une critique autochtone de l'art aborigène, loin d'être un repli, constituent une nouvelle zone de relecture des rapports universels de l'art qui rejoint les nouvelles approches en sciences sociales et en muséologie¹¹.

6. L'EXIGUÏTÉ POLITIQUE (2): LES REVENDICATIONS IDÉOLOGIQUES AINSI QUE L'EXCEPTIONNELLE CRÉATIVITÉ DE L'ART CANADIEN-FRANÇAIS HORS QUÉBEC

Tout comme l'art amérindien contemporain, la créativité des minorités de langue française au Canada dans les autres provinces que le Québec, dégage une triple politisation de leur art: (1) survie locale dans une culture canadienne-anglaise, (2) contexte où ils se sentent floués et délaissés par les institutions de la culture Québécoise, (3) création de leurs propres zones de luttes et de débats politiquement engagés.

DE LA SURVIE

Toute culture minoritaire mène un combat de survie comme enclave dans une culture dominante. Surtout lorsque diverses tentatives historiques ou diverses mesures favorisent l'assimilation. C'est ce que vivent les francophones hors Québec. C'est ce que rappelle à la mémoire collective l'épisode tragique de la nation métisse du Manitoba et ce que la pendaison de Louis Riel par le gouvernement anglo-canadien de l'époque symbolise.

Le 16 novembre dernier, la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal publiait des encarts dans les journaux *Le Devoir* de Montréal, *L'Acadien* de Caraquet et le *Winnipeg Free Press* du Manitoba. Il s'agissait pour l'organisme nationaliste québécois de raviver la conscience historique contre un projet fédéral d'amnistie (que la Société juge plutôt de l'ordre de l'amnésie collective) et sans doute d'une manifestation idéologique de solidarité avec les communautés canadiennes-françaises hors Québec. Il en va de même cette année de la remise de prix par divers organismes dont le Conseil des arts du Canada, soulignant l'originalité des créateurs canadiens-français comme Herménégilde Chiasson, Joe Fafard ou Pierre-Raphael Pelletier et quelques autres qui réussissent difficilement à trouver une niche sur les cimaises, les écrans et les scènes québécoises.

DE L'ABANDON

Mes contacts en 1998 avec BRAVO, le bureau des artistes en arts visuels de l'Ontario francophone et qui opère, avec la Galerie Sans Nom des artistes

acadiens à Moncton, le seul autre centre d'artistes francophones hors du Québec à savoir la Galerie du Nouvel Ontario (GNO) sise à Sudbury dans le Nord de la province, m'ont permis de sentir sur place un ressentiment généralisé.

Complice de l'événement de déferlement artistique poétique comme stratégie de détournement par l'art de la quotidienneté urbaine de Sudbury organisé par la GNO en juin 1998, j'ai pu assister à plusieurs ateliers du colloque *Les Photos finissent-elles par toutes se ressembler?*, sorte d'états généraux sur la situation des arts au Canada français dont on vient tout juste de publier les actes¹². Dans toutes les conversations, le même constat: le milieu culturel institutionnel québécois, et principalement montréalais, est indifférent et peu ouvert à la promotion et à la diffusion des arts en provenance des minorités francophones ailleurs au pays. D'où, d'une part, un colloque excluant le Québec et, d'autre part, des tentatives de connexion des regroupements d'artistes comme la GNO, qui regroupe la diaspora d'une trentaine d'artistes en arts visuels de l'Ontario français avec les Acadiens et la Galerie Sans Nom de Moncton, mais aussi avec des regroupements d'artistes des régions périphériques du Québec comme ceux du Saguenay —on sait que le rapport artistique entre les métropoles et les périphéries sont en constante mutation — qui étaient présents à cette réunion stratégique à Sudbury dans le but d'imaginer des liens d'échanges et de circulation.

Ce sentiment d'abandon vécu par les créateurs franco-canadiens contraste avec les discours politiques de réciprocité que l'on entend au Québec —une méconnaissance évidente sévit au Québec quant aux minorités francophones des Prairies, sans parler de la nation métisse — de l'Ontario et des Maritimes. Il y a là une situation incomparable avec le support idéologique institutionnel de la minorité anglophone au Québec par les instances canadiennes.

DE L'ART CONFLICTUEL

À l'intérieur même d'une telle conjoncture politique de leurs conditions d'existence, l'art social et politiquement engagé des artistes de milieux culturels minoritaires ne se résume pas au seul contexte de reconnaissance. Des luttes identitaires locales concernant la conscience historique, l'environnement et les rapports de pouvoir passent par l'art. En voici deux exemples récents.

Les Prairies canadiennes sont nées des rapports entre les Premières Nations, la nation métisse (dont les ancêtres sont des coureurs des bois venus de la Nouvelle-France et des Amérindiens) et les colons du Haut-Canada et de l'immigration. Comme les autochtones dépossédés et déplacés en réserves

avec de fortes mesures d'assimilation (ex. : les orphelinats, l'interdiction de la langue et des coutumes ancestrales, etc.)¹³, les Métis après l'insurrection matée de Louis Riel vont connaître aussi une dispersion au Manitoba, en Saskatchewan et en Alberta. Joe Fafard est ce sculpteur des Prairies de renommée internationale, bien connu pour ses animaux en bronze, et dont le Musée des Beaux-Arts de Montréal a présenté une grande exposition il y a quelques années. Répondant en 1997 à la commande d'une sculpture publique/privée de promoteurs locaux du centre d'achat « Market Square » dans la ville de Regina, Joe Fafard a créé une œuvre représentant un énorme bison sortant d'un pile d'ossements, à laquelle il a donné l'appellation en langue crie de *Oakana-ka-asateki* (lieu de l'amas d'ossements calcinés) pour rendre hommage à la ville.

Piqué au vif par ce cas d'appropriation du thème sacré et du langage autochtone par l'artiste francophone de la Saskatchewan et par leur utilisation dans un cadre mercantile et non de commémoration — on sait que le bison est un animal central dans la mythologie des Indiens des Plaines — l'artiste amérindien et métis Edward Poitras va réagir. Originaire de la réserve de Gordon et vivant à Regina, Poitras, bien connu pour sa participation à plusieurs événements d'art ici au Québec, mais surtout pour sa participation au centenaire de la prestigieuse Biennale de Venise en 1995, fait une recherche historique sur l'esprit des lieux et le nom de Regina qui dérive d'Oskana (monticule d'ossements), pour rétablir les faits: le véritable site d'Oskana n'étant pas Regina mais Fort Qu'Appelle/Wood Mountain, un lieu sacré où l'on retrouve des ossements de bisons et des squelettes de la tribu Assiniboine dépeuplée par une épidémie de variole en 1837. L'artiste autochtone invite publiquement Fafard et les autorités impliquées à débattre du sens historique et public de l'œuvre à la Dunlop Art Gallery. Tous se récusent. Le débat d'art engagé n'aura pas lieu localement. Regina est pourtant une ville qui compte un tiers d'Amérindiens. C'est aussi un milieu où plusieurs artistes canadiens vivent allègrement en s'appropriant le style et la culture autochtones. La controverse a néanmoins provoqué des échos dans le *Globe and Mail* à Toronto et au Québec dans la revue *Espace*¹⁴.

Précédant le récent Sommet des pays francophones, les villes de Moncton, Dieppe, Cap-Pelé et Chippagan se sont faites complices d'Attention le Mascaret ne siffle pas, un imposant symposium international réuni sous l'égide de l'Association des artistes en arts visuels de l'Acadie, dont le Centre culturel Aberdeen de Moncton regroupe les principaux acteurs artistiques (la Galerie Sans Nom, le Festival de cinéma acadien, le théâtre...). Je veux souligner ici la double politisation à la base de cette fête réussie de l'art actuel combinant la création de six sculptures permanentes, dix installations le long de la rivière Petitcodiac et d'une série d'art-action dans la ville, allant

des performances au cinéma plein air en passant par l'oralité poétique et une signalétique du jaune¹⁵.

Le choix même du thème du symposium, à savoir ce phénomène rare sur la terre de flux et reflux des marées de l'océan et qui remonte dans la rivière Petitcodiac, est une première facette. Menacé d'extinction à court terme par l'établissement d'un barrage dans les années soixante, destiné à créer un lac pour riches riverains anglophones, soit 1% des résidants de Moncton, le Mascaret est progressivement devenu un des matériaux des œuvres créées et, au fil des conférenciers et autres intervenants, un enjeu d'art politiquement engagé dans la ville. Et si l'on y ajoute l'autre source d'inspiration de plusieurs projets comme celui de Johanne Chagnon (*Loups rouges et bateau fantôme*), de l'art-rituel de Lee Saunders ou de la pièce *L'Énigme du Masque à Ray* (Production théâtrale de la mouvance)... Ont aussi resurgi ces silences quant à la mémoire historique des lieux ou Mi'g Macs — et ce quelques semaines avant que n'éclate le conflit de la pêche aux homards dû à l'arrêt Marshall — Acadiens qui ont toujours appelé l'endroit « Le Coude » et les anglophones du Nouveau-Brunswick qui font remonter la naissance de la ville à l'arrivée des premiers colons euro-américains (Moncton étant l'officier de la grande déportation des Acadiens).

CONCLUSION

Alors que bien des observateurs de la scène artistique campent leurs analyses derrière les variables bien réelles de l'individualisme et du repli des luttes des mouvements sociaux ou de l'art militant des décennies précédentes pour déplorer un déclin de l'art engagé, j'ai tenté pour ma part de dégager les stratégies autres et les nouvelles zones d'un art encore rebelle.

L'humour et l'ironie demeurent, dans la tradition des caricaturistes, une arme même dans une culture de l'amusement, du rire insignifiant et du ludisme généralisé sur les ondes et maintenant dans les lieux de l'art. La dimension tragique de la condition humaine donne toujours naissance à une forte créativité interdisciplinaire d'un art à portée sociale qui se solidarise toujours des situations de marginalité et d'une absence de certitudes éthiques. La sculpture publique a repris le collier de la commémoration pour une mémoire collective et historique engagée et les événements d'art contextualisent les enjeux souvent politiques de l'art à faire.

Dans la lignée des pamphlétaires, les vidéastes montent au front des débats écologistes tandis que les héritiers de l'art radical des manifestes-agis¹⁶ et de l'art militant des décennies antérieures, se font pirates du cyber-art ou se fondent dans des coalitions pour qui l'art et la désobéissance civile sont des stratégies d'affrontement contre les tenants d'un pouvoir

économique et politique qui s'est mondialisé. Cette conviction d'art social et d'art engagé à l'échelle universelle, elle se vit aussi localement et de manière collective par les artistes dont l'appartenance à des cultures minoritaires définit en soi des enjeux politiquement engagés comme art, vis-à-vis leurs communautés (ex. : l'art amérindien) et pour le « mainstream » du champ actuel de l'art.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Sculpteur social et chaman de l'art, Joseph Beuys (mort en 1986) a côtoyé autant les artistes du mouvement Fluxus que le Dalai Lama en plus de fonder la « Free International University » et d'être candidat politique des Verts en Allemagne dans les années 1970. Il affirmait : « I think art is a basic metaphor; it should be a real means, in daily life, to go in and transform the power fields of the society » (Robert Hughes, *The Shock of The New. The hundred — year history of modern art. It's rise, it's dazzling achievement, it's falls*, Alfred A. Knopf, New York, 1981). Joseph Beuys renchérisait en 1982, alors que son projet de plantation de 7000 chênes dans la ville de Cassel à l'occasion de la célèbre Documenta soulève un tollé (il a bloqué la place publique et l'entrée du musée Frédéricianum en larguant un amoncellement de 7000 blocs de basalte qui servent de bordures aux chaînes de trottoirs et qui ne disparaîtront qu'à mesure qu'il y aura plantation des arbres), « ce que la bureaucratie ne peut pas faire, l'art le peut ».

2. John K. Grande, *Balance : art, nature et société*, EcoSystème, 1997.

3. *Le Devoir*.

4. D'ailleurs, dans sa monumentale *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954* (Lanctôt Éditeur, 1998), l'historien de l'art François-Marc Gagnon commente les deux luttes politiques menées par les artistes automatistes : (1) contre la loi du cadenas (en vertu de laquelle les autorités de la ville de Montréal vont fermer la Place des Arts à l'endroit même du Musée d'art contemporain d'aujourd'hui, ce local où se réunissaient dans la première moitié des années 1950 les Roussil, Vaillancourt, Gauvreau et Charles Gagnon pour créer et parler d'art et de société; (2) en faveur du Huron-Wendat Jules Sioui promoteur d'un gouvernement indien autonome — l'ancêtre de l'Assemblée des Premières Nations — en pleine période d'assimilation alors que les Amérindiens n'ont pas le droit de vote ni le droit d'accès à l'éducation supérieure, des droits obtenus seulement à partir de 1960.

5. Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, Sociologie critique, Québec, Les Éditions Intervention, 1997.

6. Que penser, par exemple, d'un centre d'artistes comme La Centrale, exclusivement réservé aux femmes artistes, jadis féministe radical, mais maintenant réorienté vers la promotion des nouvelles technologies en art pour les femmes, un phénomène de classes sociales savantes, érudites et diplômées ? Ou d'un centre d'artistes comme Le lieu à Québec, fief d'un concept disciplinaire de l'art performance qui s'est arrimé à un microcircuit hyperspécialisé avide de circuler partout dans les recoins du monde où l'individualité artistique doit s'expérimenter (les ex-pays socialistes, les pays asiatiques et le Mexique) tout en revendiquant l'internationalité de ses manifestations (et les

subventions qui vont avec) à la fois au Canada et au Québec, au nom de la nouvelle idéologie de l'internationalisme du Québec à Paris, du Québec à New York ?

7. Est-ce une coïncidence si le tout nouveau programme du Bureau Inter/médias du Conseil des arts du Canada (1999) destiné aux arts interdisciplinaires, multimédias et à l'art performance ait inclus aussi une sous-catégorie d'art politiquement engagé ?

8. Le nom d'Autre Caserne vise ironiquement à distinguer l'endroit de la caserne rénoverée, subventions aidant, en une architecture audacieuse et dotée de haute-technologie permettant à l'art multimédia et interdisciplinaire de la compagnie Ex machina et de Robert Lepage de « mettre Québec » sur la « map » du « mainstream » artistique international.

9. Manon Cornellier, *Le Devoir*, 01 décembre 1999, p. 1 du cahier A.

10. Nicolas Houle, « Philippe Duhamel. De retour de Seattle. Le marché des valeurs », dans *Voir Québec*, 9-15 décembre 1999.

11. *Native American Art in the Twentieth Century*, Edited by W. Jackson Rushing III, Routledge, 1999.

12. *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler ?* Actes du forum sur la situation des arts au Canada français. Sous la direction de Robert Dickson, Annette Ribordy et Micheline Tremblay, Prise de parole et l'Institut franco-ontarien, Sudbury, 1999.

13. Michaël La Chance, « (Se) parler du Mal », *Au Nom de la Terre*, 11 septembre au 5 octobre, Langage Plus, Alma, dans *Spirale*, novembre-décembre 1997, p. 22 ; Guy Sioui Durand, « Au nom de la Terre ; Un déploiement artistique urbain », dans ETC, Montréal, *Revue de l'art actuel*, mars, avril, mai 1998, p. 46-49.

14. Greg Beatty, « Joe Fafard. Autopsie d'une controverse », dans *Espace*, no. 48, été 1999, p. 14-19.

15. Un catalogue est en préparation et une couverture par des revues d'art comme *Esse* et *Inter* deviendront les mémoires de l'événement.

16. Michel Roy, « Artiste et société : professionnalisation ou action politique. Terrorisme culturel ou manifestes-agis », dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. Tome II. L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1997.