

## Bulletin d'histoire politique

**Guy Sioui Durand, L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996, Québec, Inter éditeur, 1997, 466 p.**

Lucille Beaudry



Volume 9, numéro 3, été 2001

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

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1060487ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1060487ar>

[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 ce compte rendu

Beaudry, L. (2001). Compte rendu de [Guy Sioui Durand, L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996, Québec, Inter éditeur, 1997, 466 p.] *Bulletin d'histoire politique*, 9(3), 95–97.  
<https://doi.org/10.7202/1060487ar>

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/>

**é**rudit

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/>

Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Inter éditeur, 1997, 466 p.

LUCILLE BEAUDRY  
Département de science politique  
UQAM

Quiconque s'intéresse un tant soit peu à la relation entre l'art et le politique trouvera matière à réflexion dans *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*. Peu de travaux en effet ont cette envergure, tant par la période considérée que par les pratiques artistiques qui y sont répertoriées et analysées.

Penser l'art parallèle au Québec n'est pas une mince tâche parce que d'abord difficile à définir, cette forme d'art défie toute catégorisation traditionnelle et aussi parce que l'auteur aborde son étude sous l'angle de la sociologie critique s'inspirant en cela des travaux de Michel Freitag sur les tendances de dépassement de la société industrielle et de la modernité culturelle. Sous cet angle, l'auteur tente de retracer dans les pratiques artistiques alternatives le contre-projet sociétal. Par delà la multiplicité des formes, l'art parallèle renvoie entre autres à des pratiques artistiques critiques, le plus souvent structurées en réseaux et déployant une espèce d'autogestion idéologique.

Ce type d'art, il en retrace la genèse dans les courants modernistes qui ont franchi la tradition conservatrice, courants qu'il associe d'emblée à la montée des idéologies de libération. La contestation de l'ordre établi (le clergé, l'État duplessiste) et l'ouverture aux courants internationaux d'avant-garde participent à l'avènement de la modernité culturelle au Québec, alors que le contexte de libération de la Révolution tranquille conduit vers la fin des années soixante à l'émergence du phénomène de la contre-culture et de la première vague d'art parallèle, celle du « Québec underground » dont avait rendu compte l'étude d'Yves Robillard *et al.* pour la période 1962-1972 (Montréal, Médiart, 3 tomes, 1973). L'art parallèle, qui apparaît comme une espèce de prolongement de la Révolution tranquille, celle-ci comprise comme l'entrée du Québec dans la modernité culturelle, se structure en

réseaux contre-institutionnels après 1976 à la suite de cette première phase spontanée et inorganisée de contre-culture. Pour l'après 1976, l'auteur établit trois périodes qui caractérisent d'une part l'État, sa structure et ses interventions dans le monde de l'art, d'autre part les réseaux d'art parallèle et les pratiques d'art politiquement engagées. Il établit (chapitre 3) que de 1976 à 1984, ce sont les années permissives d'un État bicéphale (fédéral et québécois) marquées par le développement de la muséologie, la gestion technocratique et les programmes du ministère québécois pour les réseaux d'art parallèle. Alors que de 1985 à 1989 il y aurait un resserrement du contrôle par l'État, de 1990 à 1996 seraient les années où s'ajoutent le partenariat des villes et des municipalités (ce qui lui fait qualifier l'État de tricéphale) et de la controverse autour d'un Conseil des arts et des lettres du Québec ; l'auteur s'interroge s'il n'y a pas lieu d'y voir des nouvelles ruses du centralisme. Pour chacune de ces trois périodes, il examine au chapitre 4 les réseaux d'art parallèle, qu'il qualifie d'abord de 1976 à 1984 de réseaux contre-institutionnels comme le Regroupement autonome des centres d'artistes (RACA), les collectifs militants montréalais et les réseaux communautaires ; alors que de 1985 à 1989, il s'interroge sur la normalisation institutionnelle des réseaux à partir du regain de vie des associations professionnelles créées par la loi 78 ; et pour la dernière période 1990-1996, il y est question entre autres de l'importance accrue du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ), de la dépendance envers l'État, des tensions dans la vie associative mais en même temps d'une autogestion artistique et idéologique (foisonnement des revues d'art, autohistoire et espace critique) en expansion et de l'importance continue des événements d'art en régions. Le chapitre 5 concerne les phases de l'art engagé comme art parallèle pour chacune des périodes. Ainsi de 1976 à 1984 il traite des œuvres militantes et de l'art en contexte réel. Il s'agit d'un art engagé du côté des mouvements sociaux, d'un art émancipateur comme alternative au centralisme et de l'art public comme source de débat politique. De ce point de vue politique, il caractérise les pratiques d'art 1985-1989 comme étant celles de la « resingularisation » du politique, phénomène qu'il attribue à l'essoufflement des mouvements sociaux et à des préoccupations davantage de l'ordre des enjeux de civilisation et de condition humaine vécue ; un art, dit-il, « sous-politique » (p. 191) mais qui dérange et suscite réflexion. Ce sont là des œuvres individuelles qui explorent les rapports de pouvoir dans la sphère des relations privées. Si l'on excepte l'écologie, les œuvres de cette période ne s'arriment plus aux luttes liées aux mouvements sociaux. Enfin, de 1990 à 1996, c'est la question des identités politiques qui retiendrait l'attention des artistes, la question du Québec mais aussi la résurgence de l'art amérindien, sans oublier l'art public comme zone de débats politiques dans la cité.

Les autres chapitres reprennent le fil de ces questions consacrées respectivement à l'art performance (chapitre 6), l'art environnemental (chapitre 7) et les événements d'art (chapitre 8) en différenciant pour chacune de ces formes d'intervention artistique les trois périodes. Cette partie s'attache à la forme et au contenu des œuvres sans négliger l'analyse critique. Il y a là un travail monumental de répertoire compte tenu du caractère souvent éphémère de l'art performance et des événements d'art. L'auteur témoigne à plus d'un titre des pratiques artistiques en régions et cet aspect fort bien documenté et illustré rend compte de la vitalité de l'expression artistique et d'un développement inédit de l'art parallèle non seulement à Montréal mais surtout dans tout le Québec. En résumant ainsi un travail aussi volumineux, nous ne rendons certainement pas justice à son auteur. Il faut voir cette histoire de l'art parallèle comme une histoire politique dont l'art est le moyen d'expression. Il permet de comprendre que lorsque le rapport entre l'art et le politique se modifie, c'est aussi une lecture de la transformation même du politique qui est à l'œuvre.