

Quand les attitudes d'art deviennent stratégies

Guy Sioui Durand

Numéro 81, printemps 2002

Arts d'attitude

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46038ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sioui Durand, G. (2002). Quand les attitudes d'art deviennent stratégies. *Inter*, (81), 20–23.

Quand les attitudes d'art deviennent stratégies

Il y a trente-six ans maintenant, l'essai de Lucy R. LIPPARD, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object*¹, et, trois ans plus tard, l'exposition organisée par Harald SZEEMAN, *Quand les attitudes deviennent formes*, rendaient manifeste un nouveau paradigme de compréhension de l'art en société. Les notions de société et de culture modernes, fondées sur la production, cèdent le pas à la société postindustrielle et à la culture postmoderne définies davantage par la géopolitique des technologies de la communication. L'art contemporain fait place à l'art actuel, c'est-à-dire « immédiat, *in situ* et en actes ».

En effet, au cours de la deuxième moitié des années soixante, la phase de « dématérialisation » de l'objet d'art et des disciplines comme beaux-arts (peinture, sculpture, photographie, cinéma, danse, théâtre, etc.) prit forme. L'art conceptuel, l'art action (happening, art corporel, performance), l'art environnemental (« art de la terre », *arte povera*), des expériences multidisciplinaires utilisant les médias (vidéo d'art) ou de « fusion des arts » s'affichent contre-culturellement. Un art politiquement engagé (art militant, art social de connivence avec les mouvements sociaux comme le féminisme, l'écologisme, le pacifisme, les luttes urbaines et quotidiennistes) à la fois critique du système de l'art et de la société générale déboute la seule dichotomie abstraction-réalisme comme styles idéologiques reflets du capitalisme-communisme.

Or, en ce début de troisième millénaire, à défaut d'apparition certifiée d'un nouveau paradigme socioartistique, peut-on parler de mutation du courant de dématérialisation lui-même, à partir de certains « signaux faibles » mais significatifs ? Et comment le travail des idées (la théorie et la critique) nous en informe-t-il ?

Voilà le point de départ de mon allocution à ce colloque sur les arts d'attitudes.

Changer un mot, changer de vision : le monde a changé

Par exemple, la substitution d'un mot, « formes », pour celui de « stratégies », dans le titre de l'exposition de 1969, ouvre une piste de réflexions – par conjoncture de mondialisation économique et géopolitique – sur un art qui a cessé d'avoir comme centres de définition les seules grandes capitales dominantes. Dès lors, l'expression délimiterait ces mutations dans les pratiques artistiques de dématérialisation.

Des « signaux faibles » chez certains artistes et groupes, dans les réseaux, sont déjà perceptibles dans les années quatre-vingt. Mais c'est vraiment au milieu des années quatre-vingt-dix que se consolident et s'accroissent ces nouvelles « stratégies » et nouveaux processus d'art qui, il faut le dire, s'alignent parmi les bouleversements scientifiques, technologiques, économiques et géopolitiques de la société globale.

De nouvelles énergies comportementales

De nouvelles attitudes stratégiques ont cours. Elles enclenchent une métamorphose du champ de l'art qui est moins d'ordre infrastructurel, mais qui continue à voir avec « l'immatérialité » de l'art. Disons de nouvelles énergies comportementales et stratégies contextuelles.

Des artistes forment des alliances entre eux définissant des acteurs pluriels nouveau genre. Ils n'ont que peu à voir avec les anciens collectifs d'artistes. L'ère n'est plus à la révolution culturelle ni à l'autogestion de nouveaux lieux de l'art comme alternative : ces acteurs des rapports entre la société et l'art « surfent, clavardent, squattent et zappent » les infrastructures existantes.

On y observe des circulations et usages inédits, passant indifféremment des institutions officielles aux réseaux parallèles d'art, des lieux privés aux lieux publics. Aux symposiums et autres formules d'événements d'art porteurs d'utopies globales (art total, mouvements sociaux, etc.) succèdent des zones événementielles dans le tissu social comme espaces-temps admettant des conduites/situations artistiques plurielles, davantage individualisées, dont « le tout serait plus petit que la somme des parties » et non plus l'inverse.

De nouveaux acteurs pluriels

Le dimanche 18 juin 2000, à la Maison du Citoyen de la ville d'Hull, DOYON/DEMERS, socio-esthéticiens, réunissaient autour d'un repas convivial interactif une *Communauté d'auteurs dispersés en société et cie*, c'est-à-dire des artistes qui comme eux étaient des fondateurs ou membres d'associations, de groupes aux appellations réelles, mimétiques ou fictives. Cette manœuvre signalait en pratique ce phénomène de réinvention de ce que l'on entendait jusqu'ici par regroupements d'artistes et stratégies collectives de création. Parlons de nouvelles alliances ponctuelles, davantage éphémères, moins idéologiques et souvent des associations fictives ou des projets inventant des zones de rencontres et des communautés d'apparence.

De nouveaux acteurs pluriels apparaissent comme duo, trio, quatuor, etc. tandis que certains miment les organismes corporatifs ou autres formes de la vie associative ; la tendance des appellations est de moins en moins réaliste, plus fictive, voire virtuelle ou mythologique.

Des conduites fluides : « surfer, clavarder, squatter, zapper »

Ces dernières années au Québec, les modèles institutionnels (ministères, Conseil des Arts et programmes, musées, universités, cégeps, maisons de la culture, galeries commerciales, etc.) et des réseaux parallèles (centres d'artistes autogérés, collectifs, revues, événements) s'interconnectent de plus en plus. L'ère des oppositions idéologiques s'est estompée. Cette normalisation camoufle toutefois des conduites/situations iconoclastes. Elles viennent s'y infiltrer. Il ne s'agit donc pas d'un nouvel étage

d'infrastructures, d'un nouveau modèle organisationnel ou d'un nouveau palier décisionnel, mais de nouvelles attitudes individuelles.

Les perceptions ne sont plus les mêmes. De nouvelles valeurs d'usage se sont installées chez les plus jeunes générations d'artistes et contaminent les plus vieux. De nouvelles conduites indisciplinées se manifestent et elles sont en droite ligne influencées par l'univers télévisuel et par Internet. À ces indicateurs de nouvelles mutations dans les conduites des jeunes artistes, notamment, s'ajoute, comme je l'ai mentionné précédemment, le retour de groupes (duos, collectifs) de création. Pour ces artistes, il s'agit maintenant de « zapper », de « squatter », de « surfer » dans les différents réseaux et institutions du champ de l'art, et de manière non hiérarchique.

Les valeurs d'usage nomades des nouveaux médias de masse (le cellulaire, le baladeur MP3, la télécommande de contrôle de la télévision et du vidéo, le curseur sur le Web, le *chat*, le courriel) deviennent comportementales : désormais les artistes « surfent, zappent et squattent » indépendamment des institutions et des réseaux de l'art. Nous voyons maintenant des artistes qui sont dans les grands musées comme dans une maison de la culture ou encore qui sont présents dans les réseaux parallèles. Ils sont partout. Ils réaliseront leur projet dans un appartement et présenteront les constats dans un centre d'artistes, occuperont la salle expérimentale du Musée d'art contemporain de Montréal, vendront leurs dessins dans une galerie commerciale et seront de l'équipée d'événements internationaux à l'étranger².

Ce va-et-vient est un mode mutant important qui oblige à réfléchir à tout ce qui touche la transmission autant en termes de fractures que de partages des aînés vers celles et ceux qui suivent, bref de l'inclusion et de la place à dégager aux jeunes et aux exclus au-delà des mécanismes de « distinctions culturelles » qu'ont analysés les sociologues comme MARCUSE et BOURDIEU.

Des pratiques artistiques inventives

Ces changements d'attitudes façonnent et véhiculent un esprit du temps renouvelé (*Zeitgeist*) de la création des œuvres. La circulation fluide dans les infrastructures et l'exploration de nouveaux interstices accueille ces acteurs pluriels de l'art auxquels se greffent de plus en plus de créateurs solos. Ils expérimentent maintenant des « glissements de sens » qui renouvellent l'esprit et le type de dématérialisation que furent les happenings, les situations, les performances, la fusion des arts et les événements d'art total. Ils envahissent des zones événementielles, manœuvrent dans la cité, y provoquent des (trans)actions³ qui mettent en place des dispositifs multimédias interactifs hors des lieux usuels de l'art pour des espaces-temps et rythmes de la quotidienneté de plus en plus « réalifictifs »⁴. Il y a « déterritorialisation » de *l'in situ* (du *land art*, de la sculpture environnementale, des installations⁵) et « indiscipline »⁶

d'art social et multimédia ouvrant des « interstices »⁷ inventifs mis de l'avant par une nouvelle génération de créateurs.

Aujourd'hui, sous l'emprise accélérée de la mondialisation de la nouvelle économie et géopolitique capitaliste des nouvelles technologies médiatiques, cette masse critique de pratiques socioartistiques mutantes est suffisamment significative. Comment la théorie et la critique d'art en tiennent-elles compte ?

Pour une sociologie critique de l'art « performatif »

Pour comprendre et analyser cette nouvelle vague de mutations, la jonction de deux faits épistémologiques intéressants vient enrichir l'évolution constante des théories et de la science.

D'une part, nous sommes entrés dans l'ère de la pensée complexe (Edgar MORIN) et interdisciplinaire. Les découvertes, modèles et hypothèses des mathématiques fractales, par exemple, sont nécessaires pour concevoir l'art comme énergie oscillante de l'informe à l'information. C'est aussi le cas du retour du balancier vers ces théoriciens critiques de la culture des médias et des communications. Pensons seulement à la redécouverte de la pertinence de l'iconoclaste *La société du spectacle* de Guy DEBORD, à la poursuite des thèses de Marshall McLuhan entreprises dans *Pour comprendre les médias, Les prolongements technologiques de l'homme*⁸ ou à cette redéfinition sociologique critique de la société et de la culture actuelle comme *agir communicationnel* de Jurgen HABERMAS (1987).

D'autre part, un temps considéré comme utopistes ou controversés, voilà que ces éléments de théorie s'incarnent dans les discours d'artistes et de critiques d'art sur le terrain concret de l'art actuel. Des concepts s'y forment et ont l'avantage d'opérationnaliser à proximité, sinon dans l'action, ces pistes de théorie. D'où l'intérêt au Québec pour ces concepts descriptifs et analytiques de manœuvres, d'art (trans)actions, d'interactivités multimédias et de zones événementielles, donnant prise à l'analyse de ces « attitudes qui se font stratégies ».

Manœuvres⁹

Un concept, introduit à la fin des années quatre-vingt, « capte » ce vent de changement : la manœuvre. Aux yeux de plusieurs, il y a impasse stratégique (relative) de l'art performance, de l'art contextuel polonais, de l'art sociologique ou de l'art militant des années soixante-dix et quatre-vingt comme spectacle organisé sur scène qui amorce une attitude autre, légèrement déterritorialisée. Le contexte de l'art en actes est à repenser et à expérimenter ailleurs et autrement.

Expérimentée dans les années quatre-vingt-dix, l'idée de manœuvre possède au départ un large spectre. En un sens, elle interpelle toute stratégie d'art action hors des lieux et conventions du système artistique fermé. Rapidement des manœuvres

s'activent dans la rue, dans des endroits privés, des sites et bâtiments désaffectés, dans la vie quotidienne et dans l'espace médiatique.

La manœuvre se « veut une irruption inouïe dans le social ». Il s'agit de dispositifs, de stratégies dehors, ailleurs, non mis en spectacle scénique. Elle a l'avantage de ne pas déléster l'art de ses impacts communautaires, mais favorise des échelles variables d'échanges, de rencontres et de relations. La manœuvre est une conception ouverte qui va favoriser cette idée d'un art qui va où sont les gens et non l'inverse : manœuvres dans la cité, dans la ruralité, nomades et transactionnelles surgissent.

Absorbant et débordant la performance, l'installation en salle, les ateliers et résidences dans les lieux de l'art, la manœuvre offre encore la jonction entre les interventions politiquement engagées et les interrelations poétiques, festives. En un sens, comme la zone événementielle se fait espace, la manœuvre se fait stratégie du temps propice à l'art (trans)actions et à l'interactivité multimédia.

Art (trans)actions

Les projets de participation ou d'intervention à caractère collectif dans ou pour des communautés ne sont pas nouveaux *a priori* au Québec. Les questions de l'art avec et dans les communautés ainsi que l'interaction créatrice impliquant l'Autre, des échanges, des transactions, des substitutions et des contaminations ne sont donc pas nouvelles. Les expérimentations ici n'ont pas attendu le concept. Dans les années soixante-dix, par exemple, les notions d'« arteurs », d'art militant et de « happenings » évoquaient ces œuvres aux finalités sociétales. Les projets d'alors du Collectif français d'art sociologique réalisés au Québec et ceux, plus événementiels, de nombreux regroupements d'artistes qui sont à tisser les réseaux d'art parallèle, et que l'on recoupe sous le vocable d'art en contexte réel, poursuivent cet art social dématérialisé et interdisciplinaire de la seule finalité de l'objet d'art et de la création formelle.

Toutefois, quelque chose a changé. À partir de 1995 plus spécifiquement, on observe de plus en plus de projets autonomes, individuels, singuliers de cette attitude artistique focalisant sur des relations de plus en plus subjectives, individualisées. Si la finalité de créer de nouvelles identités communautaires demeure de s'exprimer à échelle humaine restreinte par un art à transactions sociales, par des transactions poétiques ou communicationnelles sur fond de quotidienneté, la participation *a priori* organisée, commune, cède le pas aux fragmentations relationnelles. C'est d'ailleurs ce qu'a saisi avec clarté et pertinence Nicolas BOURRIAUD avec ses concepts analytiques d'*esthétique relationnelle* et de *formes de vie*.

Interactivités multimédias

L'art (trans)actions dans la quotidienneté trouve aussi écho dans les arts médiatiques ou les nouvelles technologies, « choc du numérique ». À l'aube d'une nouvelle civilisation, le triomphe des cyberprimitifs se développe de manière exponentielle. Aux interfaces médias-logiciels/machines, artistes/médias-logiciels/artistes s'ajoute aussi une variété d'interfaces artistes/médias-logiciels/publics comme dispositifs d'interactions qui font se développer en hyperliens programmés l'œuvre ou encore interagir les artistes ou les programmes de manière floue, imprévisible.

Zones événementielles

Au Québec les événements d'art ont été des espaces-temps de l'art comme alternative¹⁰. Ils le demeurent. On assiste toutefois à un glissement de vision : l'utopie de l'art total (idéologique, thématique) cède la place à celui de dispositifs communs. Lorsque le sociologue Michel MAFFESOLI a semé la controverse en publiant seulement dans Internet un essai plaçant les raves comme laboratoires empiriques d'importance pour comprendre les nouvelles formes de communautés, il touchait une mutation significative. L'évolution multimédia et interdisciplinaire de l'art actuel ne lui donne certes pas tort. Ces dernières années, la contamination s'est faite comme une traînée de poudre allumée. Il n'est guère plus de manifestations multimédias où art audiovisuel et DJ dans des *lounges* ne se fusionnent. Même que les soirées des centres d'artistes s'y alignent. Ces « zones hybrides » ne sont cependant plus des happenings. C'est pourquoi il semble plus pertinent de parler maintenant de zones événementielles. Par la nature fragmentée, fluide et plurielle des pratiques artistiques que l'on y retrouve, ces zones inversent en quelque sorte l'équation du tout plus grand ou égal à la somme de ses parties pour le contraire : *le tout est plus petit que la somme de ses parties* ! Cela signifie que, bien souvent, l'essentiel des œuvres se transige ou se réalise ailleurs, en amont ou en aval de la manifestation elle-même. L'événement en est le point de départ, d'arrivée ou un moment du processus. Ces zones stratégiques sont évidemment des terroirs pour les manœuvres, art (trans)actions et interactivités multimédias dans la cité.

Dans l'année d'art 2001 au Québec, par exemple, plusieurs zones événementielles ont pris place. Elles ont été les laboratoires de manœuvres, d'art (trans) actions et d'interactivités multimédias.

Événements

Mois Multi, Méduse, Québec

Les Commensaux, Skol, Montréal

Îlot Fleurie, Saint-Roch, Québec :

Émergences/Familles

INCUBE 4 [Station Mir et Cloaq]/*Les arts d'attitudes* [org. Le Lieu]

L'enfermement du regard/Le regard de l'enfermement, Folie/Culture, Québec

ALICA. 8 manœuvres en quête d'un territoire

Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA)

Espaces émergents, Montréal

Manœuvres urbaines

Hypothèses d'amarrages, duo Jean-François PROST/Luc LÉVESQUE

Détournements médiatiques (le winnebago, Martin DUFRASNE)

Veuves de chasse, DOYON/DEMERS

L'ami des ruines, Philippe CÔTÉ

Réfléchir par hasard — Pour un espace public agile, Christian BARRÉ

Parc industriel

Dernier refuge

Art (trans)actions

Se refaire un salut, Martin DUFRASNE

Porus (les recombinaisons gourmandes d'un rendez-vous), Massimo GUERRERA

Le théorème des Sylvie, Sylvie COTTON

Lit-promenade, Claudine COTTON

Parti politique, Madeleine DORÉ

À vos marques, ATSA

Mishtuk, Sonia ROBERTSON

Interactivités multimédias

La salle des nœuds II, Jocelyn ROBERT, Émile MORIN, Eric GAGNON

INCUBE 4 [Station Mir et Cloaq]

« Lounge médiatique » : art audio et création Web

Ensemble, ces concepts opérationnalisent dans l'action des pistes sociologiques critiques qui distinguent, précisent et suivent la mouvance inventive des artistes pour qui l'art est énergie et agir communicationnel. Ce faisant, ce sont les entiers rapports entre l'art et la société qui réapparaissent comme éthiques.

Une nouvelle socialité par art pour le XXI^e siècle ?

Une nouvelle socialité se dégage de ces nouvelles attitudes, conduites/situations et zones. D'abord informes face au système tel qu'il existe (la géopolitique, les institutions et programmes et les réseaux), de nouvelles « œuvres » nous informent désormais de ce qui tend à « émerger ». Elles sont porteuses d'avenir dans les rapports entre l'art et le tissu social. Pour certains, ce sont ces attitudes qui vont engendrer à la fois une accélération, une fragmentation mais, pour d'autres, à la fois de nouveaux embryons de solidarité, de nouvelles conduites, de nouveaux regroupements et la compréhension mutante de certaines formules héritées des réseaux et investies autrement.

Cette nouvelle socialité s'effectue dans ces rapprochements entre ces nombreux organismes sociaux et communautaires, et qui sont non seulement ouverts, mais collaborent de plus en plus avec ces artistes engagés du côté de l'art politique, de l'esthétique relationnelle et de l'art de guérison. Le tissu social local ne pourra que bénéficier de ces métissages¹¹.

¹ Lucy R. LIPPARD, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object*, New York, Pantheon Books, 1966.

² Par exemple, en 2001-2002, le trajet créatif du trio BGL lui fera successivement occuper le hall du Musée du Québec (*Difficile abondance*), réaliser une résidence au Lobe de l'École Touttout à Chicoutimi, être de l'équipée *Latinos del Norte* à Mexico, créer *Sentier battu*, une œuvre *in situ* à l'*Internationale des jardins* à Métis, figurer dans l'exposition *Le Ludique* (échange France/Québec) à nouveau au Musée du Québec pour ensuite envahir, avec *À l'abri des arbres*, la salle expérimentale du Musée d'art contemporain de Montréal avant d'investir Le Lieu, centre en art actuel à Québec.

³ Au Québec, les Claudine COTTON (*Exvagus, Couette et café, Lit-promenade*), Sylvie COTTON (*Les yeux rouges, Le théorème des Sylvie*), Martin DUFRASNE (*Insta-Plaintes, Se refaire un salut*), Devora NEUMARK (*One Stich at a Time*) et Massimo GUERRERA (*Polyco inc., Porus*) sont parmi les artistes qui explorent de façon exceptionnelle l'art (trans)actions à échelle humaine.

⁴ Guy SIOUI DURAND, « Les réalifictions photographiques », dans *Trois fois 3 paysages*, Centre de diffusion et de production de la photographie Vu, Québec, 1999, p. 41-54.

⁵ Guy SIOUI DURAND, « Les déterritorialisations de l'installation », dans *L'installation. Pistes et territoires. L'installation au Québec 1975-1995. Vingt ans de pratique et de discours*, sous la direction de Anne BÉRUBÉ et Sylvie COTTON, Centre des arts actuels Skol, Montréal, 1997, p. 55-72.

⁶ Guy SIOUI DURAND, « L'indiscipline : essai sur deux zones fluides de l'interdisciplinarité en art », dans *Penser l'indiscipline. Creative Con/fusions, Interdisciplinary Practices in Contemporary Art, Recherches interdisciplinaires en art contemporain*, sous la direction de Lynn HUGHES et Marie-Josée LAFORTUNE, Optica, Montréal, 2002, p. 53-71.

⁷ Patrice LOUBIER, « Du moderne au contemporain : deux versions de l'interdisciplinarité », dans *Penser l'indiscipline. Creative Con/fusions, Interdisciplinary Practices in Contemporary Art, Recherches interdisciplinaires en art contemporain*, sous la direction de Lynn HUGHES et Marie-Josée LAFORTUNE, Optica, Montréal, 2002, p. 22-30.

⁸ Marshall MCLUHAN, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, collection Constantes no 13, Éditions HMH, Montréal, 1968.

⁹ Des publications et essais incontournables expliquent l'essence et les intentions de la notion de manœuvre. Le numéro spécial de la revue *Inter, art actuel* 47, « Pour une pratique transgressive des années 1990 », publiait en page couverture comme « énoncés généraux » *Matériau Manœuvre*. L'essai « Québec, activisme et performance : des manifestes-agis à la manœuvre » dans *Performance au/in Canada 1970-1990*, les Éditions Intervention, 1991 ; puis « L'art action au Québec : corps privé et corps public » dans *Art Action 1958-1998*, Les Éditions Intervention, 2001, les trois sous la plume d'Alain-Martin RICHARD, situent la manœuvre dans sa genèse et ses intentions.

¹⁰ Guy SIOUI DURAND, « Les événements d'art. Vue d'ensemble », chap. 8, dans *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996, Sociologie critique*, Les Éditions Intervention, 1997, p. 341-432.

¹¹ Là-dessus, l'aventure du groupe communautaire Faitesdelamusique est, comme Folie/Culture et l'îlot Fleurie à Québec, exemplaire avec la création de l'événement *Espaces émergents* dans l'est de Montréal, avec une volonté de réseauter cette effervescence avec d'autres pôles au Québec. Je pense ici à l'Autre Caserne de Limoilou qui se jumelle au Zest d'Hochelaga-Maisonneuve pour des projets musicaux. De nouveaux outils stratégiques apparaissent, comme la mise sur pied de la fondation Engrenage Noir par Johanne CHAGNON et Devora NEUMARK à Montréal, qui entend tisser de nouveaux métissages entre art et communauté.