

## Nouveaux Cahiers du socialisme

Nouveaux  
Cahiers du  
socialisme

# Les deux temps des arts visuels en démocratie : l'humanisme démocratique de l'art moderne et la démocratie praticable de l'art contemporain

Pierre Robert

Number 15, Winter 2016

Les territoires de l'art. Art et politique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80876ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif d'analyse politique

ISSN

1918-4662 (print)

1918-4670 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robert, P. (2016). Les deux temps des arts visuels en démocratie : l'humanisme démocratique de l'art moderne et la démocratie praticable de l'art contemporain. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, (15), 67–76.

Tous droits réservés © Collectif d'analyse politique, 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

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

## **Les deux temps des arts visuels en démocratie : l'humanisme démocratique de l'art moderne et la démocratie praticable de l'art contemporain**

PIERRE ROBERT

**H**istoriquement, l'art moderne prend sa source au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle pour se déployer avec une créativité débridée dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, tandis que les arts visuels et médiatiques regroupent les pratiques artistiques à la fois contemporaines (depuis 1960) et actuelles. À l'audace expérimentale des avant-gardes modernes ancrées dans les beaux-arts (peinture, sculpture), succède la polyvalence de pratiques contemporaines d'une grande diversité de concepts et de techniques.

Aujourd'hui, le sens d'un objet d'art n'est plus confiné à ses seules qualités esthétiques et matérielles, indépendamment de tout environnement social ou culturel. À titre d'exemple, le vandalisme répété contre l'œuvre d'Anish Kapoor, *Dirty Corner* (2015), une sculpture monumentale installée dans les jardins du château de Versailles, démontre l'inextricabilité des liens entre la diffusion de l'art contemporain et sa réception par le public. À la suite d'une deuxième attaque contre son œuvre, l'artiste en a déduit que les propos antisémites badigeonnés sur sa sculpture devraient désormais faire partie de l'œuvre. Cet exemple d'ouverture des arts à la connaissance multidimensionnelle nous engage à reconsidérer notre regard sur le passé, à réengager nos savoirs et à réévaluer nos acquis. En ce sens, il n'y a pas de jugement esthétique franc et arrêté en ce qui concerne l'art. Tout objet d'art trouve sa force dans une polyvalence interprétative.

C'est donc en pilotant au radar parmi les activités contemporaines et passées qu'il sera possible de relever les liens tissés entre l'art et la démocratie. Dans cette perspective, l'histoire s'ouvre à une rencontre entre l'art et la démocratie pour relever un ensemble de marqueurs temporels significatifs.

Les artistes en arts visuels n'ont jamais clairement revendiqué, de façon unanime et au nom de leur art, une appartenance à quelque idéologie politique que ce soit; on verra plutôt des appuis ponctuels à certains partis politiques ou encore une soumission à des contraintes dictatoriales. L'engagement social des artistes ne fait pas défaut dans l'histoire contemporaine. Il demeure toutefois circonstanciel et peu organisé. Cet engagement se remarque plutôt par la récurrence d'interventions au caractère social ou politique.

Comme le mentionne Nathalie Heinich, la préoccupation pour la démocratie dans le domaine des arts se manifeste à la suite de la Révolution française, mais non sans une ambivalence.

La société postrévolutionnaire se trouve partagée entre des valeurs contradictoires : entre reconnaissance de l'excellence et exaltation de l'égalité, « orgueil » aristocratique et « envie » démocratique<sup>1</sup>.

Par ailleurs, le caractère proprement individualiste de l'art, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, engage des relations hétérogènes avec la démocratie. La diversité des approches et des démarches artistiques est, à cet effet, une conséquence directe d'un individualisme avéré dans le domaine des arts visuels.

Nous sommes à même de dégager deux positions majeures de l'art : une voie démocratique de type humaniste pour la période de l'art moderne et une voie démocratique qualifiée de praticable en lien avec l'art contemporain. Cela circonscrit deux modes d'intervention des arts visuels dans le tissu social et politique. Toutefois, le champ contemporain des arts visuels n'a pas rejeté de façon systématique l'univers de l'art moderne, car en réalité, ils coexistent.

### **La voie humaniste de l'art moderne**

D'entrée de jeu, il faut distinguer cet humanisme de celui dont l'histoire de l'art s'enorgueillit lorsqu'elle aborde la Renaissance (XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle). Si à l'époque de la Renaissance, l'art pose l'humain au centre de ses préoccupations esthétiques, il n'a, par contre, aucune envergure critique. Les artistes ont peu de marge de manœuvre face à leurs puissants et exclusifs commanditaires. Bien au contraire, ils s'y attachent systématiquement pour leur survie en tant qu'artistes et la compétition est féroce. À titre d'exemple extrême, le cas de Benvenuto Cellini (1500-1571) qui assassine un compétiteur jaloux tout en recevant la protection juridique du pape Paul III ! Cela nous convainc du caractère hautement subjectif des liens sociaux à cette époque. Si, à la Renaissance, le statut de l'artiste se conjugue avec la qualité exceptionnelle de l'individu, cet humanisme demeure à cent lieues de l'idée même de démocratie. Ce n'est donc pas à cet humanisme théorique que notre propos fait référence. L'humanisme dont il est question ici est fondamentalement empathique, un humanisme désirant témoigner publiquement des déviations ou des iniquités sociales.

À compter du XIX<sup>e</sup> siècle, la conscience sociale devient un enjeu que l'art aborde avec ses propres moyens. Les artistes modernes prennent en charge une dimension non plus exclusivement esthétique, mais manifestent une empathie critique face aux malheurs de leurs semblables. Cette empathie est portée par deux attitudes inédites dans l'histoire de l'art : le rejet du conformisme social,

1 Nathalie Heinich, « Des artistes ou comment justifier l'inégalité », *Arts et sociétés*, séminaire de la Fondation Hartung-Bergman, juin 2012, <[www.artsetsocietes.org/ff-heinich.html](http://www.artsetsocietes.org/ff-heinich.html)>.

auquel s'ajoute un affranchissement des règles académiques de l'art. Une attitude critique, indissociable de la modernité, qui entraîne l'élaboration d'une créativité revendicatrice.

Le propre du langage visuel est de procurer à ses objets une force communicative imparable et quasi immédiate. L'arrivée du réalisme (1850) met à l'épreuve tout spectateur et spectatrice dont l'horizon d'attente se délectait à l'avance de l'art avec un grand A. Par le réalisme, l'art dit moderne est désormais vivant, il se greffe à la conscience comme s'il s'agissait d'une réalité vécue. La noble institution qu'est l'Académie perd le pari de son impériale perfection, dont l'Antiquité, la Renaissance et les Prix de Rome<sup>2</sup> faisaient foi. Désormais, la réalité s'invite dans le tableau avec de la crasse aux pieds. La modernité artistique naît et l'esprit démocratique fait son entrée dans les pratiques artistiques. « Le métier pour l'académique est une fin en soi ; pour le peintre vivant, il n'est qu'un moyen<sup>3</sup>. »

En somme, la liberté d'expression et le caractère actif des messages fondent la modernité artistique. Les interventions engagées n'ont de cesse de se manifester au cours des décennies suivantes. Non seulement l'artiste communique une opinion ou une vision sociale, mais il en décrypte les illogismes, les paradoxes, les réalités pour les rendre saisissables par un exercice de sensibilisation propre aux arts visuels.

### **Un premier pas de l'art en démocratie**

Un des premiers artistes à opérer une telle fracture à la fois sociale et esthétique est Gustave Courbet qui, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, détourne le grand format pictural dédié aux nobles et à la grande histoire, pour y intégrer, sans invitation préalable, la petite foule anonyme de sa ville natale (Ornans) lors d'un enterrement sans envergure. En les présentant dans un schème réservé et hiérarchique, rigidifié par des décennies de contrôle unilatéral et de jugements esthétiques catégoriques de la part des académiciens et des juges des Salons officiels, Courbet crée une onde de choc. Présentée dans un quotidien sans fard, sans éclat, sans gloire, la mort dans son rituel coutumier est alors une provocation impensable dans l'univers des arts au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

En effet, hors du centralisme culturel et politique de Paris, les habitants des provinces ne valent que pour leur absence. Avec *Un enterrement à Ornans* (1849-1850), Courbet propulse ces gens dans l'arène des grands, à la stupéfaction outrée des bienpensants. Courbet est alors vu comme un artiste médiocre, un révolté égocentrique.

Dès lors, nous ne sommes plus devant un simple tableau, mais face à une véritable action artistique qui s'inscrit dans une volonté de démocratisation,

2 Le Prix de Rome est un grand concours mis en place sous l'Ancien Régime (1663) pour consacrer l'élite de l'art français, un concours qui a pris fin peu après Mai 68.

3 Maurice Gagnon cité par Marcel Fournier et Robert Laplante, « Borduas et l'automatisme : les paradoxes de l'art vivant », *Possibles*, vol. 1, n° 3-4, printemps-été 1977, p. 150.

et de l'art et de la société. Gustave Courbet fait un doublé, d'une part en s'appropriant un genre majeur en peinture et en le détournant au propre profit d'une autre classe sociale, d'autre part en faisant des remous dans la structure du pouvoir.



Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*, huile sur toile, 1818-1819

D'autres œuvres, avant l'arrivée de Courbet, ont aussi suscité des débats, car elles ont été créées pour dénoncer des situations d'impunité immorale ou pour appuyer des moments de révolte contre les pouvoirs. On évoque, entre autres, *Le radeau de la Méduse* (1818-1819) de Théodore Géricault ou *La liberté guidant le peuple* (1830) d'Eugène Delacroix. À la différence de l'action de Courbet ancrée dans la réalité à la fois sociale et esthétique, le naufrage de la Méduse met l'accent sur le précaire équilibre entre la vie et la mort, sur une horifiante vision du désespoir des victimes de ce naufrage. La facture de la toile s'inspire de la représentation des corps chez Michel-Ange. Chez Delacroix, son célèbre tableau joue sur la réalité morbide qui accompagne certains idéaux et il met en scène une allégorie, une personnification de l'idée d'un peuple en révolte. Dans les deux cas, la réalité sociale est avant tout portée par un projet esthétique, en jouant sur de grandes émotions affectées, presque mythiques. Courbet, pour sa part, crée un tableau qui est à la fois un manifeste sociopolitique et esthétique. La réalité y est crue, directe et sans idéal; il abandonne tous les artifices académiques de la grandiloquence du propos pour se concentrer sur ce qui fait l'objet d'un déni de la part du pouvoir en place; il atteint la surface sensible de l'aveuglement des élites en place.

Par la lente procession de ces « inconnus reconnaissables » de cet enterrement à Ornans, ces citoyens sont présentés comme des acteurs incontournables. Un acte pictural fondateur du réalisme esthétique lové dans une révolution industrielle en marche. Gustave Courbet revendique la réalité, en faisant cela, il actualise par son art un débat autour de la notion même de démocratie<sup>4</sup>.

### **L'horreur suscite l'engagement**

Ce qui ponctue de façon marquante l'intervention de l'art dans l'intérêt de la démocratie provient essentiellement du contexte de la Première Guerre mondiale. D'une part, les expressionnistes allemands, par le biais du groupe *Le pont* (*Die Brücke*, 1905-1913), vont vilipender une bourgeoisie urbaine insouciante des tractations politiques et économiques. Dépeints comme de véritables zombies urbains taillés par des coups de pinceau noirs et agressifs, ces bourgeois nombrilistes, réduits à l'image spectrale de leur décadence emplumée, deviennent les porte-étendards d'une critique sociale acerbe. Le déséquilibre social exprimé dans les œuvres d'Ernst Ludwig Kirchner dénonce l'indolente frénésie d'une classe sociale enfoncée dans un quotidien narcissique et pervers. Kirchner, déclaré artiste dégénéré par les nazis en 1937, se suicide l'année suivante. C'est dire à quel point la relation entre l'art et la société prend ici un tournant vital et décisif. Le caractère empathique de la relation entre les artistes avec une réalité sociale désespérante insuffle chez les expressionnistes allemands une énergie créatrice dénonciatrice, agressive et caricaturale.

Les artistes de cette époque n'en restent pas exclusivement à l'expression artistique. Erich Heckel (1883-1970), membre de *Die Brücke*, rejoint en 1919 le *Novembergruppe*, un groupe d'artistes socialistes. En provenance de plusieurs disciplines artistiques, ce regroupement d'artistes exige une plus grande participation aux décisions concernant, entre autres, l'établissement d'écoles d'art ou la modification des lois régissant le domaine des arts. Cette implication conduit certains de ses membres à fonder la célèbre école d'art du Bauhaus, active entre 1919 et 1933, année où l'établissement sis à Berlin est fermé par les nazis. L'esthétique du Bauhaus correspond à une volonté de réaliser sur le plan esthétique ce que le socialisme cherche à réaliser sur le plan social. Voilà une autre façon d'aborder la démocratie par l'art lui-même, d'esthétiser un quotidien industriel sans âme.

L'expressionnisme allemand est probablement le meilleur exemple d'un art engagé à dénoncer une société aveuglée par la richesse et insensible au sort des autres. Le désordre mental, l'amputation des corps durant la guerre, l'indécence des mœurs et l'illusion de la beauté expriment la déchéance convenue d'une société corrompue, morbide et funeste. L'art moderne agit démocratiquement par son humanisme. Pablo Picasso fait de même en 1937, en peignant avec un

---

4 Thomas Schlessler, *Réceptions de Courbet. Fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Dijon, Les Presse du réel, 2007.

sentiment d'urgence, le célèbre tableau *Guernica*, réalisé en vue de l'Exposition universelle de Paris, qui est un véritable plaidoyer contre le fascisme, le terrorisme politique et la cruauté des franquistes. L'art moderne prend conscience de sa force expressive et de la valeur de l'art en tant que véhicule de son engagement.

### **La voie praticable de l'art contemporain**

La démocratie praticable est pour sa part associée au développement du monde après la Deuxième Guerre mondiale. Si les artistes modernes avaient élevé leurs voix pour dénoncer l'industrialisation des humains par l'absurde dans le mouvement dada ou le nouvel homme chez les surréalistes, les artistes contemporains cherchent à modifier la place et la signification de l'art dans la société. La différence tient à ceci : l'art moderne signale, au sens d'alerter, tandis que l'art contemporain est un acteur intégral, immédiat et actuel. Les artistes contemporains deviennent en quelque sorte des médiateurs articulant et participant conjointement à la fois au sens, à la mise en représentation, à la diffusion et à la réception de leurs productions. Le domaine des arts visuels en est complètement transformé. C'est une des raisons pour lesquelles les rapports à la notion de démocratie ne peuvent être les mêmes entre l'art moderne et l'art contemporain.

Avec l'arrivée de ce qui est identifié comme étant l'art contemporain, l'ambiguïté soulevée par Nathalie Heinich entre « l'orgueil » aristocratique et « l'envie » démocratique » suite à la Révolution française tient toujours, mais sous une autre forme. Durant les années 1940, le centre de l'activité artistique international se déplace de Paris à New York, où plusieurs artistes européens fuyant la Deuxième Guerre mondiale s'y retrouvent avec le cubisme et le surréalisme dans leurs bagages. Grandement influencés par l'esthétique moderne de ces artistes, les artistes américains développent un expressionnisme abstrait original. Le critique d'art Clement Greenberg fait l'apologie de ce formalisme esthétique typiquement américain. La peinture principalement devient autoréférentielle, elle parle d'elle-même et elle rejette la figuration analogique. Son expression s'élabore à l'intérieur des limites du tableau et par ce qui en constitue la matière (le pigment coloré). Jackson Pollock en est un digne représentant. Les avancées artistiques new-yorkaises des années 1940 et 1950 sont immergées dans des processus créatifs absents du monde dans lequel ils évoluent. Cette conception de la pratique artistique s'apparente à l'excellence aristocratique (Heinich) ou élitiste par laquelle quelques « génies » émergent. C'est l'art pour l'art.

Le balancier, cependant, ne tarde pas à faire retour vers la figuration et les nouvelles réalités sociales de l'après-guerre en Amérique du Nord. Si l'art abstrait peut décliner ses formes à l'infini, il lui manque toujours l'arrogance des gens, des choses et des objets du réel. Cette arrogance du réel se manifeste dans les *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg, des objets hybrides (peinture, collage et assemblage) qui naviguent tendancieusement entre la peinture, le relief et la sculpture, dans une série réalisée entre 1953 et 1964. Voici comment

Rauschenberg explique son attirance pour les objets du quotidien. À la question : Est-ce ainsi qu'on peut expliquer votre phrase un peu énigmatique, où vous prétendiez œuvrer dans le « trou » (*gap*, en anglais) entre l'art et la vie ? Il répond :

Exactement. Ce présent-là peut devenir de l'art. Mais ça ne commence jamais comme ça, en tant qu'art. Les objets que j'utilise, par exemple, sont, dans la plupart des cas, emprisonnés dans leur banalité ordinaire. Il n'y a aucune recherche de rareté. À New York, il est impossible de marcher dans les rues sans voir un pneu, une boîte, un carton (sic). Rien de très spécial. Je ne fais que les prendre et les rendre à leur monde propre<sup>5</sup>.

D'un point de vue artistique, il n'y a à l'évidence rien de commun entre le réalisme sociologique des œuvres de Gustave Courbet et les objets banals des *Combines* de Rauschenberg. Ce qui, par contre, leur est commun, c'est l'utilisation de l'art pour donner à la réalité de nouvelles dimensions sociales et culturelles.

### Quelques exemples

Depuis les années 1960, les arts visuels empruntent de façon marquée l'espace démocratique et son corolaire, l'engagement social. Les artistes ont maintenant dans leur mire un éventail de thèmes distincts, tels la politique, les mœurs, les icônes publicitaires, le féminisme, le racisme, l'homosexualité. Parallèlement, ils sollicitent la participation du public pour



Bjorn Krogstad, *Mes pantalons*, peinture et objet, 1968

l'inviter à une prise de conscience de l'état du monde et de soi. Un tel foisonnement d'approches et de propos est totalement inédit dans l'histoire de l'art occidental. Malgré cela, il faut bien admettre que l'émergence de ces activités artistiques a, paradoxalement, moins d'impact sur les systèmes politiques démocratiques et capitalistes. Il n'y a pas d'opposition frontale ou de choc salvateur. Le champ de la praticabilité dans lequel les artistes puisent des idées créatrices

5 Élisabeth Lebovici, «L'instant donné, ce miracle». Rauschenberg s'efforce de saisir le temps présent », *Libération*, 30 septembre 1997.



ou des intérêts personnels est tellement ouvert que l'art prend l'apparence d'une déconcertante dispersion.

Un artiste comme Hans Haacke, né en 1936, fait figure de loup solitaire dans ce nouvel univers d'expressions polyvalentes, hybrides et hétéroclites. *In extremis*, on hésite même à considérer les productions de cet artiste comme de l'art, car son propos est si directement associé à ce qu'il dénonce que son travail est comparé à un journalisme d'investigation. Rappelons, à titre exemplaire, le projet présenté par l'artiste au Québec en 1983 et intitulé *Voici Alcan* (aujourd'hui Rio Tinto Alcan). Il s'agit d'un triptyque sculptural dont le titre reprend ce qu'on pouvait lire sur une brochure publicitaire créée par la multinationale. Présente en Afrique du Sud à cette époque, Alcan maintenait ses activités dans ce pays, malgré les vives oppositions à l'apartheid. Dans le panneau central de ce triptyque et dans la partie supérieure, le logo d'Alcan trône fièrement, la partie centrale offre au regard le cadavre de Stephen (Bantu) Biko, le visage horriblement tuméfié par la torture subie durant son incarcération. La partie supérieure de ce portrait affiche un texte expliquant que Stephen Biko était un leader noir antiapartheid. La partie inférieure mentionne que la compagnie Alcan produit de l'aluminium servant, entre autres, à la fabrication d'équipements pour les policiers sud-africains. La photographie est encadrée dans un châssis en aluminium. Biko est décédé en 1977, mais ce n'est qu'à la fin des années 1990 que la police a confessé sa participation à sa mise à mort<sup>6</sup>.

Ce seul exemple est révélateur de la liberté d'opinion qu'ont les artistes contemporains, car la démocratie actuelle permet ce type d'art. Néanmoins, cette ouverture a un revers : l'inconsistance des messages dans leur ensemble. L'art contemporain n'est pas une entité globale, mais le résultat d'une multitude d'actions, pour autant d'intentions diverses, dans des milieux et des réseaux tout aussi diversifiés. Cette inconsistance fait, par ailleurs, le bonheur des musées, car ils peuvent ainsi mettre au pinacle, par le choix éditorial de leurs expositions et en fonction de la rentabilité, les artistes les moins perturbants et, évidemment, les plus populaires. À ce titre, le pop art et Andy Warhol en sont des exemples patents. Les activités muséales opèrent selon leurs propres critères. En ce sens, l'art est laissé à lui-même et à sa diversité, il est une masse molle.

L'œuvre de Carolee Schneemann, une Américaine née en 1939, demande une tout autre approche en regard du public. Dans un film expérimental intitulé *Fuses* (1964-1967), on assiste aux ébats sexuels de l'artiste avec son partenaire. Encore une fois, la réalité, par le véhicule de l'art, s'invite pour un débat sur la condition féminine. Lors de sa première projection, la réaction du public à cette performance est étonnante, car ce n'est pas la sexualité qui choque, mais le plaisir qu'y prend l'artiste femme. La jouissance féminine étalée au grand jour, comme une part indissociable de la relation homme-femme, en offusque

6 Yves-Alain Bois, Douglas Crimp et Rosalind Krauss, « A conversation with Hans Haacke », *October*, vol. 30, automne 1984, p. 23-48.

plusieurs dans un univers social typiquement mâle et peu enclin à accorder à la femme l'autonomie du plaisir.

### L'art s'infiltré partout

C'est sur plusieurs plans et à des échelles de réception diverses que l'art contemporain participe aux débats démocratiques, chacun à sa manière et avec une créativité décuplée. Que ce soit par l'intermédiaire d'objets banals, du corps, d'une vidéo, de la participation du public ou d'une sculpture monumentale, les artistes déferlent dans la culture ambiante à toute allure et dans tous les sens. Tout peut devenir discours et l'art contemporain installe ses phares intellectuels dans tous les milieux sociaux.

Un dernier exemple récent nous convie à apprécier le fait que si l'art n'a pas de consistance théorique sur l'ensemble de ses messages, un artiste isolé peut tout de même secouer les maillons du conformisme politique. Dernièrement, Chris Lloyd (un artiste de la Nouvelle-Écosse) a fait les manchettes des médias de masse<sup>7</sup> pour avoir leurré, entre autres, le premier ministre du Canada Stephen Harper. Dans une œuvre intitulée *Dear PM*<sup>8</sup> qui se prolonge de 2001 à 2015, il entreprend successivement une correspondance avec les premiers ministres du Canada, dans un projet qui cumule plus de deux mille lettres et courriels. Appelé à soumettre sa candidature pour le Parti conservateur du Canada dans le comté de Papineau à Montréal, on peut d'ailleurs le voir photographié en compagnie de Stephen Harper. Plus tard, il démissionne. Son objectif, dit-il, consistait à partager sa vie quotidienne « avec quelqu'un qui se trouve en position de pouvoir », mais aussi à protester contre les coupures dans le domaine de la culture, particulièrement sous Harper. Il s'agit ici d'un art d'infiltration, une pratique amorcée dans les années 1990.



Chris Lloyd, affiche électorale, 2015

### En conclusion

*A contrario*, l'art contemporain n'est pas immunisé contre les manipulations idéologiques ou économiques. Il serait irréaliste d'accorder aux arts visuels une pureté dans ses intentions démocratiques. Une chose est pourtant certaine, les artistes qui s'investissent socialement pour une cause ou une autre ont l'avantage des outils que les systèmes démocratiques leur offrent, tant sur le plan du droit

7 Daniel Côté, « Le Canada selon Chris Lloyd », *Le Quotidien*, 14 février 2009.

8 *Dear PM*, <<https://sites.google.com/site/dearpm2/theproject>>.

à l'opinion que de celui de l'expression. À cela s'ajoute l'immense ouverture esthétique que l'art contemporain promet par la diversité des matériaux et des approches. À l'égard de cette diversité, le survol présenté dans cet article est incomplet. L'art se manifeste dans d'autres sphères que celle de son histoire occidentale. Ainsi, le *street art*, dont le canevas est la ville, assume une large part de propos à caractère sociologique et politique, souvent très virulents, et ce, de Kiev à Montréal et de Jérusalem à Bogota.

Entre la voie démocratique empruntée par l'art moderne et l'humanisme dont elle devait revendiquer la valeur morale et la voie démocratique praticable de l'art contemporain qui s'exprime tous azimuts se dessine une nette progression de l'engagement social dans le domaine des arts visuels. Pourtant, beaucoup d'artistes demeurent neutres ou absents de ce type de discours, cherchant plutôt la reconnaissance économique du marché de l'art ou la faveur indépendante des subventions gouvernementales. L'ambiguïté paradoxale de l'art initiée dans la société contemporaine entre élitisme et démocratie a mué dans les structures contemporaines, mais sous le signe de l'économie.

Le changement de paradigme entre un art moderne humainement engagé et un art contemporain démocratiquement praticable repose principalement sur le mode d'interaction avec la société, sur le fond les problèmes demeurent semblables. L'évaluation de l'impact de l'art comme agent transformateur de la société exige une approche portant sur l'interdépendance des actions sociales dont l'art fait partie. Négliger l'art au profit d'une vision centrée sur le pouvoir politique n'aide en rien à comprendre l'importance de l'art dans nos sociétés. Les vases clos sont brisés.