

Évolution de l'art engagé au Québec. Structuration et spécificités

Evolution of Political Art in Québec : Its Organization and Specificities

Ève Lamoureux

À courant et à contre-courant : les gauches québécoises depuis 1960
Volume 14, numéro 1, 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005987ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1005987ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (imprimé)
1923-8231 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lamoureux, È. (2011). Évolution de l'art engagé au Québec. Structuration et spécificités. *Globe*, 14 (1), 77-97. <https://doi.org/10.7202/1005987ar>

Résumé de l'article

Dans cet article, Ève Lamoureux explore l'évolution de l'art engagé des artistes québécois de gauche des années 1970 à aujourd'hui. Elle décrit les pratiques, s'interroge sur leurs spécificités en comparaison avec celles du milieu international de l'art contemporain et réfléchit sur les conditions spécifiques influençant leur trajectoire. Elle montre ainsi que les caractéristiques générales de l'art engagé sont très similaires dans l'ensemble des pays occidentaux. On passe d'un art avant-gardiste militant à un art micropolitique misant sur l'investissement du spectateur dans le « faire sens » de l'oeuvre ou la participation. Cela dit, la conjoncture culturelle, sociale et politique particulière au Québec influence les pratiques, de même que la structuration du milieu des arts visuels et son évolution. Il en découle quelques spécificités : (1) une créativité foisonnante, (2) une expérimentation constante des artistes sur le plan des pratiques, mais aussi dans l'organisation de la production et de la diffusion, (3) une expertise théorique très riche, (4) une association beaucoup plus étroite des artistes engagés avec les thématiques portées aussi bien par les groupes communautaires, syndicaux et militants que par les partis politiques et, enfin, (5) une relation partenariale conflictuelle entre ces artistes et les institutions étatiques et artistiques qui, en définitive, a plutôt favorisé l'évolution de l'engagement dans et par l'art, malgré ses difficultés.

the work and/or as a participant. Despite this similarity, the social, cultural, and political climate particular to Québec influences the practices of québécois artists, as well as structuring the sphere of visual arts and its evolution. Some particularities flow from this: (1) abundant creativity, (2) constant experimentation by artists both with regard to their practices and to the organisation of artistic production and dissemination, (3) a rich theoretical expertise, (4) a tighter association between artists with community groups, interest groups and unions rather than political parties, and (5) a conflicted partnership between artists and artistic institutions and institutions of the state; a partnership which, on the whole, favoured the evolution of political action by and through art despite its difficulties.

✦ ✦

Le Québec est reconnu sur la scène internationale pour sa vitalité artistique. Ce dynamisme est surprenant car la population n'est pas très nombreuse et le marché, restreint. La défense et la promotion de la culture québécoise francophone sont souvent mises de l'avant comme causes explicatives, et ce, encore davantage lorsqu'il est question d'art engagé. Spontanément, ce sont les arts de la parole, orale ou écrite, qui viennent à l'esprit : chanson, cinéma, littérature, théâtre. Pourtant, l'histoire du Québec regorge d'artistes engagés évoluant dans d'autres disciplines, comme celle qui nous intéresse ici : les arts visuels. Outre quelques grands noms, tels Paul-Émile Borduas et Armand Vaillancourt, la liste des exemples cités par le grand public s'épuise rapidement, l'apport des artistes engagés de cette discipline étant méconnue.

C'est donc à présenter cette évolution de l'art engagé des artistes de gauche en arts visuels que nous allons nous consacrer dans cet article. Nous insisterons sur les pratiques, mais aussi sur les conditions spécifiques influençant la trajectoire de cette forme d'art. Nous verrons, d'une part, que l'art engagé québécois suit une tendance similaire à ce qui est observable dans le milieu international de l'art contemporain, même s'il possède quelques spécificités. Trois grandes questions seront analysées. Qu'est-ce qui, dans l'évolution de l'art engagé au Québec, est conforme à ce qui se déroule sur la scène internationale ? Comment la conjoncture et la structuration du milieu en arts visuels québécois influencent-elles l'art engagé ? Comment les pratiques artistiques évoluent-elles ?

ÉVOLUTION INTERNATIONALE DE L'ART ENGAGÉ

Un consensus existe chez la plupart des théoriciens¹ de l'art engagé : celui-ci a subi des mutations profondes qui découlent des dynamiques propres au marché international de l'art contemporain et des mutations culturelles, sociales, politiques et économiques post-soixante-huitardes. Entre 1970 et 1990, l'art engagé, défini de façon schématique², passe d'un art avant-gardiste militant à un art micropolitique misant sur l'investissement des spectateurs dans la compréhension de l'œuvre ou sur leur participation concrète³.

La conception avant-gardiste militante de l'art engagé émerge dans le premier tiers du XX^e siècle avec l'apparition des avant-gardes historiques en Europe et aux États-Unis, et perdure jusqu'à la fin des années 1970. Le réalisme socialiste en représente la tendance politiquement la plus radicale.

Cette conception avant-gardiste⁴ s'opposait de façon frontale aux institutions selon une logique marge/pouvoir. Elle promouvait une remise en cause radicale, souvent révolutionnaire, au nom d'une certaine idée du progrès. D'un point de vue artistique, elle rejetait le passé et valorisait la nouveauté esthétique. D'un point de vue politique, elle prétendait à une conscience universelle du Beau et du Juste. En tant qu'intellectuels humanistes, les artistes devaient donc jouer un rôle de commandement et de représentation. L'art pouvant changer le monde, l'engagement devenait une responsabilité intrinsèque au statut de l'artiste, un devoir. En outre, les artistes engagés aspiraient à rejoindre un public, populaire ou ouvrier, non initié à l'art, à modifier le rapport usuel contemplatif et passif des spectateurs et à sortir des lieux consacrés de la culture. Les artistes soutenaient ainsi les causes qui leur tenaient à cœur et, souvent, accompagnaient un groupe politique organisé.

La difficulté intrinsèque de cette conception avant-gardiste militante de l'art provenait de la façon dont, souvent, était résolue la question de l'opposition entre la forme et le contenu. Puisque l'art défendait une cause,



1. Entre autres : Paul Ardenne, Dominique Baqué, Jean-Marc Lachaud, Daniel Vander Gucht et Éric Van Esche.

2. Il s'agit d'une représentation sociale de l'art engagé. Elle ne rend pas compte, peu importe l'époque, de la multiplicité des pratiques des artistes, mais elle reprend de grandes caractéristiques retenues par les acteurs du milieu (artistes et théoriciens).

3. Cette section résume les résultats d'une recherche exposée dans la conclusion de notre livre : Ève LAMOUREUX, *Art et politique : Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009, p. 215-245.

4. Sur la notion d'avant-garde : Jean CLAIR, *La responsabilité de l'artiste : Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, 1997 ; Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

la clarté du message devenait primordiale. En ce sens, ce besoin d'accessibilité et de lisibilité des œuvres empêchait une exploration formelle et esthétique trop élaborée. Cette situation se complexifiait encore lorsque l'artiste était inséré dans un groupe sociopolitique. Le discours politique et le discours artistique (imagé ou métaphorique en arts visuels) ne sont pas du même ordre et, souvent, les artistes étaient poussés par leur appartenance à un groupe à adopter un discours beaucoup plus politique. En ce sens, malgré la pluralité des expériences d'art engagé avant-gardiste, l'histoire ne retient que l'emploi d'un discours politique imagé normatif, une prévalence du message sur la forme et une perte d'autonomie des artistes soumis aux impératifs de la lutte politique et de ses chefs.

Les causes des transformations de l'art engagé proviennent des mutations culturelles, sociales et politiques qui s'opèrent à partir des années 1970, et du passage du modernisme au postmodernisme en art. Dans le domaine sociopolitique, les changements sont attribuables à une méfiance à l'égard des grandes conceptions téléologiques qui ont failli dans leur mission émancipatrice⁵. On assiste à la montée d'un certain relativisme quant au Savoir et à la Vérité, relativisme qui mine la position d'autorité détenue autrefois par les intellectuels⁶. La transformation du rapport au temps modifie également l'art engagé en disqualifiant, d'une part, l'idée de rupture et de nouveauté radicale et, d'autre part, en favorisant le temps court, le présentisme⁷. L'exacerbation des processus d'individuation et de personnalisation engendre de plus une fragmentation identitaire qui influence les luttes contemporaines et ses modes d'expression⁸. Enfin, il s'opère un changement dans les conceptions du pouvoir et de la résistance et dans les formes et les visées des contestations de l'ordre établi. L'action sociopolitique tend à se décentrer du statocentrisme et ne vise généralement plus une transformation révolutionnaire du régime politique. Cohen parle d'un *self-limiting radicalism*⁹ qui amène les acteurs sociaux contestataires à tester les limites du pou-

✦ ✦ ✦

5. Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

6. Michel FOUCAULT, « Les intellectuels et le pouvoir », entretien avec Gilles Deleuze, *L'Arc*, n° 49, 1972, p. 3-10.

7. Antoine PROST, « Changer le siècle », *Vingtième siècle : Revue d'histoire*, vol. 60, n° 60, octobre/décembre 1998, p. 14-26.

8. Jacques ION, « Conclusion : Métamorphoses de l'engagement, espace public et sphère politique », Jacques ION (dir.), *L'Engagement au pluriel*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p. 196-217.

9. Jean L. COHEN, « Strategy or Identity : New Theoretical Paradigms and Contemporary Social Movements », *Social Research*, vol. 52, n° 4, hiver 1985, p. 663-716.

voir de l'intérieur, sans toutefois chercher à les faire éclater. De plus, les conflits sociaux ne sont plus liés uniquement à la redistribution des revenus, mais s'élargissent à la mise de l'avant de modes de vie alternatifs et à une exigence de reconnaissance de la différence¹⁰. Cela concourt à diversifier le groupe des acteurs sociaux contestataires, à multiplier les enjeux sans qu'aucun n'ait la priorité sur les autres, et à faire en sorte que la contestation se disperse dans le social et dans l'espace public au lieu d'être strictement dirigée contre l'État.

Le passage du modernisme au postmodernisme en art disqualifie l'art formaliste orthodoxe, défini par Greenberg¹¹, selon lequel l'art est une sphère d'activité autonome fonctionnant selon une logique intrinsèque au développement formel et esthétique des œuvres, de façon autotélique. Le postmodernisme autorise donc des éléments exclus de la conception moderniste : le contenu, la déhiérarchisation des genres et des styles, l'importance du contexte de monstration, le pluralisme, l'hybridité, la singularité¹². La compréhension du rapport de l'œuvre à la réalité est aussi bouleversée. L'art n'est plus, selon cette conception postmoderne, une représentation de la réalité objective, mais un réel représenté selon une certaine compréhension, dans le cadre d'une culture et dans un contexte de monstration particulier¹³. Cela entraîne un changement important dans les liens entre art et politique. La croyance en l'immutabilité des choses devient impossible. L'approche globale et totalisante du discours idéologique est brisée. L'art propose le multiple, l'irréductible, l'hétérogène, et favorise des perspectives singulières. La temporalité du ici et maintenant ainsi que la crise de la représentation exacerbent le processus de dématérialisation de l'œuvre d'arts – initié par les premières avant-gardes – et favorisent un art de l'affect, de l'expressivité¹⁴. L'identité de l'artiste est prise comme paramètre structurant de l'œuvre. Ce dernier définit son art selon sa subjectivité et sa trajectoire personnelle. Et comme les identités sont aujourd'hui kaléidoscopiques et évoluent dans le temps¹⁵, il n'y a plus l'obligation d'une continuité formelle dans la création : un artiste peut créer des œuvres avec des médiums, des styles et des référents

✦ ✦ ✦

10. Nancy FRASER et Axel HONNETH, *Redistribution or Recognition? A Political-Philosophical Exchange*, Londres/New York, Verso, 2003.

11. Clément GREENBERG, « Modernist painting », *Art and literature*, n° 4, 1965, p. 193-201.

12. Caroline GUIBET LAFAYE, « Nosophi : Normes, sociétés, philosophie », http://nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl_art.pdf, (23 novembre 2006).

13. *Ibidem*.

14. Daniel BOUGNOUX, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

15. Andrée FORTIN, *Nouveaux territoires de l'art : Régions, réseaux, place publique*, Québec, Nota bene, 2000.

variés. Le système institutionnel ne peut plus, comme par le passé, ne promouvoir qu'une seule conception de l'art à un moment donné. Les hiérarchies disparaissent, la diversité devient la norme.

L'art féministe est une des formes d'art engagé qui illustrent bien les transformations qui s'opèrent, tout en contribuant à exacerber celles-ci. Les femmes artistes remettent en question les sujets universaux, mettent de l'avant des contenus intimistes, lient l'art à des questions sociales, réintègrent des matériaux et des techniques disqualifiés par l'histoire de l'art, et critiquent la représentation historique des femmes. Pour ne donner que deux exemples québécois, mais représentatifs de ce qui se fait à l'international, Lise Nantel et Francine Décary créent les bannières *Les chevalières des Temps modernes*, rappelant le balai des sorcières, en utilisant les matériaux et les techniques propres au travail traditionnel des femmes (tissage, couture, courtepointe). Se jouant de la séparation entre l'espace privé et l'espace public, les artistes affirment : « Nous sommes sorties des maisons vers la rue en même temps que les autres avec nos "couvertes" sous le bras, tentant de raconter l'histoire invisible des femmes¹⁶ ». Ces bannières sont utilisées, entre autres, dans les manifestations féministes du 8 mars en 1980 et 1981. Nicole Jolicœur, dans les années 1980, interroge simultanément la représentation de l'identité féminine, les notions de savoir et d'objectivité et le prétendu attribut de la peinture réaliste, de la photographie et de la vidéo de refléter fidèlement la réalité. Elle travaille, pendant plusieurs années, à partir d'un même corpus d'images provenant de l'histoire de la peinture européenne du XVI^e au XIX^e siècle. Ce corpus a été utilisé par Charcot, neurologue français, pour représenter les traits de l'hystérie, maladie qu'il considérait comme spécifiquement féminine et qu'il associait à des désordres psychologiques. En déconstruisant ces images et en montrant toutes les interventions possibles (choix du sujet, cadrage, lieu et temps d'exposition, dispositif de monstration, etc.), Jolicœur discrédite non seulement les thèses de Charcot, mais remet en question l'apparence d'objectivité de toute représentation.

L'art engagé actuel en arts visuels, c'est-à-dire celui produit depuis 1990, est un art micropolitique misant sur l'inclusion des spectateurs dans le « faire sens » de l'œuvre ou leur participation. Cette forme contemporaine adopte des buts modestes, réformistes, qui aspirent moins à conscientiser de grandes collectivités qu'à amener quelques individus à réfléchir. L'inclusion

✦ ✦ ✦

16. Marie DÉCARY et Lise NANTEL, « Marie Décary et Lise Nantel », Rose-Marie ARBOUR et Pierre MURGIA (dir.), *Art et féminisme : Musée d'art contemporain, Montréal 11 mars – 2 mai 1982*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1982, p. 88.

des préoccupations sociales et politiques, des référents extra-artistiques, se fait à partir des matériaux même de l'art, rendant plus difficile la divulgation d'un « message » limpide, ouvrant la voie à une œuvre au sens multiple. La question forme/contenu se pose donc différemment. Les artistes refusent la subordination de l'art au politique ou encore réalisent leur engagement en adoptant une forme formelle ou esthétique qui en elle-même provoque une expérience esthétique sociale ou politique. L'art engagé actuel se situe beaucoup plus dans une convocation du réel que dans la représentation. Il valorise l'enracinement dans un « contexte réel¹⁷ », la « proximité et la collaboration¹⁸ », la « non-rupture¹⁹ » entre l'art et son public, entre des citoyens s'exerçant à renforcer les liens sociaux et à colmater les brèches du système. Toutes les questions liées au vivre-ensemble sont investies, les préoccupations éthiques, sociales et politiques s'entremêlent. En définitive, les artistes possèdent une liberté totale sur la définition même de l'engagement et sur les façons de l'incarner dans leur art. Ils n'entretiennent plus le même rapport aux institutions que par le passé. Ils acceptent de s'inscrire dans un milieu de l'art qui, en retour, les accueille et les soutient.

LES SPÉCIFICITÉS DU MODÈLE QUÉBÉCOIS

L'évolution générale de l'art engagé en arts visuels au Québec est similaire à ce qui est observable dans le milieu international de l'art contemporain et dans les autres pays occidentaux. Cependant, certaines caractéristiques plus spécifiques sont observables. Celles-ci proviennent des motivations des artistes québécois et de la structuration du milieu.

La question identitaire

La question identitaire a toujours joué un rôle important dans le développement des arts québécois, et ce, tant chez les artistes qui y trouvent une source d'inspiration que chez les divers paliers gouvernementaux qui financent les arts afin de favoriser une culture nationale, provinciale ou régionale.

L'identité nationale est un enjeu crucial depuis la moitié du XX^e siècle, que les artistes se définissent comme Québécois ou Canadiens. L'affirmation identitaire entre nécessairement en compétition avec la culture américaine ou la culture dite « hors Québec ». Elle peut prendre la forme

✦ ✦ ✦

17. Paul ARDENNE, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2004.

18. Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

19. Andrée FORTIN, *op. cit.*

d'une simple interrogation sur la spécificité de l'art québécois ou canadien, tout comme elle peut devenir le moteur d'un engagement nationaliste québécois dans et par la pratique artistique. Les années 1960 et 1970 sont considérées comme le moment fort de cette deuxième option, autant en arts visuels que dans les autres disciplines. Pensons, entre autres, au rôle joué par Fusion des arts dans le mouvement d'appui aux felquistes Vallières et Gagnon lors de leur procès en 1967, par la production et la distribution gratuite d'une affiche créée par Lacroix et Montpetit. La Guilde graphique et l'Atelier libre de recherches graphiques (qui survivront au démantèlement de Fusion des arts en 1969) joueront, pendant quelques années, un rôle politique remarqué, créant des dizaines de *posters* politiques, dont plusieurs à saveur nationaliste²⁰. Ils deviennent aussi un lieu où les groupes citoyens, syndicaux et communautaires obtiennent un soutien dans la création de leurs affiches et les font imprimer à faible coût. Rappelons-nous aussi le célèbre *happening* d'Armand Vaillancourt lors de l'inauguration, en 1971, de sa Sculpture-fontaine monumentale à la Plaza Embarcadero à San Francisco. Devant des caméras en provenance du monde entier, Vaillancourt et son assistant sautent dans la sculpture et écrivent en rouge : « Vive le Québec libre ».

La grande différence entre hier et aujourd'hui, prétendent plusieurs observateurs, serait la perte d'influence du nationalisme québécois dans l'art engagé après les échecs référendaires (1980 et 1995) et la gouvernance du Parti Québécois. Il n'est pas rare d'entendre dire que cette question n'est plus au cœur des préoccupations des artistes. Pourtant, une enquête récente, menée au moyen d'un sondage par courrier (2005)²¹, révèle que cette opinion n'est pas fondée. Si on en croit les résultats du sondage, les artistes québécois adhèrent à cette idéologie dans une proportion beaucoup plus élevée que la moyenne de la population générale. Ainsi, malgré un certain recul par rapport à 1980, les artistes ont voté très majoritairement pour le Oui lors du deuxième référendum : « En 1980, la population québécoise votait oui à 40 % alors que la colonie artistique appuyait le projet à 86,3 %. En 1995, le vote souverainiste de la population montait à 49,4 % tandis que les écrivains, les créateurs et les interprètes cochaient oui à 77,5 %²² ».

✦ ✦ ✦

20. Au sujet des affiches québécoises : Jean-Pierre BOYER, Jean DESJARDINS et David WIDGINGTON, *Affiches des mouvements sociaux au Québec, 1966-2007 : Pour changer le monde*, Montréal, Lux, 2008.

21. 470 sondages ont été envoyés à des artistes québécois de toutes les disciplines (76 en arts visuels), sélectionnés à partir de listes des membres des diverses associations artistiques. 259 documents sont revenus aux chercheurs et ont été considérés comme valides (Alexandre BRASSARD DESJARDINS, « Participation politique et mobilisation nationale chez les artistes québécois », *Politique et sociétés*, vol. 27, n° 3, 2008, p. 41-67).

22. *Ibid.*, p. 56.

Encore plus important, l'engagement des artistes s'exprime aussi de manière concrète, notamment par l'expression publique : « [...] 30 % des artistes ont utilisé les médias pour faire valoir leur opinion sur la question nationale et 40 % d'entre eux ont exprimé ces convictions par le biais de leur art²³ ».

La question identitaire est, cependant, plus complexe que la seule appartenance civique. Depuis le milieu des années 1970 – cela n'est pas propre au Québec mais affecte tous les pays occidentaux –, la fragmentation identitaire en de multiples identités communautaires en lutte pour leur reconnaissance segmente l'art engagé : art féministe, art amérindien, art des communautés culturelles, art homosexuel et lesbien, art des laissés pour compte, etc. Ainsi, le dynamisme de l'art engagé dans la province, depuis plus de 30 ans, est beaucoup plus lié à la vitalité des mouvements citoyens et sociaux qu'aux partis politiques. Il faut aussi compter sur un fort courant d'affirmation artistique régionaliste qui contribue à structurer le milieu des arts visuels après 1975²⁴. Ce phénomène se déploie à la suite des désirs, des luttes et des initiatives des artistes n'habitant pas la métropole montréalaise. Il a été rendu possible grâce à des transformations dans le soutien culturel et artistique des gouvernements fédéral et provincial : reconnaissance des Conseils régionaux de la culture ; exigence d'un plus grand engagement des municipalités dans les arts et la culture ; développement, par le réseau de l'Université du Québec et des cégeps, de programmes d'art dans plusieurs régions ; mise sur pied de divers programmes artistiques adaptés aux besoins des artistes et des institutions ; financement d'événements d'art et de revues culturelles sur l'ensemble du territoire, etc. Selon Sioui Durand²⁵, les artistes en arts visuels des régions québécoises mettent de l'avant une prise en charge des modes de production, de diffusion et de théorisation de leur art, et font la promotion d'un art actuel expérimental, enraciné dans le contexte social. Une attention toute particulière est portée aussi, selon Fortin²⁶, à la proximité avec le public ainsi qu'à l'instauration de partenariats entre les protagonistes des milieux artistiques et ceux des autres milieux (politique, économique, communautaire).

✦ ✦ ✦

23. *Ibid.*, p. 55.

24. Guy SIOUI DURAND, *L'art comme alternative : Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec : 1976-1996*, Québec, Intervention, 1997.

25. *Ibidem.*

26. Andrée FORTIN, *op. cit.*

Positionnement excentré du Québec dans le milieu international de l'art contemporain et faiblesse du marché

Un autre phénomène influence fortement la structuration du milieu québécois des arts visuels. Il s'agit de l'internationalisation de l'art contemporain : « Aujourd'hui ce n'est pas grâce à l'universalité de son accessibilité que la production artistique se dit contemporaine, mais par son inscription dans un circuit d'échanges internationaux dont elle tire sa légitimité et ses valeurs esthétiques partagées à l'échelle internationale²⁷ ».

Ce phénomène n'est pas nouveau, mais il s'exacerbe et s'étend à l'ensemble des divers réseaux de l'art contemporain. L'internationalisation modèle évidemment le marché des œuvres les plus prestigieuses, grâce aux grandes salles d'enchères et à la multiplication de foires internationales et de grandes biennales. Le Canada et le Québec se positionnent mal sur cette scène. Ils se trouvent dans une position périphérique, collés sur un géant, les États-Unis (50 % du marché²⁸), dont il faut se différencier. La situation du Québec est plus difficile encore que celle du Canada, puisque Toronto, dès la fin des années 1960, a supplanté Montréal comme capitale nationale de l'art contemporain. Mais cette internationalisation se répercute aussi dans les réseaux plus décentrés, dont plusieurs sont moins sujets à la rationalité économique. C'est ici que la présence internationale des artistes québécois engagés pour certains, se fait le plus sentir. Par exemple, les artistes du Lieu à Québec sont très bien implantés dans la mouvance Fluxus. Comme l'affirme Bellavance :

Le milieu se présente de la sorte plutôt comme un ensemble où diverses communautés de goûts rivalisent pour faire triompher leurs propres critères de qualité, d'excellence ou d'« articités ». [...] En ce sens, le milieu de l'art contemporain est une agglomération particulière de réseaux (et de réseaux de réseaux) culturels mondialisés²⁹.

Le marché interne de l'art contemporain québécois est aussi restreint et extrêmement fragile : très peu de grands collecteurs, des particuliers peu portés sur l'achat d'œuvres, un réseau de galeries souvent en difficultés. L'implication gouvernementale est ce qui permet à la création d'être produite, diffusée et analysée. Les gouvernements fédéral et provincial et les

✦ ✦ ✦

27. Rose-Marie ARBOUR, *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Artextes, 1999, p. 72.

28. Raymonde MOULIN, *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2000, p. 59.

29. Guy BELLAVANCE, « Où va donc l'art contemporain ? Autopsie d'une controverse », *ETC Montréal*, n° 48, décembre 1999 – janvier 2000, p. 12.

municipalités soutiennent la pratique des artistes, les musées, les centres d'artistes, le marché de l'art (galeries privées, industries culturelles, achat d'œuvres), les multiples événements, etc. Comme l'affirme Sioui Durand : « [...] le mode de production étatique a disqualifié en les absorbant les modèles du marché et celui de la muséologie³⁰ ». Cette omniprésence gouvernementale n'aide pas le positionnement du Québec et du Canada sur la scène internationale, puisque l'art contemporain produit est perçu par certains acteurs du marché de l'art comme une « activité protégée³¹ ». Cela provoque aussi une intégration des diverses institutions, qu'elles soient privées ou publiques, vouées à la promotion de valeurs sûres ou de l'expérimentation. L'ensemble du milieu des arts visuels est donc soumis à une gérance technocratique et assujetti aux inévitables fluctuations dans les orientations, les programmes et les budgets.

Malgré ces défauts, cette prise en charge étatique a été (et est encore) assez positive pour l'art engagé. En effet, les artistes ont bénéficié d'une relative autonomie et d'une marge de manœuvre plus grande que s'ils avaient été régis par les codes du marché. À l'aide de négociations ininterrompues, souvent conflictuelles, avec les gouvernements, ils ont gagné des programmes qui, en définitive, ont favorisé la création et la diffusion d'un art socio-politique. Cela dit, la situation reste précaire (le financement est insuffisant) et fragile puisqu'un changement de politique peut facilement renverser la vapeur. L'engagement dans les arts visuels se porte relativement bien depuis 15 ans. Mais, à tout moment, par contre, il peut vivre une crise, comme celle qui secoue actuellement le cinéma d'auteur et le documentaire (coupures dans le financement et réorientations axées sur la rentabilité et l'audimat)³².

Professionnalisation du milieu et théorisation riche des pratiques québécoises

Ce qui protège, jusqu'à un certain point, le milieu des arts visuels québécois des aléas de la gouvernance étatique, c'est que celui-ci est devenu, au cours des 40 dernières années, un champ de plus en plus délimité et organisé, avec

✦ ✦ ✦

30. Guy SIOUI DURAND, *op. cit.*, p. 21.

31. Direction des arts visuels, des arts médiatiques et de la littérature, *Les arts visuels au Québec : État de situation*, Québec, Conseil des arts du Québec, 2006, p. 47.

32. Cette crise dans la production cinématographique indépendante suscite beaucoup de débats depuis quelques années. Elle vient tout juste d'être ravivée par le suicide du cinéaste Marcel Simard, provoqué, entre autres, par la faillite de sa maison de production, Productions Virage, derrière la réalisation de nombreux documentaires engagés (Marquise LEPAGE, « Marcel Simard, 1945-2010 : Je suis en deuil... et en colère ! », *Le Devoir*, samedi le 20 mars 2010).

un nombre d'acteurs en forte croissance et une meilleure définition des rôles de chacun³³. Plusieurs facteurs ont contribué à favoriser cette professionnalisation : multiplication des programmes d'études en arts, soutien gouvernemental aux arts, regroupement des artistes dans plusieurs associations de défense, etc. Ces transformations ont profondément influencé les conditions de création et de diffusion des arts visuels. Elles ont aussi permis l'édification d'un terreau extrêmement fertile de théorisation des pratiques québécoises réalisée par les artistes eux-mêmes, les commissaires, les critiques d'art, les théoriciens. Ces analyses se retrouvent dans de multiples revues artistiques, thèses, mémoires, ouvrages scientifiques et dans les publications respectées et reconnues réalisées par les institutions réalisées par les institutions (musées, centres d'artistes, galeries, etc.).

À côté de la création d'œuvres de qualité, le Québec produit des réflexions extrêmement riches sur les productions artistiques, dans un va-et-vient constant entre l'innovation pratique et l'innovation théorique. Les analyses situent généralement l'art québécois dans ses filiations avec les courants internationaux, tout en créant des concepts propres ou en faisant ressortir la « saveur québécoise » des pratiques. L'art à résonance marxiste des années 1970 a été décortiqué dans les revues *Chroniques*, *Stratégie*, *Intervention* et dans les publications de la Galerie Média. L'évolution de l'art féministe, outre les très nombreux articles écrits par Rose-Marie Arbour, est bien documentée et étudiée dans les catalogues des grandes expositions comme *Art-Femme* (1975), *Art et féminisme* (1982), *Instabiliti : la question du sujet* (1990).

La production artistique critique des dernières années ainsi que toute l'analyse très riche de celle-ci permettent au Québec de s'insérer et de compter dans la réflexion théorique internationale actuelle sur l'engagement en art. Il est impossible ici de faire le tour, mais soulignons – outre les livres synthèses dont plusieurs sont cités dans cet article –, l'exploration du concept de « manœuvre » par des artistes liés au Lieu à Québec et sa théorisation dans la revue *Inter : art actuel*; les infiltrations urbaines, les Commensaux, organisées par Skol et qui ont donné lieu à une publication fort intéressante³⁴; les expériences multiples d'art inséré dans l'espace social rural de la région de

✦ ✦ ✦

33. Guy BELLAVANCE et Marcel FOURNIER, « Rattrapage et virages : Dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels », Gérard DAIGLE et Guy ROCHER (dir.), *Le Québec en jeu : Comprendre les grands défis*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1992, p. 511-538.

34. Patrice LOUBIER et Anne-Marie NINACS (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Skol, 2001.

Granby, documentées dans les publications du 3^e Impérial ; la réalisation et l'analyse de projets d'arts communautaires par Engrenage Noir / LEVIER qui publie un livre bilan, très attendu, au printemps 2011.

ÉVOLUTION DES LIENS ENTRE LES ARTISTES ENGAGÉS ET LES INSTITUTIONS ARTISTIQUES ET POLITIQUES

Jusqu'aux années 1960, le milieu des arts visuels est sous l'autorité des pouvoirs politiques et religieux, tous les deux assez frileux en matière d'expérimentation artistique. En ce sens, les premières initiatives des artistes engagés québécois de gauche se déroulent à la marge des institutions, semant bien des controverses : les peintres, surtout anglophones, dans les années 1930, qui optent pour un art figuratif représentant la réalité sociale des chômeurs et des ouvriers dans la tradition européenne, mais aussi américaine et mexicaine de l'art réaliste (comme Neumann et Muhlstock)³⁵ ; les automatistes, dans les années 1940, qui radicalisent le discours politique de l'art avec leur manifeste, déterminant au Québec, *Le Refus global* (1948), et dont la pratique abstraite est un appel à la libération individuelle de toutes contraintes – Borduas perdra son poste d'enseignant à l'École du meuble ; les artistes qui commencent, dans les années 1950, la sculpture publique moderne, comme Vaillancourt avec *L'arbre de la rue Desrocher* (1954-1955) et Roussil avec la *Paix* (1951)³⁶, et qui créent un lieu de liberté créatrice et de débats vifs sur l'art, la société et la politique, la Place des arts (1953-1955), qui sera fermée par la Ville de Montréal pour cause de dangerosité du bâtiment.

La libéralisation de la société, dans les années 1960, la mise en place de l'intervention étatique en matière d'art ainsi que la compatibilité relative entre les aspirations des artistes promouvant la révolution culturelle et les transformations sociales, économiques et politiques alors en cours permettent une certaine détente entre les institutions et les artistes engagés. Cette bonne entente se concrétise par une permissivité plus grande eu égard à l'exposition publique de l'art engagé et la commande, par les pouvoirs politiques, de certaines œuvres à la fine pointe de l'innovation artistique, notamment pour l'Expo 67³⁷. Comme l'affirme Arbour, pendant une courte

✦ ✦ ✦

35. Esther TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998.

36. Cette sculpture sera saccagée par un passant et la galerie Agnès LeFort, qui l'exposa à l'extérieur de son enceinte, sera poursuivie et condamnée pour atteinte aux bonnes mœurs.

37. Voir pour cette période : Francine COUTURE (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : La reconnaissance de la modernité*, Tome 1, Montréal, VLB Éditeur, 1993 ; Francine COUTURE (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante : L'éclatement du modernisme*, Tome 2, Montréal, VLB Éditeur, 1997.

période, « on identifie le libéralisme économique et politique avec l'avant-garde artistique³⁸ ». Les artistes engagés fonctionnent en petits collectifs autonomes, entreprennent, souvent en dehors du milieu des arts visuels, leurs projets. Outre la sculpture publique qui perdure avec l'organisation de nombreux symposiums, l'art d'animation est à l'honneur avec les spectacles multidisciplinaires, les *happenings*. Les artistes investissent l'espace social (bars, parcs, etc.) et valorisent l'improvisation, la participation du public et l'expressivité débridée de tous. Serge Lemoyne est un personnage central de ces spectacles et des collectifs qui se créent et se séparent rapidement : Nouvel âge, Horlogers du nouvel âge, Zirmate.

Cette paix sera de courte durée. La radicalisation politique s'exacerbe avec les nombreuses grèves étudiantes (1965-1968) revendiquant un meilleur système d'éducation des arts et un soutien gouvernemental plus adéquat (le point culminant étant l'Opération Déclics³⁹), la désillusion à l'égard du libéralisme, la montée en puissance du nationalisme québécois et la conjoncture insurrectionnelle internationale (mouvement civique aux États-Unis, mouvements de décolonisation, mai 68 en France, etc.). De 1968 au début des années 1980 prend place la période la plus radicale et bouillante de l'art engagé québécois⁴⁰. L'évolution du groupe Fusion des arts (1965-1969), dont nous avons déjà parlé, est assez représentative du durcissement qui s'opère chez certains. Le groupe affiche clairement son parti pris pour la laïcité, le socialisme et l'indépendance. Assez rapidement après cette prise de position il doit se dissoudre puisque ses membres ont attiré l'attention du gouvernement et font l'objet d'une enquête. Ils sont suspectés d'accointance avec les milieux insurrectionnels radicaux. Quelques activistes artistiques, engagés dans la voie de la « guérilla culturelle », devront aussi répondre à des condamnations pour indécence et obscénité. Lors de leur troisième et dernier coup d'éclat, le 17 janvier 1969, ils envahissent l'espace scénique offert au public aux fins d'improvisation dans le spectacle théâtral *Double jeu* de Françoise Loranger. Les membres du groupe se déshabillent, tuent un coq et deux colombes, et s'enduisent le corps du sang des animaux afin de dénoncer la guerre du Vietnam.

✦ ✦ ✦

38. Rose-Marie ARBOUR, *op. cit.*, p. 44.

39. Voir à ce propos : Marie-Charlotte DE KONINCK et Pierre LANDRY (dir.), *Déclics, art et société : Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec/Montréal/Saint-Lambert, Musée de la civilisation/Musée d'art contemporain de Montréal/Fides, 1999.

40. Voir, entre autres : Yves ROBILLARD (dir.), *Québec underground 1962-1972 : Dix ans d'art marginal au Québec*, 3 vol., Montréal, Médiart, 1973 ; Michel ROY, « Art progressiste : Intégration et/ou subversion : Montréal 1975-1980 », mémoire de maîtrise (sociologie), Montréal, Université du Québec à Montréal, 1987.

Les pratiques engagées de gauche de cette période sont extrêmement variées. Il nous est impossible d'en dresser un portrait exhaustif. Les préoccupations touchant le plus d'artistes sont la participation citoyenne, le nationalisme, le féminisme et le marxisme-léninisme. Deux grandes stratégies sont adoptées par les artistes. La première consiste à s'insérer directement dans l'espace social, à adhérer à une ou plusieurs causes et à travailler en collaboration avec un groupe de citoyens ou un mouvement communautaire, syndical, marxiste. Certains délaissent complètement le milieu de l'art, alors que d'autres tentent aussi, en parallèle, de politiser les pratiques artistiques en son sein. La stratégie de l'autoexclusion du milieu est choisie par les artistes les plus militants, dont ceux qui se rangent avec les groupes d'extrême gauche et qui, jusqu'aux débuts des années 1980, font un art d'agitation-propagande auprès des ouvriers québécois. Accompagnant certaines troupes de théâtre (comme, le Théâtre d'la shop et Tic tac boom), des artistes en arts visuels regroupés en collectifs (Actes, 1^{er} mai, Couleur de combat) s'associent avec les groupes ML, créent des affiches et des banderoles servant aux manifestations, conflits syndicaux et rassemblements du mouvement⁴¹. D'autres artistes politisent plutôt l'art d'animation. Les environnements de Maurice Demers (comme, *Travailleurs*, 1970 ; *Femme*, 1971 ; *Abuntcirque*, 1975) sont exemplaires⁴². Ils exigent une participation de plus en plus importante de groupes de citoyens afin de créer les œuvres. La *Chambre nuptiale*⁴³, de Francine Larrivée, œuvre magistrale créée en partenariat avec plus d'une centaine de personnes, regroupées dans le Groupe de recherche et d'action sociale par l'art et les médias de communication (GRASAM), remet fortement en cause les relations homme/femme à l'intérieur de la cellule familiale, du couple traditionnel et de la société en général. Elle est exposée, pour la première fois en 1976 au Complexe Desjardins.

La deuxième stratégie adoptée par les artistes engagés est la mise en place de lieux alternatifs de création et de diffusion, comme Média (1969) et Powerhouse (1973) à Montréal, La Chambre blanche (1978) et Le Lieu (1982) à Québec, Langage plus (1979) à Chicoutimi. Fait extrêmement

✦ ✦ ✦

41. Voir : David MILOT, « Conceptions et pratiques culturelles communistes au Québec (1973-1982) », mémoire de maîtrise (histoire), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000 ; Richard MARTEL et Hélène ROULEAU (dir.), *Art et société : 1975-1980*, Québec, Musée du Québec/Intervention, 1981 ; Jean-Philippe WARREN, *Ils voulaient changer le monde : Le militantisme marxiste-léniniste au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 2007.

42. Voir Anithe DE CARVALHO, *Maurice Demers œuvre d'art total : Des environnements participatifs à la création collective*, Montréal, Lux, 2009.

43. Voir Rose-Marie ARBOUR, « Dissidence et différence : Aspects de l'art des femmes », Marie Charlotte De Konink et Pierre Landry (dir.), *op.cit.*, p. 116-149.

important, ces lieux alternatifs, d'abord appelés galeries parallèles, puis centres d'artistes, obtiennent du financement de la part des gouvernements au cours des années 1970 et se propagent à l'ensemble du territoire de la province. Les premières galeries, à Montréal, sont souvent des lieux propices à l'expérimentation et à la théorisation de l'art militant. Celles à l'extérieur de la métropole mettent de l'avant ce que Sioui Durand appelle un « art parallèle » et qu'il caractérise ainsi : « [...] une vision socialisante et communautaire de l'art en société ; une critique sociale du système politique ; une volonté de création collective, autogérée et impliquée dans le contexte local⁴⁴ ». Jusqu'à la fin des années 1980 – et dans une large mesure encore aujourd'hui –, ces centres d'artistes sont des lieux extrêmement fertiles pour l'évolution de l'art engagé. Le type de pratiques parallèles, développées et théorisées à Québec et en régions, viendra remplacer, à Montréal aussi, l'art plus militant. À titre d'exemple, plusieurs événements s'insèrent dans l'espace public et questionnent la relation entre l'art et la société. Ils revêtent une grande dimension poétique et misent sur le caractère ludique et la participation des spectateurs. En 1982, dans le cadre d'un projet de la Centrale textuelle, à Saint-Ubalde (Portneuf), l'artiste Jean-Yves Fréchette élabore une *Sculpture agricole et textuelle*, réalisée avec l'aide d'une quinzaine de cultivateurs. Un poème gigantesque est alors labouré dans un champ : « texte terre tisse ». Une fête est aussi organisée pour commémorer l'œuvre, à laquelle est conviée toute la municipalité. La sensibilité écologiste colore le Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi (1980), et l'événement *Art et écologie : un temps, six lieux* (1983) qui se déroule à Rivière-du-Loup, Alma, Montréal, Chicoutimi et Québec. Des artistes investissent aussi des bâtiments abandonnés dans les villes, dans l'espoir de révéler leur histoire sociale importante et de favoriser leur revitalisation. Le travail de Martha Fleming et Lyne Lapointe, à Montréal, est exemplaire à ce titre (*Projet Building/Caserne # 14*, 1982-1983 ; *Le Musée des sciences*, 1983-1984 ; *La Donna Delinquenta*, 1984-1987).

Au cours des années 1980, plusieurs facteurs concourent à affaiblir l'art engagé. D'un point de vue sociopolitique, on assiste à la dissolution des groupes d'extrême gauche, à la défaite des partisans du Oui au référendum de 1980 et au repli des mouvements sociaux et syndicaux dans une sauvegarde des acquis avec la montée de la pensée néolibérale. Dans le milieu de l'art, on assiste, dans l'orientation des subsides gouvernementaux, à un net tournant

✦ ✦ ✦

44. Guy SIOUI DURAND, *op. cit.*, p. 114.

économiste. Les retombées économiques des projets artistiques, l'audimat et le prestige international favorisent les industries culturelles et les grandes expositions *blockbuster*. La répartition du financement ne laisse que 6,1 % pour les créateurs et leurs regroupements; 37,5 % sont alloués aux conservateurs de musée, 25,4 % aux producteurs des industries culturelles et 19,1 % aux diffuseurs des industries culturelles⁴⁵. Après la danse, le milieu des arts visuels est le plus pauvre des secteurs artistiques, seuls 10 % des artistes pouvant vivre de leur art (le revenu moyen engendré par celui-ci est de 11 320 \$ par année⁴⁶). Les pratiques expérimentales engagées et leurs lieux de diffusion ne bénéficient donc que de très peu de ressources, même s'ils sont financés. En outre, les centres d'artistes subissent une certaine institutionnalisation, qui normalise leur mode de fonctionnement et les intègre dans le milieu de l'art :

Ces emprunts, ces similitudes dans les manières de s'organiser, de diffuser, de même que la standardisation qui s'installe entre le marché, les musées, les réseaux et le passage des acteurs individuels d'un système à l'autre, indiquent la fin des antinomies et une intégration nouvelle dans le champ de l'art où tous deviennent des sous-réseaux fonctionnels de promotion de l'art actuel⁴⁷.

Ainsi, les lieux dynamiques de l'art engagé et les centres d'artistes perdent de leur mordant, deviennent des lieux d'expérimentation de pratiques spécialisées (comme la performance), qui n'attirent pas le grand public. Les institutions plus officielles, comme les musées, s'ouvrent à l'art engagé, notamment par le biais d'expositions rétrospectives (*Art et société*, 1980; *Art et féminisme*, 1982; *Écrans politiques*, 1985; *Pour la suite du monde*, 1992). Bref, la situation engendre des bilans défaitistes sur l'état de l'art engagé à la fin des années 1980.

Cependant, trois éléments concourent à une revitalisation des pratiques engagées au cours des années 1990. D'abord, on assiste à un certain regain des mouvements sociaux, notamment autour des enjeux liés à la guerre, à l'environnement et à la mondialisation. Beaucoup d'artistes se sentent interpellés par cette effervescence sociopolitique. Selon l'enquête de Brassard Desjardins, les artistes seraient, de façon assez manifeste, plus

✦ ✦ ✦

45. Diane SAINT-PIERRE, *La Politique culturelle du Québec de 1992: Continuité ou changement? Les acteurs, les coalitions et les enjeux*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, p. 140.

46. Guy BELLAVANCE, Léon BERNIER et Benoît LAPLANTE, *Les conditions de pratiques des artistes en arts visuels: Rapport d'enquête (phase 1)*, Sainte-Foy/Montréal, INRS Urbanisation, culture et société/Regroupement des artistes en arts visuels du Québec, 2001, p. 17.

47. Guy SIOUI DURAND, *op. cit.*, p. 85.

politisés (toute cause et tout moyen d'action confondus) que la moyenne des citoyens québécois⁴⁸. Deuxièmement, un nouvel essor de l'intérêt théorique pour la question de l'engagement social, politique et artistique permet de mieux cerner ses caractéristiques actuelles. Enfin, l'aide gouvernementale évolue, s'adapte aux nouvelles initiatives des artistes. Au niveau provincial, l'adoption de la *Politique culturelle du Québec: Notre avenir, notre culture* (1992) apporte des changements bienvenus dans le milieu, notamment par la création du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), fonctionnant avec les jurys de pairs. Une réforme des programmes, qui a aussi lieu au fédéral, favorise le financement de l'art public et de nouvelles pratiques témoignant du choix des artistes de (re)sortir dans l'espace social, de rapprocher l'art contemporain du public, d'innover avec l'art relationnel, l'art d'intervention, la manœuvre, les arts communautaires, l'«artivisme». De nouveaux collectifs se forment et fonctionnent différemment: Engrenage Noir, Folie/Culture, Action terroriste socialement acceptable (ATSA), Farine Orpheline, SYN, etc. Les centres d'artistes (dont le 3^e Impérial, Dare-Dare, Le Lieu, Le Lobe, Skol) obtiennent les capacités structurelles et financières afin d'organiser de plus en plus d'événements hors des murs.

Depuis le milieu des années 1990, l'art engagé de gauche est donc assez effervescent. Il suscite par contre réflexions et remises en cause, notamment puisqu'il est très majoritairement subventionné et qu'il a tendance à délaissier les enjeux de la politique institutionnelle pour favoriser une action micropolitique insérée dans le social.

QUELQUES EXEMPLES D'ART ENGAGÉ ACTUEL

Les deux œuvres suivantes représentent bien comment l'art engagé actuel se joue du réel, prend la forme de propositions d'expériences concrètes dont la dimension sociopolitique, interrogative plus que dénonciatrice, ne débouche pas sur la transmission d'un message univoque. Luc Lévesque et Jean-François Prost (SYN), dans leur projet *Hypothèse d'amarrages* (2001), installent des tables à pique-nique dans des lieux délaissés de la ville de Montréal, comme les abords d'autoroutes et les terrains vagues. Ils investissent l'espace de la cité en s'appropriant clandestinement les lieux publics, dans l'optique de provoquer un nouveau regard face à l'environnement et de créer des lieux impromptus de socialisation. Doyon/Demers créent, en 2001, un projet intitulé *Veuves de chasse – petits récits*. Pendant un mois, ils occupent un local

✦ ✦ ✦

48. Alexandre BRASSARD DESJARDINS, *op.cit.*, p. 54-55.

commercial situé sur la rue principale à Saint-Raymond. Ils y exercent un métier fictif de « socio-esthéticiens », délaissant leur identité d'artiste. Ils assurent une permanence et organisent des activités leur permettant de recueillir des récits de la part de « veuves de chasse », soit les femmes laissées seules au village pendant la durée de cette occupation traditionnelle.

Les relations humaines deviennent un des grands thèmes explorés par les artistes engagés, le matériel même à partir duquel sont créées des œuvres de nature variée, mais qui visent à rapprocher l'art du public, à renforcer le lien social et à accentuer la délibération. Farine Orpheline crée un *Télématon* (2004) qui ne recueille pas seulement les photos des passants mais aussi leurs témoignages sur le « sens de la vi[ll]e ». Deux ans plus tard, ces paroles sont restituées au public, le *Télématon* devenant transmetteur plutôt que récepteur. Ces deux activités ont eu lieu lors du « manifestal », *État d'urgence*, de l'Action terroriste socialement acceptable (ATSA), qui revient annuellement à Montréal. Celui-ci montre qu'il existe toujours un art plus militant. Prenant la forme symbolique d'un camp de réfugiés, des tentes sont dressées sur la place Émilie-Gamelin au métro Berri-UQÀM, invitant les sans-abri, les artistes et le public à partager, pendant quatre jours au début de l'hiver, une agora festive où se côtoient de multiples productions artistiques et des discussions politiques sur la pauvreté, l'exclusion, l'itinérance, l'espace public, le rôle sociopolitique de l'art.

La manœuvre *Territoires Nomades*, créée entre 1990 et 1994 par des artistes du Lieu à Québec (Alain Martin Richard, Jean-Claude Saint-Hilaire, Jean-Yves Fréchette, Nathalie Perreault et Richard Martel), marque le début d'une pratique qui entend déjouer la spécialisation de la performance, sa distance d'avec le grand public et son caractère individuel. Il s'agit de projets collectifs, dont l'idée initiale est impulsée par un ou des artistes, mais dont le développement, imprévisible, nécessite la participation concrète des « spectateurs ». Ainsi, un « passeport nomade », soit un passeport transfrontalier questionnant d'un point de vue symbolique les paramètres de la citoyenneté, est reproduit et distribué à plusieurs centaines d'exemplaires dans de nombreux endroits (Québec, Europe, Japon et Amérique du Sud). Les personnes détentrices du passeport sont encouragées à s'approprier le projet, à devenir parties prenantes d'une collectivité de « nomades » et à imiter les artistes, en le faisant étamper lors de leurs déplacements internationaux. Plusieurs soirées de performances sont organisées, auxquelles certains élus et ambassadeurs des pays visités par les artistes sont conviés à participer.

Enfin, certains artistes, dans l'optique des arts communautaires, créent des œuvres qui exigent leur insertion dans une communauté particulière, souvent marginalisée, et une participation importante de ses membres. Ces derniers deviennent cocréateurs, puisqu'ils collaborent à l'entièreté du processus créatif (conceptualisation et réalisation). Les projets appuyés par Engrenage Noir/LEVIER s'inscrivent dans cette veine. Le dernier né, *Agir par l'imaginaire* (depuis 2008), est coordonné en partenariat avec la société Elizabeth Fry du Québec, un organisme voué à la défense des femmes criminalisées. Des ateliers de divers ordres (photographie, vidéo, autoportraits, slam, danse) sont offerts intra-muros et réalisés avec des femmes incarcérées dans des prisons. L'artiste invité (ou les artistes) crée alors, en collaboration avec ces dernières, des œuvres sur le thème des répercussions individuelles, sociales et politiques de la pauvreté. Ces œuvres seront exposées, au printemps 2011, dans des maisons de la culture⁴⁹.

CONCLUSION

Désormais, l'art engagé actuel québécois est, le plus souvent, de nature micropolitique. L'accent est mis sur la discussion et le partage d'expériences, plutôt que sur la transmission d'un message idéologique. Des entrevues réalisées avec une quinzaine d'artistes québécois engagés, dans le cadre d'une enquête qualitative exploratoire⁵⁰, nous ont permis d'explicitier leurs objectifs : susciter des questionnements, des réflexions à l'égard d'enjeux sociaux ou politiques ; créer du sens, de la connaissance ou décentrer le regard normalement porté sur les choses ; faire vivre aux spectateurs une expérience bouleversant à la fois leurs sens, leurs émotions et leur rationalité ; enfin, créer des espaces de rencontre, d'intimité, d'intersubjectivité entre les gens.

Ces objectifs nous semblent cohérents avec l'art engagé des artistes de gauche présents dans le milieu international de l'art contemporain. Ce n'est donc pas dans les grands paramètres de l'engagement en art que se situe la spécificité des pratiques québécoises, mais dans le foisonnement de la créativité des artistes et l'expérimentation constante dont ils font preuve (dans la création, mais aussi dans l'organisation, la diffusion et la répartition sur tout le territoire), dans l'effort réflexif et théorique qui accompagne les pratiques, dans l'association beaucoup plus étroite avec les thématiques de

✦ ✦ ✦

49. Il est possible de voir l'évolution du projet sur les deux sites suivants : <http://translate.google.ca/translate?hl=fr&langpair=en|fr&u=http://www.elizabethfry.qc.ca/> et <http://www.engrenagenoir.ca/blog/archives/category/agir-par-limaginaire>.

50. Ève LAMOUREUX, *op.cit.*, p. 318.

groupes communautaires, syndicaux, militants qu'avec les partis politiques, et dans la relation partenariale conflictuelle que les artistes engagés entretiennent avec les institutions étatiques et artistiques. Nous retrouvons exactement, dans l'art engagé, le même type de rapport paradoxal que dans les mouvements sociaux. Les acteurs revendiquent la création d'espaces d'autonomie et d'autogestion afin de promouvoir des façons différentes d'envisager la création et son rapport contestataire à la société, mais ils exigent que ce soit les institutions qui financent et balisent ces espaces. En contrepartie, l'État tend à se désengager de ses responsabilités (coupures et sous-financement des arts), à promouvoir une vision de la culture très axée sur la rentabilité économique, mais il se montre assez sensible aux réalités des nouvelles pratiques et ajuste ses programmes de façon à répondre aux besoins les plus criants des créateurs. En ce sens, malgré les difficultés, son intervention a été depuis plus de 40 ans (et est encore aujourd'hui) plutôt positive, même si, évidemment, elle implique une certaine normalisation et récupération. C'est le propre des sociétés libérales actuelles que de permettre, puis de métaboliser, la contestation des pouvoirs, obligeant la transformation perpétuelle des mouvances subversives.