

L'avenir de l'art en 27 fragments

André-Louis Paré

Volume 7, Number 2, Winter 1991

D'où venons nous, que sommes-nous, où allons-nous?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9883ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, A.-L. (1991). L'avenir de l'art en 27 fragments. *Espace Sculpture*, 7(2), 22–26.



L'AVENIR DE L'ART EN

27 fragments

André-L. Paré



1

D'abord suggérons l'idée que l'art, comme témoin de son temps, est toujours aussi celui de son devenir. Le devenir dans l'éphémère. Or ce devenir pointe bien sûr un ailleurs. Un ailleurs souvent si proche que le destin dont il s'agit ne peut que toucher le présent. S'annonce à l'intérieur du présent. Je n'ai pas la prétention, ni les moyens, de tout dire sur ce devenir à la limite insaisissable. Je me contenterai

plutôt d'élaborer quelques fragments qui traceront à leur manière une trame à partir de laquelle notre question sur le destin de l'art pourra prendre sens.

2

Pour commencer il nous faut faire un pas en arrière et remonter à près de cent ans plus tôt. Ainsi, Paul Gauguin, peintre et sculpteur, sera notre point de départ. En 1897, il inscrit sur une toile, qu'il voulût

Dominique Blain, *Sans titre*, 1990.
Sculpture en métal, boîte lumineuse
avec duratran, grille en acier. Oeuvre
exposée dans le cadre de *Savoir-vivre,
savoir-faire, savoir-être*. Photo : Guy
L'heureux. Courtoisie du CIAC.

pour un temps testamentaire, ces questions qui sont les *fers de lance* de la plupart des mythologies anciennes : *D'où venons-nous. Que sommes-nous. Où allons-nous?* Même si ce ne fut pas le dernier geste du peintre, ces questions - la dernière plus spécialement - en demeure une qui appartient à notre héritage. À cette question du peintre, deux directions m'apparaissent possibles. Deux directions qui dans leur possibilité se croisent. Celle concernant le destin de l'homme moderne (occidental?) et celle concernant celui de l'art. À quel destin pensait primordialement Gauguin? Nous ne le saurons jamais. Mais il n'est pas impossible qu'il songeait aux deux. Ensemble. Mélangées.

3

Or comment, aujourd'hui, en ce vingtième finissant, recevons-nous cette question en forme de legs inscrite à l'orée de notre modernité en art? La question - les questions - n'a certes pas dû manquer à la pratique des artistes choisis à l'intérieur de l'exposition estivale *Dans dix ans, l'an 2000*¹. Elle ne pouvait en tout cas être contournée par les artistes invités cet automne par le Centre international d'art contemporain (CIAC) à l'occasion de l'exposition *Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être* dont la préoccupation majeure aura été l'écologie.² Enfin, elle ne peut qu'être abordée par ceux et celles qui auront opté, ces dernières années, pour l'utilisation de la haute technologie, tel par exemple, l'ordinateur. *Machinations*, une exposition itinérante qui s'est terminée à la Galerie de l'UQUAM au début de l'année 1990, a pu nous en donner un bref aperçu.³ Tout en renvoyant en temps et lieu à ces diverses manifestations, je veux, pour commencer, risquer quelques réflexions afin de baliser le problème.

4

Première considération : lorsque Gauguin inscrit en 1897 son titre sur la toile, on se trouve à une période de l'histoire de l'art particulièrement critique. C'est le début de ce que l'histoire de l'art conviendra d'appeler : l'art moderne. Contrairement aux autres secteurs de la Culture, le qualificatif "moderne" a en art (littéraire, plastique, musical) une flexibilité toute spéciale. Il m'est impossible évidemment de développer ici l'histoire de ce mot. Disons, cependant, que normalement lorsque l'on dit "art moderne" dans le domaine plus spécifique des arts plastiques, on fait alors référence à un renversement substantiel dans les domaines esthétique et plastique. Renversement libérateur qui ouvrira, comme chacun sait, à une multitude de démarches remettant en question les normes établies par l'académisme et la tradition. Moderne est alors considéré comme la volonté d'une rupture. «Être moderne c'est vouloir rompre avec le passé. Son mot d'ordre : faisons table rase! *Tabula rasa!*

5

Rupture, voilà semble-t-il, le mot moderne par excellence. Le mot de la modernité. Mais quelle modernité? Car, à en croire Octavio Paz⁴, il y a en Occident une tradition de la rupture et, par conséquent, aussi paradoxal que cela puisse paraître, une tradition de la modernité! En art donc, le moderne ne doit pas sa spécificité uniquement grâce à une période historique : celle des Temps modernes. La modernité est bien plutôt dans le geste. Dans l'acte. Dans le sujet créateur, dira H. Meschonnic.⁵ Cependant, une chose semble devoir être dite : pour distinguer la modernité du XIXe siècle - la modernité des Temps modernes - de tout autre geste moderne (Montaigne, Cervantes, Le Caravage, Georges de la Tour, etc.), le peintre moderne des Temps modernes doit rompre, quant à lui, deux fois. Rompre d'abord avec le code esthétique en vigueur. Rompre ensuite avec le monde socio-économique ambiant. Son geste est alors doublement critique. Critique vis-à-vis le langage esthétique officiel; critique vis-à-vis le monde socio-économique qui pourtant, au nom du progrès, est lui-même en rupture avec la société traditionnelle. Gauguin, justement, à l'instar de Baudelaire et de Rimbaud, refuse par sa modernité le monde moderne. S'identifiant au "sauvage", il refuse non seulement l'académisme de la bonne peinture mais refuse également une civilisation occidentale qui, au nom de la raison et du progrès, l'empêche de trouver toute la puissance de son style. Qui lui refuse la liberté créatrice, l'intensité de l'acte créateur. Ce geste de fuite, de fuite en avant, est celui d'un être qui croit fermement que la société bourgeoise et industrielle a tué dans son désir de progrès l'âme du monde occidental. *Dieu est mort!*, clamera tout près de lui Nietzsche. Et ce nihilisme naissant, dont le philosophe allemand se fera le prophète, ne peut être accepté sans révolte par le peintre. Il lui faut alors trouver ailleurs une réconciliation. Fuir en quelque sorte le nihilisme. Et tout en le fuyant, le reconnaître.

6

Nihilisme : deuxième mot pivot de la modernité. S'il fallait caractériser le moderne des Temps modernes, il faudrait l'associer au nihilisme. Nihilisme, de *nihil* : rien. Le néant. Le vide des valeurs. La fin d'une vision unifiée de l'univers où un Dieu créateur lui procure son sens. L'apocalypse du Tout - celui de la révélation, celui du christianisme - se changeant en l'apocalypse du Rien - celui du vide, du néant. On comprend facilement pourquoi la technique et la science s'annoncent alors comme les seules fins permises. Règne de l'efficacité et du progrès! Exit les anciennes valeurs! En art justement, le *beau* est mis au rancart. Fin de l'esthétique? La question qui importe dorénavant c'est celle amorcée par Marcel Duchamp : «Qu'est-ce qui est de l'art?»⁶

7

Or quand il s'agit de parler de nihilisme moderne on ne peut que renvoyer à Friedrich Nietzsche. C'est lui qui, quelques années seulement avant la fa-

meuse toile de Gauguin, en 1880, écrira cette phrase prophétique : «Ce que je raconte, c'est l'histoire des deux prochains siècles. Je décris ce qui viendra, ce qui ne peut manquer de venir : l'avènement du nihilisme.» L'avènement de la dévaluation des valeurs puisque derrière celles-ci ne se trouve que le vide béant de l'absence. *L'ère du vide* selon le beau titre de Gilles Lipovetsky.⁷ Et pourtant, c'est à partir de cet horizon que se construit la modernité des Temps modernes. Construction qui se tourne vers le futur. L'aventure du futur. Un futur qui deviendra d'ailleurs obsessif. La technique, l'industrie offrant à l'esprit du temps les armes nécessaires. Les armes du futurisme!

8

Où allons-nous? Cette question sempiternelle reprise par Gauguin n'est donc pas gratuite. Bien installé dans une société bourgeoise obsédée par les images du futur, Gauguin a préféré la fuite vers autre chose au combat pour les changements sociaux radicaux et l'idéologie du renouveau technique. Esthétiquement, une certaine modernité, celle dite d'avant-garde, verra pourtant à s'y complaire. Par exemple, les Futuristes et les Constructivistes proposeront dans leur idéal de modernité une rupture totale autant plastique que socio-politique. Rupture qui cependant laissait intact l'idéal technique du progrès. Leitmotiv de la société nouvelle!⁸ La technique ainsi mythifiée a par la suite conduit à discréditer certains mouvements d'avant-garde. Puisque, on le voit mieux aujourd'hui, derrière ce mythe de la technique se cachait en effet le visage du nihilisme en marche.

9

Rapprochons-nous de notre sujet. Deuxième considération : depuis quelques années il est de bon ton de parler de la fin des avant-gardes. De bien d'autres fins d'ailleurs!⁹ Notre temps accumule les fins. Symptômes du désespoir nihiliste? Une chose m'apparaît cependant claire : la fin des avant-gardes entraîne avec elle celle des utopies. À moins que la science-fiction ne prenne la relève? C'est que la modernité, qui aura mis tout son espoir dans le temps à venir, l'idéal

du temps, a donc désormais aspiré complètement cet espoir. Le temps ayant perdu l'espoir. Le temps vidé de son futur. No future!, clament certains depuis quelques temps. Et ce *no future* n'est qu'un bruyant écho au cri silencieux de Nietzsche : «le désert croît!» Or cette modernité décadente, cette modernité sans lendemain, on aura voulu, il y a près de quarante ans, la distinguer de la modernité naissante - celle du début du siècle - en la nommant postmodernité. Le nihilisme à visage découvert s'appellera désormais : postmodernité.

10

Tout comme moi, vous n'êtes pas sans savoir que la postmodernité comme achèvement du moderne, comme essoufflement du futur et de l'idée du progrès, comme mise à terme d'une décadence déjà annoncée n'est qu'une interprétation possible de ce nouveau concept élaboré aux U.S.A. dans les années 1950. Depuis, différents débats, tant esthétiques que philosophiques, ont apporté soit en France, soit en Allemagne, leur eau au moulin, embrouillant par le fait même cette eau apparemment si claire.¹⁰

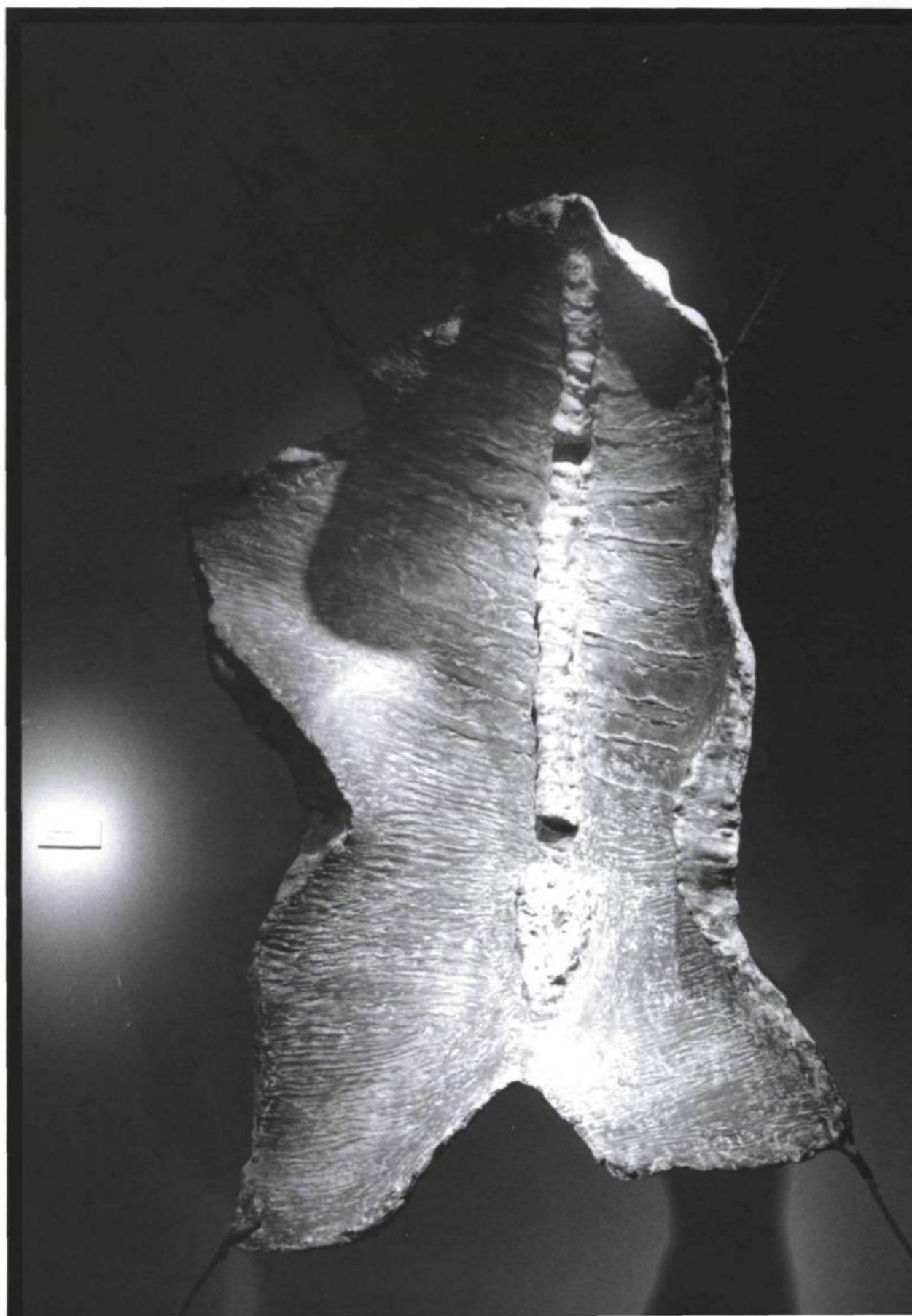
11

Mais c'est durant les années 1970 que la critique d'art utilisa pour la première fois le concept de postmodernité afin d'identifier les formes inédites d'expression artistique qui rejettent et détruisent les canons esthétiques fixés par l'art moderne du début du siècle. De fait, ces nouvelles expressions artistiques postmodernes s'attaquent à l'idée d'avant-garde et à l'idée d'une recherche effrénée du nouveau. On y retrouve un rejet du projet scientifique et rationaliste moderne, celui de l'idée du progrès et une dénonciation des grandes utopies émancipatrices des XIXe et XXe siècles. Guy Scarpetta, pour qualifier la nouvelle ère de créativité libérée de la pureté moderne, parlera d'une esthétique de l'impureté.¹¹ C'est qu'il s'agit désormais d'une exploration qui fait intervenir l'interaction des arts et des différents médiums, qui rend possible le mélange des genres (soit mineurs, soit majeurs), qui propage le décroissement et les recherches alternatives.

12

L'exposition *Dans dix ans, l'an 2000* pourrait, à mon avis, présenter une facette de cette esthétique qui s'incarne à l'intérieur de la postmodernité. C'est donc dire qu'elle illustre, d'ans une certaine mesure, la lecture que Scarpetta fait de l'art actuel. Pour le montrer, je me bornerai toutefois à en parler de façon générale.

Guerino Ruba, *Épouvantail*, 1987. Fibre de verre et acier.
H.: 3 m (suspendue). Oeuvre exposée dans le cadre de *Dans dix ans, l'an 2000*. Photo : Yves Provencher.



13

Diversification. Voilà une exposition qui avait décidé de réunir des artistes québécois sur le thème de l'an 2000. La diversité des approches artistiques prouve très bien l'éclatement des orientations possibles et des interprétations que chacun des artistes peut éprouver à propos de l'art. Celle-ci variera en qualité selon le savoir-faire et le savoir-être de chacun.

L'expression artistique actuelle (et celle à venir?) n'a sans doute jamais été aussi libre. Or cette diversification a pour racine la modernité avec son encouragement à l'individualisme. L'expression du moi y est plus libre, moins obligée. La pluralité des discours, des propositions, fait partie de cette sur-exposition du moi. Dans cette pléthore de sensibilités, les préoccupations sont multiples : intimiste, écologique, narcissique, esthétique, apocalyptique... tout est permis. Il s'agit pourtant, dans cette permissivité des moyens, des formes, des intentions, d'offrir une oeuvre qui pourra porter en soi une marque qui soit plus que du "n'importe quoi".

14

Mixité. Cette diversification, on la retrouve par exemple dans l'emploi des matériaux mixtes. Toile, bois, acier, tissu, cuivre, papier, photo, argile, plastique, etc... tous ces matériaux trouvent ici à se joindre, à se recouper, donnant selon le savoir-faire de chacun des oeuvres aux aspects différents. L'oeuvre d'art devient alors un lieu de rencontre fascinant où l'inventivité est à l'honneur. Conséquemment, l'oeuvre se transfigure et défie le cadre traditionnel de son exposition. L'aspect de cette manifestation s'accorde avec les débuts de la modernité, principalement ceux des avant-gardes. Ce qui rompt cependant avec eux c'est qu'ici l'art mineur cotoie l'art majeur. L'art textile trouve place à côté de la peinture et de la sculpture. Fin de la hiérarchie et de la spécificité des genres!

15

Spatialité. Malgré certaines propositions artistiques qui, dans les formes, conservent un lien avec la tradition esthétique, la notion d'espace est bien celle qui a le plus profité de l'éclatement de cette diversification en art. On a délaissé les murs pour l'espace du lieu à habiter. Pour investir l'espace. Faire de l'espace le lieu de l'art. De surcroît, exiger des regardeurs une nouvelle disponibilité. Sous cet aspect, l'ancien espace de la sculpture trouve à s'élargir. À s'assouplir. À se métamorphoser. C'est donc dire que la sculpture, ou certaines oeuvres faisant appel à l'ancienne chasse gardée de la sculpture, étaient très bien représentées lors de cette exposition. L'enjeu des décennies à venir n'est-il pas justement d'investir les lieux, les habiter? Leur donner un visage?

16

Originalité. Un mot semble avoir été évacué du discours artistique postmoderne : original. Tout n'a-t-il pas déjà été dit? Ce qu'il reste alors c'est de répéter. De recycler. Se réapproprier le passé.

Entrer en dialogue avec lui. Lui faire de l'oeil. Le citer. Rechercher, après la hantise de la table rase, à renouer avec la tradition. Y redécouvrir sa mémoire. Les traces de sa mémoire. Le futur, quant à lui, inquiète. Peu d'artistes participants nous auront d'ailleurs offert une vision enthousiaste des années à venir.

17

Critique. Le problème pour une certaine postmodernité c'est l'oubli de la critique. C'est l'incapacité, à partir de l'intégration, d'inventer. L'incapacité de juger et d'apporter à travers la récupération obligée un point de vue esthétique neuf. Comme l'a justement rappelé Jean Dumont¹², malgré son titre, l'exposition *Dans dix ans, l'an 2000* n'a pas fourni une réflexion prospective très explicite sur la pratique artistique de demain. Par conséquent, on peut se demander si certaines oeuvres ne se confinent pas plutôt dans ce que Scarpetta appelle la naturalisation de certaines normes esthétiques alors que l'attitude critique exigerait une dénaturalisation de ces mêmes normes?¹³ Évidemment, il n'est pas simple, comme en témoigne cet auteur, de préserver les valeurs de l'invention à l'intérieur d'un discours de la récupération.¹⁴ C'est pourtant cela qui fera en sorte qu'une oeuvre pourra mériter ou non notre attention. C'est aussi à l'intérieur de cette inventivité que l'on pourra faire mentir tous ceux qui se font un plaisir de prophétiser la mort imminente de l'art.

18

Écologie. L'écologie sera bien sûr l'un des enjeux majeurs des années à venir. Comme enjeu il peut évidemment être utilisé à des fins démagogiques, mais il peut aussi bien donner l'occasion d'une réflexion qui se fait d'ailleurs pressante. *Oikos* veut d'abord dire maison, abri. Écologie désigne donc, dans sa racine grecque, l'habitation. *Oikeo* désigne, quant à lui, la terre habitable par opposition au désert de la terre dévastée. Or le discours artistique - celui de la sculpture notamment - a sans doute toujours quelque part été l'expression de ce qu'habiter veut dire.¹⁵ Plusieurs artistes contemporains ont ce souci de marquer de leur geste l'espace des espaces : l'espace écologique. La question est d'autant plus cruciale que la situation apparaît pour plusieurs catastrophique.

19

C'est ce que proposait l'exposition du CIAC : *Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être*. La réflexion ici sur le savoir-vivre et le savoir-être est visible. Les vingt-six artistes regroupés pour cette occasion avaient tous une compréhension et une pratique élargies de l'écologie. Une compréhension de l'écologie dans son sens global. C'est pourquoi plusieurs des propositions avancées tentaient un rapprochement entre l'art, la science et la spiritualité. Tentative de rapprocher le discours artistique au discours social. Fini le leitmotiv moderne de l'art pour l'art!

20

Sacré. Le discours artistique postmoderne a réintégré la notion de sacré mise à l'écart, en règle générale, par la modernité. Cette notion a trouvé dans deux productions d'artistes québécoises (Francine Larivée et Dominique Blain) un visage éloquent. Chez Larivée il y a l'art comme offrande, comme prière, comme recueillement. Chez Blain, on nous met face à l'héritage bicéphale de notre culture : science et religion. Deux héritages qui se sont souvent opposés, déchirés, boudés, et que l'art, à l'orée d'un futur incertain, peut être tenté de rapprocher, du moment où l'on ré-ouvre les questions de nos grands mythes perdus. Mais la science, dans ce cas-là, reprend les questions qu'elle avait délaissées au profit des religions; la science, dans ce cas-là, remet en question le rôle joué depuis deux siècles à l'intérieur d'une technologie de plus en plus envahissante.

21

Technologie. La technique est un savoir-faire. L'art aussi. Art et technique au départ se confondent. Ce n'est qu'à partir de la révolution industrielle que le monde de l'art se dissocie du monde de la technique.¹⁶ Mais le savoir-faire technicien de la grande industrie livrée à une économie de marché sans frontière, sans patrie, sans écologie, est devenu avec le temps un savoir-faire in-conscient. Je veux dire : n'ayant aucune vue sur sa fin, sauf bien sûr le progrès sans fin. Comme on l'a déjà rappelé (fragment 8), certains mouvements d'avant-garde ont cru un jour pouvoir s'associer à ce savoir technicien de la vaste machine industrielle. Or il y a eu, comme on sait, rejet. Rejet du savoir-faire artistique par le savoir-faire technicien préoccupé d'efficacité, de rentabilité.

22

Mais que font les artistes qui s'intéressent depuis un certain temps au domaine de la haute technologie? Qui, grâce à ces nouvelles techniques, ont pu ouvrir un champ jusqu'alors inattendu de l'art? Évidemment le potentiel est sans doute grand et utilisé de multiples manières. Cependant, au niveau de la

sculpture, le destin de l'art ne m'apparaît pas toujours réjouissant. Les artistes qui s'associent sous le vocable de "l'esthétique de la communication", par exemple Fred Forest, Norman White et David Rokeby, ont déjà annoncé la mort de l'espace tridimensionnel, de l'esthétique de l'espace.¹⁷ C'est que l'art d'aujourd'hui et de demain doit désormais, selon eux, se consacrer à l'esthétique du temps, celui du mouvement, de la vitesse. Entrer en dialogue avec la technologie des communications. Ainsi

l'art de l'apparition devra faire place à une esthétique de la disparition! Consé-
quemment, cette perspective esthétique vise une décorporalisation du savoir-faire artistique qui ne peut, me semble-t-il, qu'appauvrir le domaine de l'art. Le réduire à l'invisible, au simple concept. L'artiste devient ici un technicien à la seconde puissance, un spécialiste de l'immatérialité.

23

Au niveau de l'usage de l'ordinateur, toujours dans le domaine de la sculpture, les possibilités qu'offrent les programmes informatisés ont beau ouvrir des voies de création nouvelles, les résultats ne m'apparaissent pas toujours convaincants. Certes, l'ordinateur peut rendre d'énormes services. Offrir des possibilités de création jusque là inouïes. Stimuler parfois l'imagination.¹⁸ Mais il ne faut pas croire que l'ordinateur possède en lui-même des vertus créatrices. Et jamais il ne fera d'un artiste médiocre un artiste des temps nouveaux! Par conséquent, l'outillage technique n'est pas garant de l'avenir de l'art et l'accouplement art et ordinateur ne conduit pas nécessairement au succès. Comme l'a

rappelé David Sorensen par exemple, dans des articles parus dans deux numéros précédents d'ESPACE¹⁹, l'apprentissage de ce moyen technique exige des efforts qui, dans certains cas, peuvent être bénéfiques mais seulement pour ceux et celles qui voudront bien y consacrer du temps. Par ailleurs, les formes avec lesquelles l'ordinateur va nous permettre de travailler relèvent de formes géométriques qui semblent n'offrir qu'un choix bien restreint de possibilités. De plus, il est à se demander si les résultats obtenus ne reproduisent pas que des formes avec lesquelles l'histoire de la sculpture nous a déjà familiarisées, de telle sorte qu'il y aurait là, sur le plan de l'imaginaire, une sorte de régression.²⁰

24

D'autres témoignages de l'application de l'ordinateur, en art en général et en sculpture en particulier, nous ont été livrés lors de l'exposition *Machinations*, qui a eu lieu à la Galerie de l'UQAM au tout début de l'année 1990. Je pense notamment au travail de Tony Brown, de Diane Burgoyne, de Nancy Paterson et de Laura Kikauka. Dans le cadre de cette exposition, nous avons pu constater les différentes avenues qu'offre l'ordinateur, particulièrement dans le champ de la sculpture. Les résultats? Excepté certaines oeuvres, ceux-ci m'apparaissent pour le moment plutôt pauvres. Il y a dans ces productions artistiques une volonté de travailler à l'intérieur d'un réseau entièrement nouveau qui fascine certes, mais qui offre des résultats qui laissent songeurs. Seuls peut-être les travaux présentant une certaine critique pouvaient montrer aux spectateurs une vue amusée du monde de la technique.

25

Images. Loin de moi, cependant, l'idée que les nouvelles technologies ne peuvent qu'être inadéquates à la démarche artistique. Dans le domaine des arts visuels, je pense particulièrement au domaine de la vidéo, les nouvelles technologies offrent des chemins extraordinaires de création. Il s'agit, pour qui aura à maîtriser la mutation audiovisuelle, de nous offrir des images de choc. Nam June Paik, dont on présentait au même moment quelques oeuvres à la Galerie Esperanza, est un bon exemple de ce savoir-faire. Même si certaines d'entre elles apparaissent sur le plan de l'espace comme des sculptures, je dirais que ce qu'elles apportent de neuf se situe principalement au niveau visuel. C'est d'ailleurs sur ce plan qu'elles se firent remarquer parce qu'elles dénaturisent l'ancienne esthétique de l'image pour faire place à une esthétique nouvelle.

26

Imagination. Cela demeure encore le maître-mot de cette activité humaine qu'est l'art. Et justement, dans cette anarchie des images du monde, il est peut-être vital de régénérer l'imagination du monde. Les moyens demeureront toujours entre les mains de ceux qui dans leur savoir-vivre et être, savent faire. Dans *imagination*, il y a bien sûr le suffixe *-ation* qui donne le ton à l'image, celle en mouvement, celle qui annonce/dénonce le temps à venir. La

postmodernité, même si elle n'est pour plusieurs que l'essoufflement du moderne, doit pourtant contenir en elle, comme l'a montré Scarpetta, le sens de la créativité. Pour ce faire tous les moyens sont bons. L'artiste a le devoir de saisir les enjeux de son milieu et de déjouer par son travail les règles du système dans lequel s'insère la destination technique. En ce sens, l'imagination de l'art ne doit pas tourner à vide dans le nihilisme contemporain. Elle doit plutôt nous le faire voir.

27

Où allons-nous? J'ai envie de répondre tout simplement : juste là où l'on voudra bien à l'avenir regarder. L'art en tant que métamorphose du regard peut nous y aider. ♦

- 1 L'exposition *Dans dix ans, l'an 2000* qui a eu lieu du 20 juin au 25 août 1990, a été organisée par le Regroupement des associations d'artistes en arts visuels (RAAV) et le réseau des maisons de la Culture de la Ville de Montréal. Cette manifestation a regroupé les oeuvres de cent-vingt six artistes.
- 2 *Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être* a eu lieu à Montréal du 1er septembre au 28 octobre et constituait l'un des trois volets de *Art contemporain 1990* mis sur pied par le CIAC.
- 3 *Machinations* a eu lieu durant l'année 1989 à Montréal, Québec, Chicoutimi et Trois-Rivières, avant de se retrouver à la Galerie de l'UQAM en janvier 1990. La conservatrice, Louise Poissant, est également l'auteure du catalogue publié par la Société d'esthétique du Québec.
- 4 Voir *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, par Octavio Paz, Gallimard, 1976. Plus précisément le chapitre 1 : "La tradition du futur".
- 5 Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Verdier, 1988.
- 6 Voir, Thierry de Duve, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Éd. de Minuit, 1989.
- 7 *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Éd. Gallimard, coll. Folio/essais, 1983.
- 8 Voir par exemple les articles de Marc Le Bot dans *Figures de l'art contemporain*, 10/18, 1977. Particulièrement "Le mythe de la machine", "Technique et Art", et "Art/Design".
- 9 Les discours de la fin, en effet, ne se comptent plus. Fin de l'art, fin de l'homme, fin des idéologies, fin de la modernité, fin de l'Occident, et la fin des fins : celle du monde!
- 10 La littérature sur le sujet ne manque pas! Un livre paru récemment, celui de Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* (Seuil, 1990), donne cependant une synthèse peu fouillée mais par contre très claire sur la question.
- 11 Voir *L'impureté*, paru chez Grasset, 1985.
- 12 *Le Devoir*, samedi, 18 août 1990.
- 13 "Là où la régression vise à naturaliser les codes historiques, l'esthétique du recyclage vise au contraire à les dénaturiser au maximum". Op. cit., p. 381.
- 14 Op. cit., p. 19.
- 15 C'est par exemple ce que nous apprenait le philosophe Heidegger dans son texte *L'art et l'espace* consacré à la sculpture, et dont nous avons déjà parlé dans un numéro précédent : "La mémoire des lieux", *ESPACE*, vol. 5 no. 1, automne 1988.
- 16 Marc Le Bot, *Art et technique*, op. cit.
- 17 Voir par exemple "L'ordinateur créateur" de Hervé Fisher, dans *Cahiers des Arts visuels*, vol. 9 no. 33. Voir également le dossier consacré à l'esthétique de la communication dans *Art Press*, no. 122.
- 18 Voir par exemple le numéro spécial des *Cahiers des arts visuels*, consacré à l'ordinateur, op. cit.
- 19 "Art and the Computer", *ESPACE*, vol. 5 nos. 3 et 4, 1989.
- 20 C'est ce que semble me révéler en tout cas cet article de Michael O'Rourke, "Sculpting with Computer Graphics: An Approach to the Design and Fabrication of Abstract Sculpture", *Leonardo*, vol. 21, no. 4, 1988.