

Grande, John K., *Art, nature et société*, Les éditions Ecosociété, Montréal, 1997, 267 p.

André-Louis Paré

Number 43, Spring 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9692ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Paré, A.-L. (1998). Review of [Grande, John K., *Art, nature et société*, Les éditions Ecosociété, Montréal, 1997, 267 p.] *Espace Sculpture*, (43), 45–46.

L'endroit est aussi codifié. Un relevé en plan est effectué et une vue cartographique l'accompagne. Tout le protocole et les éléments du travail de relevé scientifique sont donc ici respectés en vue de l'archivage d'un lieu habituellement marqué par une activité humaine d'exploitation quelconque aujourd'hui abandonnée. L'installation qui en résulte et qui aligne dans des cadres tous ces éléments attestant de la réalité, de la présence et de l'oubli de ce lieu, témoigne donc de manière rétroactive de l'activité auquel ce paysage spécifique s'est prêté et, de façon prématurée, de la disparition éventuelle mais inévitable de celui-ci. Mais il faut noter que ce message est double. Car il s'agit de documenter à la fois l'harnachement de ce site à des fins humaines qui l'assimilent et, en quelque sorte, l'oblitérent et la disparition progressive des traces de cet asservissement oublié. Cette architecture militaire oubliée,

accrochée au cap méditerranéen (24-FRA-VAR), ce wagon d'une gare abandonnée dans le désert de Sonora au Mexique (06-MEX-SON), cette plate-forme minière sise près de Chibougamau (30-CAN-QUÉ) ont tous été retenus comme preuve de l'inconstance des activités humaines et de leurs vicissitudes.

Mais ces paysages que les artistes décrivent en sont-ils bien? Ne se détournent-ils pas plutôt du paysage habituel pour se concentrer sur l'élément étranger venu s'y greffer? Désert, toundra et cap ne sont ici représentés qu'en fonction de ce qui est venu les «défigurer». Moulage et photographie prélèveraient donc ici des empreintes en trop, redondantes par rapport à celles déjà laissées à leur seule détérioration progressive, ou à la dégradation du paysage qu'elles sont venues stigmatiser. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : d'un supplément d'informations inutiles sur un lieu

inutilisé. Il en va de cette production comme d'une surenchère de stigmates, venus rappeler de vieilles fautes et agissant du coup comme une rédemption au caractère trouble et fallacieux.

Dans cette production d'empreintes nomades, en supplément, photo et moulage travailleraient à une référence auratique du lieu tout en s'employant à s'en accaparer toute la substance. Car s'il s'agit, pour les deux modes, de donner la teneur du lieu grâce à leur intimité passée avec celui-ci, il émane d'elles une odeur de commémoration qui repose sur un anéantissement à venir du lieu. Une étrange équation se manifeste en elles alors que, tout en annonçant cette disparition, elles y travaillent à leur façon, commémorant peut-être moins le lieu même que sa disparition déjà amorcée. Elles préfigurent ainsi le jour où, pures traces transfigurées, imbibées de la nature du lieu, elles en

deviendront, plutôt que le supplément, le succédané, passant du statut d'empreinte à celui d'ersatz *transsubstantié*. ■

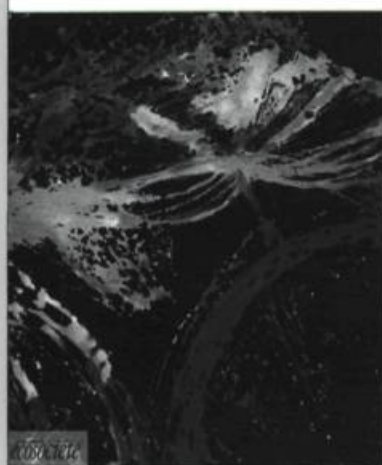
NOTES :

1. Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., et Londres, The MIT Press, 1985, p. 280. Ma traduction. Je reprends ici des éléments de la réflexion déjà entreprise sur le sujet dans "Du monument. Jocelyne Allouche", dans *Chambres obscures. Photographie et installation*, Laval, Éditions Trois, Collection «Vedute», 1995, p. 21-48.
2. Il est intéressant de noter que le premier est architecte et la seconde, sculpteur. Car, dans la suite du texte cité de Krauss, une série de relations d'implication, de contradiction pure ou partielle, représentée dans un schéma, réunit les notions de *landscape*, *architecture*, *marked sites*, *axiomatic sculptures*, *site-construction*, *sculpture*. Faudrait-il y ajouter une sorte de *site cité* pour y intégrer le travail de Wilmès et Mascaux?
3. Cité de la brochure de présentation réalisée par les deux artistes.

[Parutions]

John K. Grande

Art, nature et société



JOHN K. GRANDE
Art, nature et société
Les éditions Écosociété
Montréal, 1997, 267 p.
Traduit de l'anglais par
Claude Frappier.

En 1994, le critique d'art John K. Grande faisait paraître un essai sur l'art et son rapport à la Nature intitulé *Balance: art and nature*. Dans ce livre, récem-

ment traduit en français sous le titre *Art, nature et société*, l'auteur soutient l'idée que l'art doit s'exercer comme un acte créatif en étroite relation avec la Nature comme force vitale. Toutefois, en devenant ainsi «une célébration de la nature», il s'oblige nécessairement à une lecture critique d'une certaine production artistique telle que pratiquée au sein du monde de l'art contemporain. Or, puisque cette critique offre une nouvelle manière de considérer le sens de l'expérience artistique, sa position est loin d'être anodine. Elle se veut autant politique, économique qu'esthétique.

En effet : qu'est-ce que l'Art? qu'est-ce que la Nature? Pour Grande, l'art est de l'ordre de la Nature. La nature elle-même est artistique. «La nature est l'art dont nous faisons partie». Malheureusement, beaucoup d'artistes contemporains, aveuglés par le système et les exigences du marché, ont oublié cette expérience essentielle de l'art avec la nature. Ils se sont plutôt lancés dans une esthétique décadente, «fille de la technoculture», laquelle deviendra à l'ère postmoderne pure-

ment narcissique. Or ce détournement n'est pas d'hier. Il prend racine dans la tradition philosophico-esthétique de l'Occident que nous rapporte l'histoire officielle de l'art. En effet, depuis les Grecs, l'expression artistique aurait subi une déviation du sens originel du concept de Nature. Déviation que le rationalisme moderne, incarné par Descartes, ne pouvait qu'aggraver. Même la notion de paysage qui s'intégrera à une vision humaniste de la Nature ne pourra remettre en question ce parcours. Enfin, l'art contemporain qui a pour inspiration les diverses avant-gardes du début du siècle ne déroge pas à cette vocation technicienne de l'art. Ainsi, l'artiste contemporain se retrouve, la plupart du temps, soumis au système des objets et contribue à perpétuer une forme d'art éloignée de la Nature. Il a beau vouloir critiquer la société de consommation, jamais, cependant, il ne propose d'alternative sérieuse. Bien au contraire : sa critique est souvent de l'ordre du marketing et, ainsi, n'annonce rien de réellement subversif.

Heureusement, inscrit sous le

signe de l'écologie et de l'environnement, l'acte créatif valorisant la Nature est encore possible. C'est d'ailleurs grâce à cette conscience où se profile un «profond respect de l'écosystème» que l'art futur pourra s'exposer. Pour ce faire, il faut cependant délaisser la conception dualiste à la base de la pensée occidentale et adhérer à une nouvelle alliance où les notions de culture et de nature seront réexaminées au profit d'une nouvelle spiritualité dans laquelle le féminin et le sacré pourront refaire surface. C'est à l'intérieur de cette nouvelle économie que pourra s'expérimenter un nouveau rapport vis-à-vis la Nature incarnée désormais par la Terre-mère. Conséquemment, l'art véritablement contemporain est actuellement en marge de l'histoire de l'art et des musées modernes et postmodernes, il se trouve plutôt dans les expériences esthétiques qui discrètement s'intègrent à la nature comme le propose, entre autres, l'art autochtone.

Bien sûr, l'analyse faite par Grande de l'art contemporain s'avère en partie justifiée. Ses

réflexions sur le rôle de l'artiste à l'intérieur de la société nous obligent également à de pertinentes interrogations. Toutefois, le simple renversement des notions qui ont présidé à l'organisation de la pensée occidentale (Ex. : raison/instinct, logos/muthos, conscient/subconscient, entendement/intuition, masculin/féminin), ne peut que remplacer un paradigme par un autre, si bien que la notion de création artistique risque de se trouver assujettie à de nouveaux impératifs. De plus, la Nature comme religion et l'Art comme officiant peuvent-ils être la solution à ce que d'aucuns nomment la crise du sens de l'art contemporain ?

société, riposte d'une certaine manière à cette constatation unidimensionnelle faite par Vacher en proposant, par le biais de son livre *L'art comme alternative*, une analyse fouillée et détaillée de l'activité artistique qui s'est déployée dans les différents réseaux d'art parallèle au Québec entre 1976 et 1996. Alors que Vacher déplore la tendance des artistes à l'individualisme petit-bourgeois dans le contexte de la société québécoise des années soixante-dix, Durand tente de démontrer que malgré la possibilité d'une esthétique narcissique inhérente à une société que l'on qualifie désormais de postmoderne, les réseaux d'art parallèle parviennent contre vents et marées à maintenir une alternative vivifiante et émancipatrice permettant la contestation et la subversion face au désir d'institutionnalisation par l'État du milieu artistique.

En effet, sociologue d'obédience critique, Durand s'intéresse au mouvement émancipateur qui résiste tant bien que mal à l'aliénation produite par l'idéologie dominante du postmodernisme. Par postmodernisme, il entend ce qu'en dit Michel Freitag qui l'identifie à une société décisionnelle dans laquelle l'art semble, en tant que sous-système intégré aux «tendances décisionnelles de la société globale» entièrement impliqué dans le processus d'autorégulation de la société par l'État. Dans ce contexte, la production artistique intégrée à la société de consommation devient un des véhicules majeurs du narcissisme contemporain. Conséquemment, tout art subversif à l'intérieur d'un État mécène serait un leurre. Devant ce constat pessimiste de Freitag, Durand continue de penser, à l'instar de Marcel Rioux, que malgré le rôle central de l'État comme acteur social au sein du système, l'alternative qui émerge des réseaux d'art parallèle, en proposant des contre-projets de société, demeure toujours potentiellement libérateur. Il nous le démontre en rappelant l'histoire de l'art parallèle qui s'est déroulée au Québec depuis la révolution tranquille, histoire qui lui apparaît d'ailleurs exemplaire dans le monde de l'art occidental.

Mais qu'est-ce que l'art parallèle? Il s'agit d'un art où l'avenir

de la création est encore possible, d'un art où l'imaginaire artistique est encore permise. Celui qui s'instaurera en dehors des institutions officielles (musées, galeries commerciales, etc.) en se déployant lors de certains événements d'art (happenings, performances, manœuvres, symposiums, etc.) qui ont lieu soit à l'intérieur des centres auto-gérés, soit dans des espaces urbains ou naturels. Bien sûr, au sein de cette nomenclature anti-beaux-arts, la sculpture environnementale et publique est relativement gagnante. C'est aussi à travers ces manifestations hors-circuit (hors-la-loi?) que l'art peut s'engager politiquement en prenant partie soit pour une intégration de l'art dans la nature (l'art environnemental, écologique, etc.); soit par une contestation de l'ingérence politique dans nos vies (art public, performances, etc.). Bien sûr, cet art parallèle est également organisé, mais son organisation fonctionne en marge des hiérarchies officielles. De là l'idée du réseau. Or, justement, le réseau interdit l'érection d'une forme de pouvoir centralisateur. De plus, il profite de la situation politique qui prévaut au Canada, laquelle offre différentes sources de financement. En effet, grâce à une structure tricéphale (municipal, provincial et fédéral), Durand croit que les réseaux d'art parallèle au Québec ont su tirer profit de cette situation, les prémunissant de toute centralisation.

Contrairement à Vacher et Freitag, il y a donc, à en croire Durand, un espoir pour l'utopie sociétale telle qu'elle peut éclore dans les réseaux d'art parallèle. Malheureusement, cette utopie s'inscrit à l'intérieur d'une idéologie qui court-circuite la fonction critique de l'art qui devrait être d'abord et surtout réflexive. Ainsi, en prenant parti pour un art capable d'un imaginaire libérateur, l'auteur privilégie d'emblée le régionalisme, notamment l'art qui s'exprime hors circuit et les revendications écologistes. Jamais l'alternative ne semble pouvoir émerger au sein du monde officiel de l'art où la résistance apparaît sans doute plus subtile. Un monde l'en sépare : la liberté de créer. Ce manichéisme m'apparaît discutable.

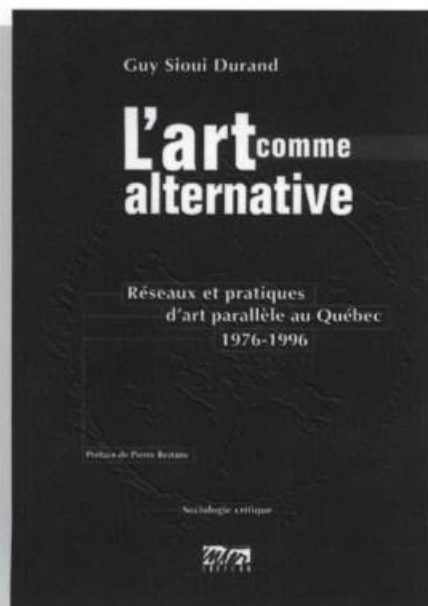
André-L. Paré

Effet de lieu,
Une non-exposition
produit par le 3^e Impérial,
coordonné par Danyèle Alain,
Yves Gendreau et Marie-
Christiane Mathieu.
114 pages.



Il ne s'agit pas d'un livre d'artiste, mais plutôt d'une non-exposition, d'un «collectif d'exploration, d'intervention, d'expérimentation et d'accès à des services de production» (D. Alain). L'événement a été organisé par le 3^e Impérial, un centre d'artistes fondé en 1984 qui se caractérise notamment «par l'investigation de lieux et de sites hors galerie» (D. Alain). La publication questionne la pratique d'exposer des œuvres d'art dans des galeries et des musées laquelle, selon Vincente Carreton Cano, «descend en ligne directe de modèles qui sont nés et se sont installés tout au long du XIX^e siècle» (p. 92). Un questionnement déjà soulevé par André Malraux et son *Musée imaginaire*, ou encore par Duchamp et sa *Boîte-en-Valise*, sorte de «musée portatif» dans lequel s'unissent les notions de «boîte», «valise» et «catalogue» (VCC, p. 94).

Qu'en est-il alors d'un corpus d'œuvres qui ne sera jamais donné à voir dans un lieu habituel de présentation, mais n'existera qu'à l'intérieur des pages d'un livre? C'est ce nouveau territoire hors cadres qu'entend examiner *Effet de lieu* qui se veut «une extension conceptuelle de l'idée de lieu, une exposition virtuelle par



Guy Sioui Durand

L'art comme alternative

Réseaux et pratiques
d'art parallèle au Québec
1976-1996

Préface de Pierre Berthiaume

Sociologie critique



André-L. Paré

SILOI DURAND, GUY
L'art comme alternative :
réseaux et pratiques d'art
parallèle au Québec,
1976-1996.
Inter Éditions, Québec, 1997.

Il y a plus de vingt ans, en 1975, Laurent-Michel Vacher écrivait dans son *Pamphlet sur la situation des arts au Québec* : «artistes encore un effort si vous voulez devenir révolutionnaires!», soulignant ainsi sur un ton plutôt sarcastique l'aliénation des artistes à l'idéologie bourgeoise et leur désengagement face à la réalité socio-politique. Or Guy Sioui Durand, co-fondateur de la revue *Inter* et sociologue s'intéressant essentiellement à l'art comme lieu d'émancipation culturelle au sein de la