

ETC



À quoi sert l'art contemporain?

Rose-Marie Arbour

Number 48, December 1999, January–February 2000

Art contemporain et controverse

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35508ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Arbour, R.-M. (1999). À quoi sert l'art contemporain? *ETC*, (48), 6–10.

À QUOI SERT L'ART CONTEMPORAIN ?

L'accessibilité matérielle et conceptuelle à l'art en général, à l'art moderne et contemporain en particulier, est centrale pour assurer des conditions positives de réception dont l'effet, à plus ou moins long terme, est de transformer, fût-ce à doses homéopathiques, la perception des choses et du monde. Pour y arriver, il y a plusieurs conditions qui relèvent de l'éducation et de la diffusion sous de multiples formes. L'art public en est une. Un cri d'alarme a été lancé par l'artiste montréalais Serge Lemoyne (décédé en 1998) à propos de la menace de disparition qui pèse sur certains programmes de l'Intégration de l'art à l'architecture (ministère de la Culture et des Communications du Québec)¹, lesquels contribuent, même modestement, à rendre l'art contemporain accessible localement et sur la place publique, là où habituellement seule la relation mercantile existe. Peu de temps auparavant, le même artiste avait alerté l'opinion sur le fait qu'une municipalité² se proposait d'affecter les sommes destinées à l'intégration de l'art à l'architecture à l'amélioration de la qualité de vie des contribuables-parents. L'utilité se trouve souvent au centre de tensions et d'affrontements au sujet d'œuvres d'art contemporain du seul fait qu'elles soient sur la place publique. Ces tensions sont sous-tendues par une croyance répandue, selon laquelle l'art serait tolérable ou même souhaitable en temps d'abondance mais qu'il serait un gaspillage en temps de difficultés économiques. La métaphore de la cerise sur le gâteau est bien connue : en temps de disette, dans cette logique de la dépense, tout ce qui représente le luxe est moralement à rayer. L'art et l'argent ont toujours eu des rôles complémentaires dans les mentalités comme dans les politiques gouvernementales. Aussi, la représentation d'inutilité faite aux arts visuels en ces temps de compressions budgétaires risque-t-elle de perpétuer et de renforcer les préjugés contre l'art contemporain.

Si l'œuvre d'art publique n'est pas un produit répondant, en termes culturels et matériels, à un besoin évalué à l'avance, elle répond pourtant à une commande – ainsi, les œuvres dites « du 1% », intégrées aux édifices publics, conçues et réalisées dans le cadre de concours. La commande peut venir des gouvernements ou d'un groupe de citoyens, comme par exemple le monument intitulé *La Réparation* (1998), érigé par l'artiste montréalaise Francine Larivée à la mémoire des victimes de génocides, œuvre commandée par la communauté arménienne de Montréal³. L'art public ne se plie pas pour autant à une demande, c'est-à-dire que la conception formelle, matérielle et expressive d'une œuvre est du ressort exclusif de l'artiste



qu'une commande ne peut aliéner. Une œuvre peut très bien rencontrer l'attente d'un public ou de certains individus : mais cela ne signifie pas que l'œuvre se situe nécessairement dans un spectre de caractéristiques esthétiques avec lesquelles ces derniers sont familiers de prime abord. L'applicabilité des arts visuels à un usage précis, rentable



Martha Fleming & Lyne Lapointe, *Projet Building/Caserne # 14*, Montréal, 1982-83. (Détail). Photo: Françoise Boulet.

et productif ne peut être le critère pour mesurer la pertinence de cette pratique artistique. Le design, les arts appliqués, les métiers d'art sont, sous le rapport de l'utilité, apparemment gagnants. Il y a entre l'art contemporain et ces pratiques des affinités quant aux procédés, médiums et aux savoir-faire, mais la différence pour les arts visuels est

leur non-applicabilité et l'absence de lien avec une demande.

Adopter la posture d'Adorno qui, au milieu de ce siècle, avait proposé que l'art, pour être radicalement moderne, devait s'opposer de plein fouet à l'idéologie de consommation et au goût dominant, n'a plus aujourd'hui



Photo de Serge Lemoine tirée de la vidéo *Serge Lemoine*, 1997. Réalisation: Christian Laramée, Simon Beaulieu, Benjamin Hague. Les Productions des Balkans, 1997.

l'impact alors recherché (suggérer d'autres valeurs) et exigé d'un art d'avant-garde. La radicalité n'a plus aujourd'hui les mêmes formes ni les mêmes stratégies qu'au début du XX^e siècle. L'espace de l'opposition est maintenant inséré entre les mailles mêmes du système social plutôt que refoulé dans ses marges obscures. Quelle que soit sa position dans l'espace social, l'art qui nous est contemporain célèbre généralement la condition d'*individu* pour ceux et celles qui le fréquentent plutôt qu'il ne

nie en bloc la société capitaliste et ses valeurs de consommation, comme le souhaitait Adorno. Il est bien vrai, comme l'écrit François Flahault, que « même si l'art contemporain n'intéresse qu'un public restreint et constitue une forme de culture gérée par seulement quelques centaines de personnes dans le monde, il n'en reste pas moins que ce culte est placé au service d'une représentation de l'individu qui, elle, est au contraire très largement partagée »⁴. Cet auteur voit les œuvres d'art, qu'elles soient



Francine Larivée, *La réparation*, 1998. Photo: Francine Larivée.

traditionnelles, modernes ou contemporaines, comme faisant partie « de l'ensemble des biens qui constituent des supports d'existence et qui sont reconnus dignes d'apporter un plus-être ». Les œuvres d'art nous délivreraient du poids d'être face à face avec les autres, elles seraient à la fois relais et interposition entre soi et eux.

Cette importance attribuée à l'art, pour les individus et leur mieux-être, ne semble cependant pas se répercuter, chez les artistes, sur leur sentiment d'appartenance à une communauté particulière. On déplore assez souvent l'état de désorganisation actuelle des artistes en arts visuels en tant que groupe social, malgré la présence d'associations professionnelles (telles le Rassemblement des artistes en arts visuels – RAAV) qui rejoint un segment de la communauté artistique, sans plus. Les créateurs d'autres disciplines telles que la musique, le cinéma, le théâtre, surtout la littérature et la danse, interviennent davantage, en tant que collectifs, sur la scène publique et même politique. Cette absence sur la scène publique des artistes contemporains⁵ irait-elle de pair avec la perte de l'image héroïque de l'artiste d'avant-garde qui prévalait dans les années 50 et 60 au Québec ? Les arts plastiques constituaient alors un espace par excellence d'affirmations explosives, de la part des créateurs, sur la société et ses valeurs, ses visions pour un monde à venir. On a pu en voir des exemples colorés dans l'exposition *Déclics*, au cours de l'été 1999⁶. Aujourd'hui, le domaine des artistes visuels apparaît dispersé, démuné de cette force qu'on lui reconnaissait à l'époque du *Refus global*, des contestations étudiantes des années 1967 et 1968 à l'École des beaux-arts de Montréal surtout⁷, ou lors de l'*Opération Déclic*.⁸

À l'intérieur même du champ artistique, d'autres événements ont attiré l'attention sur un autre type de perte de présence : celle des artistes francophones du Québec sur la scène artistique canadienne. Depuis 1980, le Musée

des beaux-arts d'Ottawa a fait le point sur l'état de l'art contemporain au Canada entre avec l'exposition *Pluralités* puis, en 1985, avec *Songs of experience/Chants d'expérience*. Faire partie de telles expositions signifie une consécration pour l'artiste mais aussi pour le milieu artistique qui le soutient, ou d'où il est issu. Dans *Chants d'expérience*⁹, sur quinze artistes participants, quatre artistes du Québec furent sélectionnés, tous anglophones. Force est de constater qu'il n'aura fallu qu'une vingtaine d'années pour que disparaisse de la scène artistique canadienne une présence significative des artistes francophones du Québec, qui avaient eu une place importante dans la représentation de l'art moderne au Canada jusque dans les années 60. L'absence de grands collectionneurs au Québec expliquerait en partie cette occultation, ne cesse-t-on de répéter. « Ce qui est malade, ce n'est pas l'art québécois, mais sa diffusion »¹⁰, avait encore déclaré Serge Lemoyne. Il faudrait aller davantage du côté de l'esthétique des œuvres qui a un lien direct avec les structures de l'imaginaire des créateurs, pour tenter de saisir les causes de cette marginalisation des artistes francophones du Québec dans la représentation de l'art contemporain sur la scène canadienne. « L'important est qu'un débat suivi et sérieux s'établisse, que les artistes sortent de leur mutisme chronique, quelles que soient les raisons qui les incitent à se taire. Il existe effectivement, continuait-il, deux solitudes au Canada, sauf que la solitude anglophone est plus rentable et plus valorisante »¹¹. Ce débat n'a pas encore vraiment eu lieu.

D'une façon plus générale et moins locale cependant, la dégradation actuelle du positionnement social des artistes visuels dans les sociétés nord-américaines semble aller de pair, selon la sociologue américaine Diana Crane, avec la disparition des valeurs spirituelles et l'envahissement des valeurs de consommation. Depuis les années 80, les crises financières qui se sont succédées à l'échelle mondiale ont menacé le marché de l'art contemporain mais elles ont relativement épargné, dans les pays riches, celui de l'art ancien et de l'art moderne devenu classique. Malgré la prolifération de nouveaux centres d'exposition d'art actuel et de musées d'art moderne et contemporain un peu partout en Amérique du Nord et en Europe, le domaine de l'art contemporain souffre d'un malaise continu et les polémiques au sujet de sa légitimité se sont régulièrement manifestées, quoiqu'avec beaucoup moins d'agressivité ici.

En fait, les productions contemporaines, de par l'éclatement des catégories, des disciplines et des groupes stylistiques, ne permettent plus l'approche de l'œuvre dans une perspective de continuité formelle et historique dans un ensemble d'autres œuvres dont elle témoignerait ou en fonction d'un développement interne spécifique à une pratique déterminée. Cela n'est pratiquement plus possible, étant donné l'absence quasi totale de systèmes artistiques auxquels les artistes peuvent se rattacher. De même les spécificités disciplinaires, telles qu'on les concevait dans la modernité, ont volé en éclat, elles n'ont plus la valeur consensuelle dont elles jouissaient auparavant.

Au Québec, des bilans ont été réalisés qui témoignent de multiples voies amorcées par des artistes pour établir un lien direct entre l'art et la vie, l'artiste et le public : dans les années 70, les trois volumes de *Québec Underground 1962-1972*¹² firent ce bilan et participèrent à l'élan de nombreux artistes en faveur de nouvelles formes d'art. Un



ouvrage collectif sous la direction de Francine Couture, publié en deux tomes, *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*¹³ et la récente publication de Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative*¹⁴, ont eu pour but de faire connaître l'art conçu non comme objet mais comme élément d'un tout social. L'échange entre les œuvres, les artistes et le public élargi représente une préoccupation récurrente chez de nombreux artistes et de nombreux critiques et historiens d'art.

Revenons à l'art public : il s'est développé par le biais surtout du programme du ministère de la Culture et des Communications voué à l'intégration de l'art à l'architecture – le projet du « 1% ». Malgré des faiblesses certaines, il s'avère être un accès important à l'art contemporain pour nombre de gens, et permet des réalisations qui seraient impossibles dans un cadre muséologique. Mais on continue d'évoquer lourdement et comme une fatalité, dans certains médias et revues spécialisées, magazines à grand tirage tel *L'Actualité*, la coupure inévitable entre l'art et le grand public, avec la certitude que les coupables sont identifiables, repérables et condamnables dans le milieu de l'art lui-même. Un esprit de suspicion et de mesquinerie en émerge. Il est certain que nombre d'œuvres contemporaines sont difficiles d'accès, justement et précisément parce qu'elles établissent des liens (formels, expressifs, de contenu) avec notre environnement qui est difficile à comprendre, à vivre, à orienter.

L'élan de participation, qui était jusque dans les années 70 au Québec fort répandu chez les jeunes artistes (happenings, événements, art d'intervention), s'est apparemment réduit, malgré l'utilisation actuelle de médias et de supports électroniques. Les symposiums – principalement dits de sculpture – ont cependant proliféré dans les sites urbains et non urbains et reçoivent un nombre important de visiteurs au profil fort varié. Il est difficile cependant d'évaluer avec certitude la fréquentation de tels événements. Comment comptabiliser les visiteurs quand l'entrée d'un site ou d'un lieu est gratuite ? Dans le contexte actuel de rentabilisation des institutions et de soutien calculé à la production et la diffusion artistiques, les spectateurs sont comptabilisés comme des consommateurs dans l'évaluation de l'utilité du produit « art ».

Enfin, des artistes ont jalonné de leur prise de parole la courte histoire de l'art contemporain au Québec. Une œuvre de Melvin Charney, dont la réalisation s'est échelonnée de 1970 à 1996, intitulée *Un dictionnaire... élimination*, constituée de 264 planches, forme une sorte de constat des déséquilibres sociaux et urbains. Le travail du tandem formé par Martha Fleming & Lyne Lapointe, et leurs projets d'art public qui consistent à remettre à vif des immeubles publics désaffectés, à les détourner de leur fonction première en les traversant d'un regard critique, est allé radicalement à l'encontre du « consumérisme », en visant prioritairement un public local concerné par le travail sur la mémoire de ces édifices. La Société de conservation du présent et son principal porte-parole et responsable, Philippe Côté, organisa des interventions mettant en cause tout le système de l'art (production, diffusion, réception). Pour sa part, le groupe Action terroriste socialement acceptable (ATSA)¹⁵, depuis 1997, organise face au Musée d'art contemporain de Montréal, qui le soutient,

des événements en faveur des défavorisés. Ils ont aussi reçu l'aide de l'Armée canadienne et des Clowns sans frontière en 1997, en recueillant des bas à l'intention des sans-abri de Montréal; en décembre 1998, leur action s'articulait autour du thème « Un camp de réfugiés », dans lequel les spectateurs étaient conviés à séjourner 24 heures sur 24. Les accusations d'élitisme lancées contre l'art contemporain ignorent de tels gestes et tombent dans des généralités qui séduisent à cause de l'impression de savoir qu'elles dégagent et d'un effet de pouvoir qu'elles produisent. Mais cela met en lumière que c'est moins la dimension démocratique des œuvres qui rencontre effectivement l'attente d'un public élargi que l'existence de la confiance que ce public « peut avoir ou non dans certaines de ses formes de représentation et dans certains de ses moteurs de croyance ».¹⁶

ROSE-MARIE ARBOUR

NOTES

- 1 Serge Lemoyne, « La propagande anticréation frappe encore », *Le Devoir*, 28 janvier 1998, p. A-7.
- 2 La municipalité des Cascades-L'Achigan (22 septembre 1997).
- 3 Le monument *La Réparation* est situé dans le parc Marcellin-Wilson, quartier Ahunstic-Cartierville, à l'angle de l'Acadie et du boulevard Henri-Bourassa à Montréal.
- 4 François Flahault, « L'artiste-créateur et le culte des restes. Un regard anthropologique sur l'art contemporain », numéro sur « La création », *Communications*, n° 64, Seuil, 1997, p. 49.
- 5 À part Serge Lemoyne et Armand Vaillancourt, il est rarissime de voir intervenir publiquement face à l'art et face aux questions sociales et politiques, des artistes en arts visuels.
- 6 Exposition *Déclics*, présentée au Musée de la civilisation, à Québec, du 26 mai au 24 octobre 1999 et au Musée d'art contemporain de Montréal, du 28 mai au 31 octobre 1999.
- 7 Le film de Claude Laflamme, *La république des beaux-arts : la malédiction de la momie*, Cinéma libre, 1998, rend compte de l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal, en octobre 1968, par les étudiants contestataires et de la transformation de cette contestation en œuvre de création collective.
- 8 Le comité organisateur de l'*Opération Déclic* (1968) fut : Serge Lemoyne et Claude Paradis, Marc Boisvert, André Fournelle, Lucie Ménard, Guy Montpetit, Jean Noël, Louis Saint-Pierre. *Déclic* se déroula pendant cinq jours en novembre 1968. Mais les activités se poursuivirent dans le but de créer un front commun des artistes et des créateurs. Il y eut de nombreuses rencontres d'artistes et d'écrivains pour sensibiliser les créateurs à la situation stagnante de l'art au Québec. Entre autres, la direction du Musée d'art contemporain (dont le directeur était Gilles Hénault) appuya l'opération en acquiesçant à la demande d'une fermeture temporaire du Musée; ce que fit également la direction de la Bibliothèque nationale. L'*Opération Déclic* se voulait le premier mouvement d'ensemble des créateurs québécois pour sortir de la marginalité et pour remplir un rôle dans la société.
- 9 Exposition organisée par Jessica Bradley et Diana Nemiroff, Musée des Beaux-arts du Canada, 1985.
- 10 Jocelyne Lepage, « La parole est aux artistes », *La Presse*, 18 février 1986.
- 11 *Ibid.*
- 12 *Québec Underground 1962-1972*, 3 vol., Éd. Médiart, Montréal, 1973.
- 13 *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, tome I, 1993 et tome II, 1997, VLB éditeur, Montréal.
- 14 Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Éditions Inter, Québec, 1997.
- 15 ATSA, un collectif d'artistes montréalais dont les initiateurs sont Pierre Allard et Annie Roy.
- 16 Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, Presses universitaires de France, Paris, 1997, p. 78.

N.D.L.R. Cet article est un extrait de *L'art qui (nous) est contemporain* à paraître aux Éditions Artextes.