

L'ère des signaux faibles

Guy Durand

Number 36, Summer 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46998ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

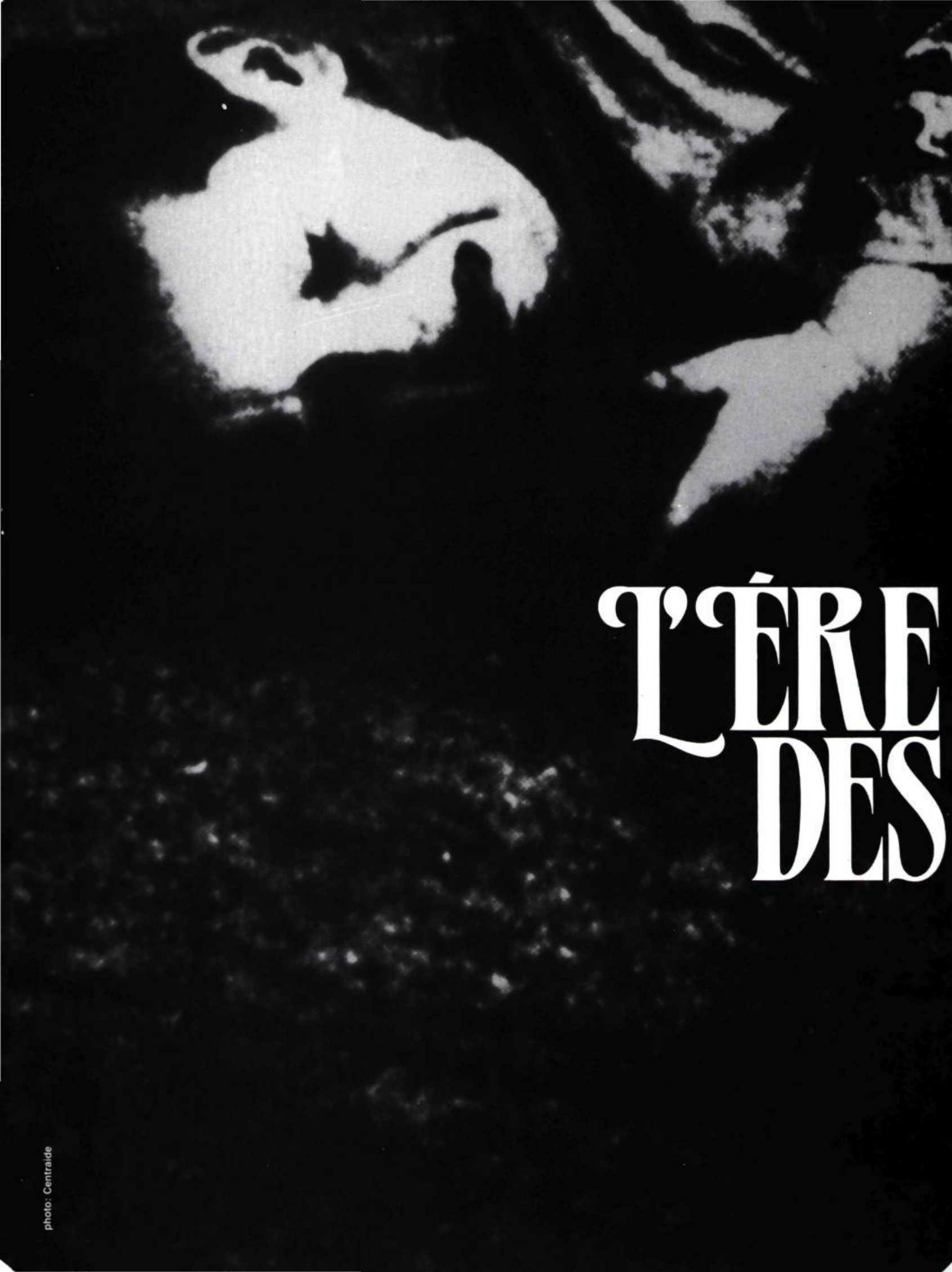
0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Durand, G. (1987). L'ère des signaux faibles. *Inter*, (36), 4–12.

A high-contrast, black and white photograph of a person in a dynamic pose against a dark background. The person is captured in a crouched or jumping position, with their body illuminated by a bright light source, creating a stark silhouette effect. The background is dark and textured, with some lighter, wispy patterns. The overall mood is dramatic and artistic.

L'ÈRE DES



Guy Durand

*Dans le tumulte des «événements de Mai 68», Michel Ragon posait la question **l'Art pourquoi faire?** L'ère de la politisation de l'art s'accélérait. **Pourquoi l'Art aujourd'hui?** se demande-t-on près de vingt ans plus tard. Or les tendances créatrices des artistes et la sensibilité esthétique des audiences ont muté. Fin de siècle et «postmodernité» floues? Oeuvres et théories, structures et formules expriment néanmoins des avenues inédites du changement culturel et sociétal. L'ère des **signaux faibles** s'installe.*

SIGNAUX FAIBLES

D'emblée, si l'on accepte que la question «pourquoi l'art aujourd'hui?» nous entraîne hors de la fonction instrumentale — cette réduction de l'art à une fonction instrumentale —, il devient possible de discuter du sens, de la direction propre de l'**Art actuel** ici.

Urbanisé, industrialisé, informatisé, l'empire de la **Rationalité** moule notre quotidienneté, domestique le **Temps** de nos vies et s'insinue dans nos manières de penser, de sentir et de faire. Or, ce fonctionnalisme ne se heurte-t-il pas aux sphères de l'imaginaire, qu'une poignée d'irréductibles s'appliquent à semer dans les esprits comme un désordre? C'est qu'il s'agit d'une nuance de taille.

Ouvrer n'équivaut pas à travailler. Notre conscience du **Temps**, à prime abord quadrillée, ordonnée — par le fait même découpant et standardisant notre vécu en fonction de la productivité (études, congés, travail, vacances, rendez-vous, etc.) — réapparaît comme le matériau-clé de la **Pensée** qui s'exprime en pratique créatrice: l'artiste, qu'il se «formalise» en philosophe, poète, chansonnier, imagier (peintre, photographe, cinéaste, vidéographe, etc.), performeur ou sculpteur(re), nous presse de scruter l'imaginaire en deçà des certitudes et au-delà des interdits tracés par l'institutionnalisation économique et politique de la vie collective.

Il faut cependant garder en mémoire les grandes variables de tout ce bouillonnement entre 1977 et 1987. Elles orientent ce qui va survenir d'ici la fin des années quatre-vingt.

Jusqu'au milieu des années 80, l'émergence de nouvelles idées, de nouvelles formes d'art ou d'organisation communautaire de la production telles que l'installation, l'oeuvre progressive (*work in progress*) les performances multimédia, les événements d'art dépassant la simple exposition, etc. ont été partie prenante des courants plus globaux d'autogestion, d'art politiquement engagé et de critique des institutions.

Qui dit *temporalité*, suppose *Histoire*, même récente. Et c'est bel et bien l'art actuel qui soutient les activités créatrices à venir.

Nous venons de vivre dix ans (1977-1987) de dynamique artistique centrée sur l'**Espace** — compris comme l'implantation des infrastructures et des idées actuelles de l'art en régions, de revendications face aux Centres, d'échanges et de collaborations avec les autres régions du pays et de d'autres contrées internationales —. Une telle effervescence a été animée principalement par des regroupements d'artistes. Ces derniers ont produit nombre d'événements, de performances et d'installations élaborant du même coup cet **espace** périphérique, parallèle, voué à l'**Art expérimental**.

Grosso modo, la mutation d'un Centralisme en réseaux d'art, l'éclatement des discours sur l'art et surtout l'hybridation multidisciplinaire des créations découleront d'une nouvelle manière de s'organiser chez les artistes. Revenons sur quatre éléments socio-artistiques de cette phase caractérisée par:

- a) une nouvelle manière de s'organiser,
- b) la mutation des infrastructures culturelles,

Une première période: l'ère de la politisation ou les mouvements sociaux par l'art

c) l'éclatement de la critique d'art et

d) le renouvellement des activités artistiques qui interrogent l'époque.

Une nouvelle manière de s'organiser

On assiste d'abord à des **comportements en rupture** qui se transforment en une concertation entre l'art à faire et ce qui n'est pas de l'art dans la vie quotidienne d'où prennent forme à la fois la notion et les pratiques **d'art en contexte réel**.

La Mutation du réseau des infrastructures culturelles

Une réforme des programmes culturels permet la constitution d'espaces d'artistes subventionnés. Ce réseau opérera de manière décentralisée et avec une volonté d'autogestion de l'organisation et de la production souvent en collectif. Concrètement, ces mutations résultent des luttes et pressions des jeunes générations d'artistes davantage que de la stricte planification technocratique, qui bien sûr joue un rôle financier clé. Une forme de politisation par l'art s'installe dans la mesure où il y a:

a) des revendications **d'autodétermination** face à l'État pour accélérer cette **décentralisation** des politiques et ces ajustements des programmes d'aide aux artistes;

b) un essai d'outils autogérés de création et de diffusion (espaces d'artistes, **collectifs**, conception ou collaboration à des périodiques culturels, à des radios communautaires, association avec d'autres groupes de pressions sociales, etc.).

L'éclatement de la critique d'art

En parallèle aux mutations organisationnelles, survient l'éclatement des discours sur l'art: les gouvernements publient des politiques culturelles étatiques; les

marchands de l'art investissent les journaux à grands tirages et organisent de grands salons de vente style centre d'achat; l'histoire académique de l'art continue d'invoquer la scientificité institutionnelle; néanmoins la nouveauté réside dans les efforts d'*autogestion idéologique*; de plus en plus d'artistes se font théoriciens — ils se «positionnent» — mais surtout nombre de périodiques culturels se font écho de l'art actuel des périphéries.

Des activités artistiques qui interrogent l'Époque

L'exploration de **formes inusitées et de thèmes engagés socialement** (l'événement comme art total, l'art sociologique, l'art engagé, les performances, les sculptures environnementales, les installations, l'art pauvre, la dématérialisation, la théorie de l'art, les rapports média et art) et l'ensemble des activités hybrides (le corps en scène sous toutes ses formes, la poésie visuelle, la musique électro, les vidéos, etc.) deviennent l'expression esthétique éclatée des transformations structurelles et idéologiques. Ce faisant, ces activités artistiques **interrogent l'Époque**: l'écologisme, le féminisme, les luttes quotidiennistes, le pacifisme, l'engagement politique, etc. C'est pourquoi on peut parler d'activités critiques par l'art proches des mouvements sociaux.

De fait l'art actuel réalisé entre 1977 et 1987 comporte, dans un tel contexte, un grand mérite: celui du concret. Et cela a placé le Québec en avance sur bien des pays qui n'ont produit bien souvent que des concepts et des discours. Ces pratiques d'art (autogérées, en contexte réel, engagées, en périphérie, impliquant des réseaux et les audiences, critiques face aux institutions) ont révélé un savoir-faire québécois dynamique qui a remodelé à sa façon quelques-unes des grandes tendances philosophiques de l'art international de l'époque.

Progressivement l'ère des affrontements cède le pas à celle de l'étagement des réseaux, institués ou pas. Nous sommes en plein dedans.

Après presque dix ans (1977-1987) de dynamique institutions/réseaux, animée principalement par des regroupements d'artistes qui ont produit nombre d'événements, de performances, d'installations tout en revendiquant une place pour l'art expérimental en régions, nous assistons maintenant à une sorte de repli du collectif vers l'individu et d'une exploration des médias. À l'art pour l'art et l'art en société succédera, c'est l'hypothèse que je formule, un art **par** l'art. Ce qui oblige l'observateur à réaligner les débats idéologiques (incluant les positions esthétiques) et les acquis organisationnels.

Les événements d'art du début des années 80 ont anticipé cette tendance internationale. Toutefois, la mécanique underground différera de celle des institutions qui souvent échouent (O'Kana). On doit aussi prendre en compte les organisations qui s'institutionnalisent au cours de

l'étagement des réseaux

cette période, principalement comme interlocutrices de l'État (ANNPAC/RACA, AEPCQ, SAAVQ, CSQ, CPQ, CGQ, etc.)

a) Nous sommes donc en présence d'une phase d'étagement des réseaux. Le système de l'art fonctionne aujourd'hui par étagement, parfois en parallèle, parfois de connivence, souvent simultanément et en certains moments en opposition. L'unicité de cette procédure étagée connaîtra même l'impureté, c'est-à-dire des collaborations entre elles;

b) L'art expérimental demeure encore en périphérie des institutions;

c) Le milieu commercial, le marché, voit naître sur le même pattern des associations et des initiatives de mise en commun tels que les salons nationaux des galeries d'art et l'association montréalaise des galeries vouées à l'art contemporain.

Force est de constater qu'un tel étagement de réseaux n'a pas ébranlé le système de l'art. Au plus des acquis pour l'audace d'un art axé sur la **valeur d'usage** plutôt que sur la **valeur**

d'échange. Demeurent des défis et surtout des interrogations. À la lumière de cette émergence des réseaux d'art, on pourrait avancer que l'artiste actuel et son individualité exacerbée par un narcissisme culturel dominant, se situent entre la société et l'art, entre les contraintes sociales et les oeuvres, oscillant des pratiques créatrices aux pratiques comme acteurs sociaux. On s'aperçoit que l'univers symbolique participe au même monde que le discours politique. Une homologie étonnante existe: ainsi, au nationalisme politique a correspondu l'autogestion — théorique et expérimentale — tandis qu'à la co-habitation politique équivaldra l'étagement des réseaux. De tout cela, un paradoxe prend forme.

En effet, ce circuit périphérique jadis parallèle et underground s'institutionnalise après dix ans de consolidation et interroge une génération en termes de ligne du risque. En quelques années on débouche sur l'évidence non avouée: un perpétuel processus d'institutionnalisation sociétale transperce l'art, même le plus éclaté.

Une troisième période:

l'institutionnalisation de l'alternative?

Plusieurs expérimentations s'avèrent éphémères parce que ponctuelles et sans velléité d'institutionnalisation. Or les styles, eux, se perpétuent bien; tandis que quelques regroupements d'artistes s'autodissolvent et que des espaces alternatifs ferment, le savoir-faire développé reste un acquis que d'autres renouvellent en l'explorant à leur façon. Sous une forme ou sous une autre, la majorité des regroupements dits «communautaires ou alternatifs» car sans but lucratif,

c'est-à-dire subventionnés par l'État tendent, sans la pression du marché, à **s'institutionnaliser dans le temps, à persister**.

Les événements d'art louchent vers la **permanence cyclique** (style biennale ou festival annuel par exemple) les espaces d'artistes s'inscrivent dans des **associations stables**; et des **collaborations** ouvertes avec les ins-

tutions officielles, muséales ou du marché de l'art, nous offrent maintenant un portrait à l'opposé de la période de contestation et de politisation conflictuelle de l'Art. Cet état de fait pourrait correspondre à la disparition des mouvements sociaux eux-mêmes... C'est pourquoi l'institutionnalisation de l'alternative s'inscrit dans un réel **étagement des réseaux** du système de l'art où tous auraient leur place, le bourgeois comme le guerilleros de la haute-culture...

Les exigences de la vivacité esthétique

L'avenir s'ouvre sur deux exigences: fréquenter les créateurs en action et réfléchir sur cette vivacité esthétique non pas d'une manière individualiste mais globalement, à l'échelle occidentale.

L'imaginaire alerte: se sensibiliser aux signaux faibles

Quel art nous attend d'ici l'an 2000? L'essoufflement des mouvements sociaux et artistiques — dont les groupes dits «alternatifs», lesquels s'institutionnalisent à force de perdurer tandis que leurs activités deviennent des styles reconnus — nous oblige de nouveau à modifier nos façons de voir l'art qui cogitera et éclatera.

Nous entrons dans une apparente phase de repli, c'est-à-dire moins protestataire au sens de manifestations en groupe. Les activités semblent glisser vers les communications (le langage de l'art parmi les technologies) comme substrat de l'art qui se produira partout, en périphérie régionale comme dans les mégalo-poles.

Les groupes d'artistes vont demeurer. Mais leur impact semble changer. Un moment outils de promotion par l'autogestion communautaire, les espaces dits «underground ou alternatifs» pourraient revenir au rôle de creuset c'est-à-dire littéralement de «lieu où diverses personnes, idées, pratiques et activités se mêlent, se fondent». Nous entrons certainement dans une période d'hétérogénéité où les groupes d'artistes font face à un nouveau défi.

L'ère de politisation de l'art — revendications, contestations en vue de réformes — ayant cédé la place à une phase de consolidation des structures, le réseau de la muséologie, celui des marchands de l'art et celui de l'art subventionné cohabitent soudainement sans heurts. Les grands mouvements d'idées et d'action sociale tels que l'écologisme, le féminisme ou le militantisme engagé cesse d'inspirer les oeuvres. Le rapport à la temporalité, aux «humeurs» existentielles et aux nouveaux effets technologiques noyautent à leur tour l'inspiration.

La production des événements demeure* mais cède du terrain à la production individuelle. Les thématiques inédites deviennent aussi moins extra-déterminées et davantage introspectives, c'est-à-dire centrées sur l'existence plutôt que sur les dynamiques collectives.

Pour mieux saisir la dialectique significative qui s'établit entre la constante **exigence d'une distance critique** et l'apparente **standardisation des milieux artistiques**, illustrée notamment par cette individuation oscillant entre le narcissisme de «se produire en tant qu'artiste» et le renouvellement des idées de cet **art immédiat**, il faut continuer de fréquenter les créateurs. En effet, les réseaux d'art actuel n'en continuent pas moins de s'activer en démarches souterraines, en rythmes différents, aux formes en apparence hermétiques ou trompeuses; un art **sous** l'art auto-référentiel, **infra-individuel**, **sous-politique** mais toujours exigeant par les formes qui dérangent et font réfléchir.

À cette présente **hybridation** des média pourrait succéder une mutation de nos structures mentales créatrices et poétiques en cette fin de siècle.

Des exemples de vitalité existent. Certaines hypothèses d'exploration peuvent nous servir de pistes. En voici cinq qui scrutent certaines dimensions des sculptures environnementales, de la peinture-installation, des oeuvres évolutives — avec le temps comme matériau — et de la poésie performance comme «**signaux faibles**» au cours de la prochaine décennie.

* Rappelons-nous par exemple tous les événements qui ont animé les villes du Québec durant l'été 87: Bale-comeau avec *Énergie*, un symposium de sculpture environnementale, Bale St-Paul avec *Nutamak*, ce symposium de jeune peinture en direct, Québec avec *Enformance* 120 heures de sculptures sur place ou la biennale de la Tapisserie, Matane avec *Séduction(s) de Paysages*, la seconde Biennale des arts visuels de l'Est du Québec, Rimouski avec *L'Esprit des lieux* un colloque international et une exposition, Sherbrooke avec *Art et Écologie* jumelant une exposition d'installations, un colloque et des conférences, et enfin Montréal avec l'exposition *Elementa Naturae*, au Musée d'art contemporain, les hologrammes *Expotech* au Vieux-Port, *Léonardo Da Vinci Ingénieur et architecte* au Musée des Beaux-Arts sans oublier de mentionner la seconde édition printanière du Festival *Théâtre des Amériques*, espace-temps de jonction entre la performance et la chorégraphie audacieuse.

le rapport au temps

Maintenant — c'est la première hypothèse — nous assistons à une sorte de transfert de l'*Espace* vers le *Temps*, du collectif vers l'individu. Une forme de conscientisation sur ce qui se passe et surtout sur le comment. Une sorte d'*Art par l'Art*, non plus l'art pour l'art ou l'art en Société. Ce qui nous oblige comme observateurs à réaligner les débats idéologiques (incluant les positions esthétiques) et les acquis organisationnels. La durée de nombre de regroupements, l'institutionnalisation de certaines activités et surtout la thématique même de certaines oeuvres récentes font, en ce moment, du *Temps* le dénominateur de la distance critique qui s'opère comme *Art*.

Cet objectif de continuité se manifeste aussi dans l'art expérimental à la fois par des activités éphémères mais avec la volonté constante de les renouveler. Pensons à la multiplication récente des festivals d'arts de la scène (performances, poésie sonore, musique expérimentale, théâtre, danse et spectacles multimédia). Par exemple, *Inter/Le*

Lieu à Québec en est à son troisième festival multimédia, *Néo Song Cabaret* (84), *In Memoriam Georges Maciunas* (84), *Espèces Nomades* (86) tandis que d'autres types de festivals comme *Ultimatum* à Montréal, *le Bel Octobre* (86) et *le Neuf Avril* (87) ont aussi cours ici. En Europe, c'est le même phénomène.

Quelles Idées et quel *Art* y circulent-ils? D'abord cette démultiplication devrait profiter aux échanges entre les réseaux régionaux et internationaux.

Ensuite un relai vers le *Temps* qui assurément risque de livrer plus d'un étonnement par des oeuvres fortes. À preuve le fascinant projet *l'Entrepôt Culturel* (86) — où justement la manipulation du *Temps* était le matériau-clé. L'oeuvre se métamorphosait en six phases telle une enveloppe échelonnant sur six mois les activités des artistes de l'Atelier Insertion de Chicoutimi. Une oeuvre charnière peu connue, une manifestation de la lucidité esthétique liée à une formule inédite de socialité par l'art.

hybridation et technologie

Une question revient sans cesse: avons-nous affaire à une banalisation ou à un retard de la quincaillerie technologique au profit des mixages culturels donnant une nouvelle hybridation? Il faudra constamment scruter le comment du processus de création non pas comme Technique mais comme Technologie, c'est-à-dire révélatrice du milieu (favorable ou pas), des contraintes (les infrastructures économiques et politiques) et des attitudes novatrices (l'individualité artistique) par et dans l'oeuvre pour y répondre adéquatement.

La performance, la peinture en direct, les «clips vidéos» et les hologrammes ou toute autre activité «hi-tech» sont-elles appelées à ne devenir que des spectacles «d'entertainment»? La thématique de la technologie source de progrès hante les grandes manifestations et produit les traces artistiques des activités de plus en plus «narcisse» dans les secteurs de l'art «pauvre». La dernière *Biennale de Venise* (86) par exemple, avait pour sujet les rapports art et science tandis que l'exposition *Expo-tech au Vieux-Port* (87), en plus des hologrammes,

insistait sur les images assistées par ordinateur montrées l'année précédente avec *Les Images du Futur*, ou encore l'exposition *De Vinci ingénieur et architecte* pouvaient apparaître comme des dérivées dans l'art des usages militaires et spatiaux de la quincaillerie technologique. Il y a encore la recrudescence des festivals d'art de la scène où performances, musique synthétisée, poésie visuelle en direct, peinture sur place, etc. investissent leur suite, leurs traces artistiques quasi exclusivement dans l'impression audio-visuelle du moniteur-vidéo, de la cassette ou de la revue.

Ces courants s'inscrivent peut-être dans un vaste chambardement où l'ébranlement des projets socialistes et nationalistes de société, le vieillissement des générations, l'écart s'accroissant entre les riches et les pauvres, le Nord et le Sud, et une postmodernité «taupe», parce qu'a-politique, semblent vouloir «croire» de nouveau: proliférations de sectes, des psy, et du progrès par les nouvelles technologies.

Hypothèse 3:

les rituels

N'entrons-nous pas dans la phase qui consiste en une lente ré-expérimentation de l'oubli du moi narcissique à travers ce passage du politique au poétique, du formalisme au philosophique?

Chose certaine, on assiste à une ré-appropriation des rituels, notamment avec un resourcement de l'art amérindien (outre la thématique amérindienne de plus en plus présente dans nombre d'installations et de sculptures environnementales (Vazan, Ciséros, Labrie, Salvail) et d'événements, se développent plusieurs festivals et

événements autochtones hors de l'artisanat (par exemple *Le Porteur des Peines du Monde* de Yves Sioui qui gagne le prix des Amériques au premier Festival de Théâtre des Amériques en 84, sa présence à l'été Indien avec «La cervelle renversée» en 86, le festival de Sept-Îles, etc.) et avec l'art en provenance du tiers monde. Plusieurs référents s'y mixtent: MYTHE FONDATEUR et chamanisme; CATHARSIS et rituel; FÊTE-RUPTURE et danse/performance; TRADITION ORALE et poésie concrète. C'est à suivre...

Hypothèse 4:

l'ancrage périphérique et l'ouverture sur le monde

L'ancrage dans le territoire et le relai de réseaux apparaissent des outils pour garder alerte l'imaginaire et la conscience. Les récentes productions de l'atelier Insertion (*Entrepôt culturel* (85), *les Zones Humides* (86) et *Panic Art* (en cours), la série de festivals In(ter)ventions (*Néo-son(g) Cabaret* (84), *In Mémoriam Georges Maciunas* (84) et le dernier *Espèces Nomades* (octobre 86) qui a réuni des artistes de sept pays), les incursions du groupe Inter/Le Lieu à Paris chez *Donguy* (avril 85), à Copenhague sous l'invitation d'*Eric Andersen* (sept. 86), à New York chez *Franklin Furnace* (nov. 86) et la présence d'artistes québécois pour la première fois à la *Documenta 8* à Kassel (juin 87) dans le

volet «Expanded Performance» sont des exemples de nouvelles infiltrations internationales qui valent parfois mieux que les échecs institutionnels comme *O'Kanada* à Berlin en 82 par exemple, ou bien l'effolement du récent salon des galeries d'art de Montréal qui se voulait international. Les liens de collaborations et d'échanges entre la revue Inter et les revues italienne, *Natura/Cultura*, françaises telles que *DOCKS*, *Autogestions*, belge avec *+ - 0*, portugaise avec *Interface* ou américaine comme *Light-works*, bien que du domaine de l'underground ne peuvent que contribuer à faire réfléchir et avancer l'art ici et ailleurs, indépendamment des sommets de francophonies gouvernementalisés.

Hypothèse 5:

la dynamique de la nature

Nous assistons aussi à un renforcement de la dynamique cyclique de la nature. Au temps et aux rituels se joint, par exemple, la préoccupation artistique pour l'eau.

Nous savons tous que l'eau est l'environnement de base de la vie végétale, animale et par la suite des hominidés. Mais voilà qu'en cette fin de siècle et de millénaire que l'eau nous est devenue doublement révélatrice de mort: l'eau lourde signifie péril par le nucléaire; les pluies acides signalent la des-

truction par la pollution. Vie et mort, constamment la même tension sur la planète.

Dans la foulée des deux mouvements sociaux, le pacifisme et l'écologisme, qui animent, on le sait maintenant, l'Est et l'Ouest, l'eau est vite devenue un matériau artistique de dénonciation et de signalétique en vue d'élargir la conscience planétaire des dangers qui se passent et sous des formes artistiques étonnantes. Si l'eau a toujours été un matériau d'usage artistique d'ornementation, voilà que la

phase cruciale de dématérialisation a tout bouleversé. En voici des exemples:

- ornementation 1971: Vaillancourt à San Francisco ou Daudelin à Paris, Buren à Paris;
- dématérialisation: Uriburu à Venise (68), Maltais à Alma. (80), Rinke à Chicoutimi (80), Vazan à Joliette (79), Bourgault dans le fleuve (84-86). Revenons sur ce dernier projet parce que récent.

En effet ancré dans la Baie et le fleuve, vu des montagnes entourant Baie St-Paul et en face l'Île-aux-coudres, Bourgault LeGros, invité d'en face, St-Jean-Port-Joli, a développé de gigantesques signalétiques environnementales à l'été 86 donnant le signe de départ d'une communication par l'art avec la souvenance des riverains. Or, un symbole joue un rôle important dans cet environnement de la paix: l'eau. Présente dans plusieurs des compositions picturales, elle sera le matériau fondamental du travail fait par Jean-Pierre Bourgault LeGros. **Il faut retenir dans ce projet l'importance de l'eau, du fleuve et de ces courants au sens mac luhanien de communication.**

Les écritures d'eau de Bourgault nous faisaient découvrir une donnée importante de notre imaginaire:

- l'accord des hommes avec leur «fleuve» et leur terre. C'est là la mesure de toute réaction des gens devant l'invasion des artistes — le symposium —, les interventions dans la nature et les questionnements sociologiques ou politiques;
- l'urgence de marquer le terrain aux approches du grand Nord, c'est encore signaler une dimension actuelle et unique: celle d'assumer une présence compatible et solidaire en poursuivant tout en réinsérant le tissu complexe des processus fonctionnels ou rituels amérindiens. Là aussi l'installation symbolique et la sculpture environnementale prennent leur sens. Tous ces éléments contrastent, par exemple avec cette autre avenue de la sculpture/activité artistique de l'époque, qui colporte le principe de mort, d'auto-destruction de l'artiste mutilé comme symbole corporel de la violence agressive (performance où le matériau de support, le bois mort supporte en croix le supplicié mutilé).

Conclusion:

inertie cybernétique ou guérilla créatrice?

*Encore là, parmi toutes ces pistes, tous ces «**signaux artistiques étranges**» il faudra constamment démêler l'apparat du langage et de la technologie. L'analyse de la **sensibilité hybride** des audiences, des analystes, des complices, mais surtout des artistes entre eux, devra se poser non plus sur le manifeste, sur l'excessif, sur l'éclatant, sur l'explicite mais davantage sur ce que les sociologues «prospectivistes» nomment les «**signaux faibles**» de la Culture. Comme le pensait Mac Luhan en 1964, l'artiste reste «l'homme de **la lucidité globale**»... mais cette fois en produisant des signaux esthétiques moins organisants, oscillant entre l'inertie cybernétique et la guérilla créatrice.*

