Document generated on 08/06/2025 1:47 p.m.

Inter
Art actuel

Vu du Québec : entre omission et dissolution ?

Richard Martel

Number 129, Spring 2018

URI: https://id.erudit.org/iderudit/88104ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Martel, R. (2018). Vu du Québec : entre omission et dissolution ? *Inter*, (129), 62–65.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2018

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

VU DU QUÉBEC : ENTRE OMISSION ET DISSOLUTION ?

▶ RICHARD MARTEL

FIDÈLE À SES PRINCIPES, LE COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE A DÉCIDÉ À CE JOUR, DE METTRE FIN À SES ACTIVITÉS EN TANT QUE GROUPE CONSTITUÉ. NUL NE POURRA SE PRÉVALOIR, DÉSORMAIS, À TITRE INDIVIDUEL D'AGIR EN SON NOM OU D'UTILISER SON CAPITAL MORAL[1].

FRED FOREST ET JEAN-PAUL THENOT, 1981

D'abord parce qu'il est souvent nécessaire de fournir une information complémentaire, ce texte veut témoigner de pratiques et de productions oubliées auxquelles aurait pu se référer cette exposition, mais par rapport au Québec, ici, principalement.

Une première interrogation de ma part vient du titre de l'exposition où curieusement priment les peintures. N'aurait-on pu omettre « …et l'art sociologique » pour n'annoncer qu'« Hervé Fischer » ? Et l'art sociologique se résumerait-il à un seul praticien ? Une certaine réduction s'annonce d'emblée.

Peut-être aussi que ce type de pratique nous a particulièrement interpellés au Québec par la dimension justement sociale et communautaire que nous percevions à l'époque, au début des années quatre-vingt. La société québécoise était effectivement propice à ces préoccupations, étant donné notamment son positionnement politique particulier, entre l'Amérique et l'Europe.

Ce même Hervé Fischer, après s'être activé à quelques reprises au Québec, a décidé d'y vivre en sédentaire. C'est donc dire que sa trajectoire ici a quand même été significative ! Avec lui, nous avons produit quelques activités, parmi lesquelles, surtout, cette expérience d'art sociologique tenue à l'intérieur du Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi en 1980. En 1981, Hervé Fischer s'est fait arrêter par la police, à Québec, pour l'événement Art et société. Mais c'est à partir de cet événement qu'on peut se rendre compte à quel point poser cette question comportait une certaine orientation : plus à gauche ? Moins à droite, plutôt ?

Le numéro 14 de la revue *Intervention* a relaté la rencontre polymorphe que nous avons organisée à l'automne 1981 : performances et actions diverses, dont l'*Autocartistique* de Snyers et la plaidoirie de Hervé Fischer relative à son arrestation. C'est d'ailleurs à ce moment que nous avons rencontré Horst Wegmann de l'Office franco-allemand pour la jeunesse, qui allait nous inviter, le « collectif » de la revue *Intervention*, à la documenta de Kassel, en 1982, pour une expérience d'art politiquement engagé avec Hervé Fischer et six jeunes artistes français, et avec Klaus Staeck et six artistes allemands. Une expérience importante se tenait alors à la documenta : le projet des *7000 chênes* de Joseph Beuys. Or, sur la totalité de la page couverture de ce même numéro sorti en 1982, qu'on a apporté à Kassel, figuraient le code-barres et l'ISSN de la revue, qui s'appelait à l'époque *Intervention* : anticipation des peintures de codes-barres et autres qu'allait réaliser Hervé Fischer par la suite ?

Mais revenons à l'exposition de Beaubourg : presque rien sur les activités produites au Québec si ce n'est la présence du livre *Citoyens-sculpteurs*, bilan de l'expérience d'art sociologique tenue au Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi, dans une vitrine… Pour ce symposium qui a connu une participation importante, Alain Snyers comme « assistant » et plus d'une quinzaine de jeunes Français sont venus pour cette occasion se commettre avec l'art sociologique, en plus des Québécois. Je dois admettre que cela a été une belle manifestation, une « manœuvre », comme on allait le dire par la suite. Pour prolonger

cette « expérience d'art sociologique au Québec » – sous-titre du livre *Citoyens-sculpteurs* –, une exposition bilan s'est tenue au Centre culturel canadien à Paris du 2 avril au 31 mai 1981. La publication témoigne des multiples activités et productions produites entre le 23 juin et le 2 août 1980 à Chicoutimi où s'est également tenue une table ronde à laquelle j'ai participé avec Hervé Fischer, Pierre Restany et d'autres artistes de l'événement – mais pas avec Denys Tremblay, qui en avait assumé la direction, disons, plus administrative.

J'ai personnellement toujours pensé qu'une pratique dite d'art sociologique devait s'appliquer au destinataire, dans un désir d'amener l'art au public plutôt que le public à l'art, contre l'habitude culturelle dominante où le musée obtient la légitimité de la reconnaissance artistique. La création de divers dispositifs esthétiques pouvait nous procurer des options et des stratégies pour dynamiser et alimenter des possibilités d'intervention. L'art sociologique pouvait justement offrir des choix alternatifs face aux contraintes et aux exigences de l'univers muséologique. Mais si la vocation de ce type d'institution était de valider la production-distribution de l'art, avait-on d'autres choix ? Cette question reste paradoxalement d'actualité.

Poser les rapports de l'art avec la société semblait alors presque « nouveau ». Je dois admettre que ces problématiques d'approche sociologique ont aussi favorisé une analyse et une implication du sociologique dans la fabrication et la définition du culturel ; on en avait bien besoin ! C'était une incitation pour les adeptes des sciences humaines à s'impliquer, à « prendre position » !

Mais il faut aussi savoir que les pratiques activistes en zones urbaines ont « suivi » l'étalement des divers dispositifs performatifs comme ceux affichés par les artistes dits sociologiques. Par exemple, la fameuse grève des étudiants de 2012, au Québec, a emprunté diverses propositions actives sur la trame urbaine, à la manière des actions issues du corpus affirmatif et méthodologique des protagonistes historiques tant situationnistes que sociologiques. De plus, ces gestes et applications plus ou moins collectifs étaient susceptibles d'offrir des options nouvelles et des innovations, mais dans l'esprit d'une tendance à l'activisme pulsionnel, comme un incubateur potentiel actif.

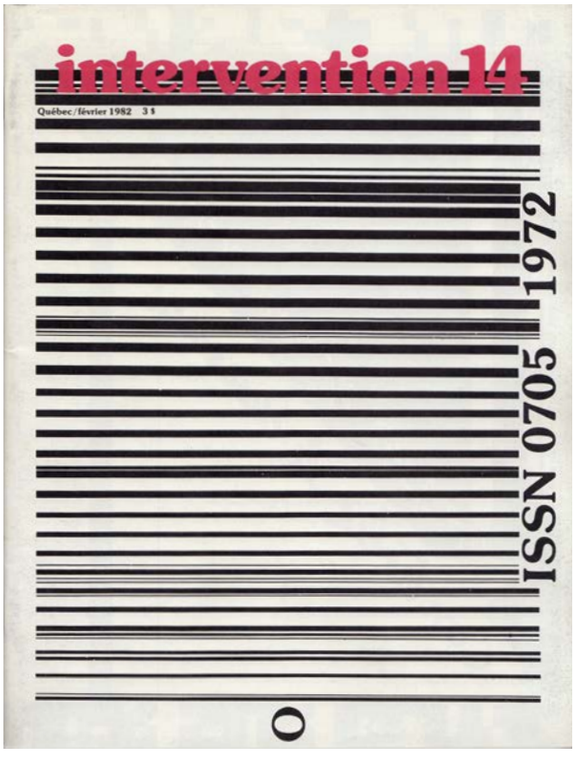
Assimiler une orientation artistique à une personnalité spécifique risquait de minimiser les possibilités d'insertion sociale pour les pratiques offrant des mécanismes d'actualisation et de potentielle transformation. En fait, cette importante question reste encore ouverte. On le sait, les pratiques de tels actes, ignorées par les contemporains, sont historiquement vérifiables par la suite.

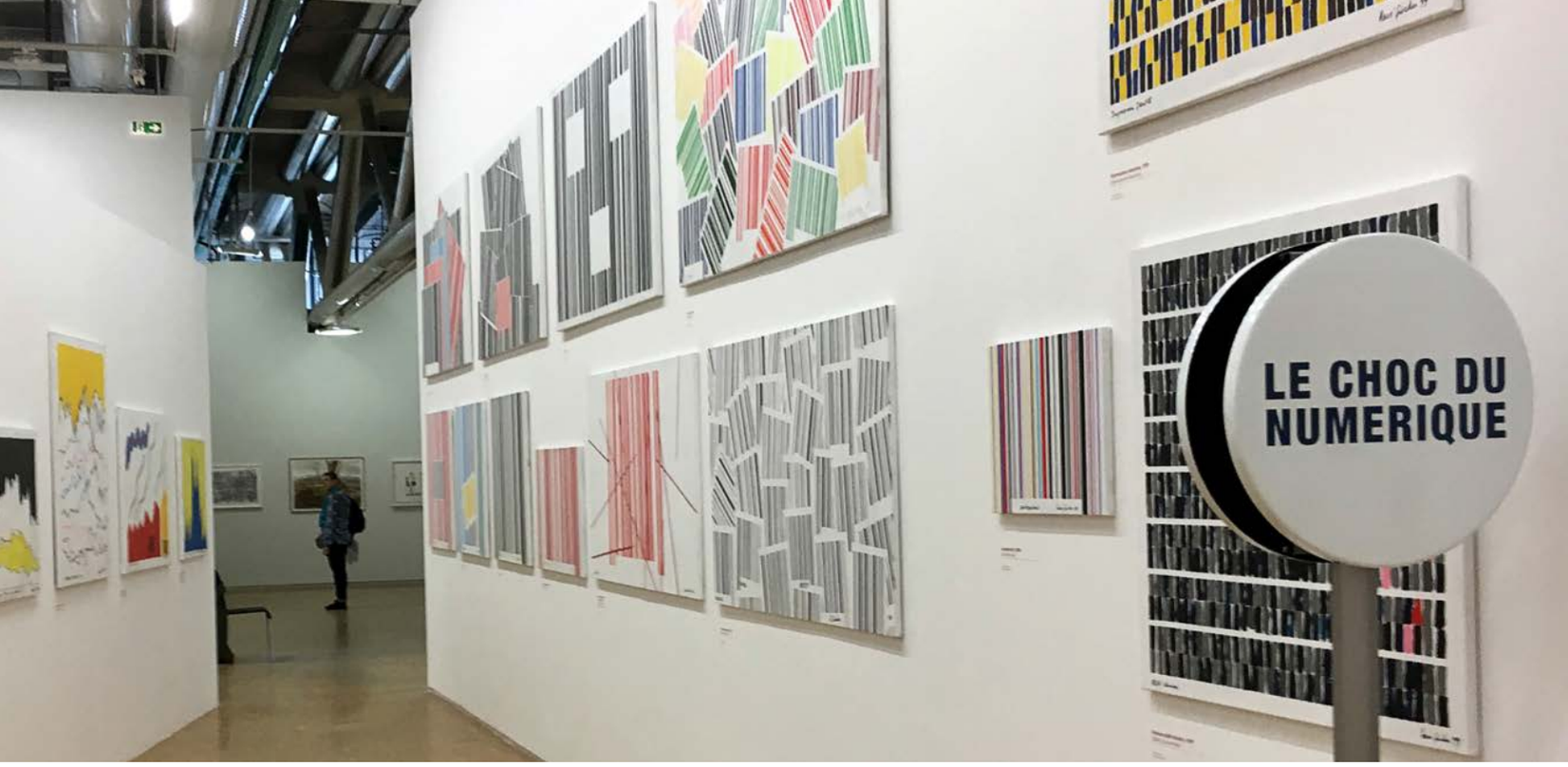
Dans le cas de l'art sociologique, l'expérience de Chicoutimi allait occasionner la dissolution du Collectif d'art sociologique qui était formé par Fred Forest, Hervé Fischer et Jean-Paul Thenot. Je rappelle que le Collectif a surtout été actif entre 1974 et 1980. Nous avons publié le « Manifeste d'autodissolution du Collectif », signé Forest et Thenot, dans le numéro 12 de la revue *Intervention*, sortie en juin 1981. C'est dire comment la présence de Fischer à Chicoutimi a eu des réactions… À l'époque, nous, Québécois, avons été quelque peu surpris que trois artistes ayant des prédispositions vers une praxis sociale ne pussent s'entendre, compte tenu qu'ils s'affichaient comme un collectif ! Difficile en effet à comprendre pour qui postule une pratique se voulant principalement interventionniste.

Ajoutons que ce même numéro de la revue incluait une « Assomption » d'ORLAN, la « Rue Scott à vendre » d'Alain Snyers, tout comme « La cinquième pomme » de Robert Filliou. C'était en 1981. Puis en réponse, toujours dans ce numéro, Hervé Fischer annonçait son intention de se pencher sur la mythanalyse, étape subséquente, pour lui, de l'art sociologique.

L'expérience de Chicoutimi a certes eu des répercussions sur les protagonistes de cet art, mais aussi sur le développement des pratiques en contexte et en relation… Un pas de plus et je pourrais aussi avancer que ce type de pratique a entraîné tout un basculement des relations entre l'artiste et le public, selon l'orientation spécifique de l'art sociologique. L'esthétique relationnelle de années suivantes ne serait que l'appellation supplémentaire de cette orientation artistique où la motivation allait trouver ses assises dans son incursion-insertion au sein du magma social, privé comme public. Se posait alors une orientation dans la production qui devait surtout tenir compte du « destinataire ».

En fait, cette manière d'investigation artistique sur le *socius* n'était pas neuve ; elle a presque toujours existé. Sans ressasser un passé trop lointain, rappelons la rencontre de 1976 à Toronto qui comprenait Hervé Fischer (art sociologique) et Jan Świdziński (art contextuel), en plus d'autres artistes (surtout conceptuels comme Kosuth et ceux de la revue *The Fox*, de New York). Cette correspondance possible entre le sociologique et le contextuel proposait aux artistes de sortir de la tradition et de l'exigence muséologique, pour aller vers une sorte d'ouverture, vers une esthétique du laboratoire, vers des systèmes pouvant être innovateurs et s'immiscer dans diverses strates du réel. Cette correspondance nous a fait réfléchir, nous proposant aventures et ouvertures. Si, par exemple, environ quatre à cinq pour cent des artistes vivaient de leur art – au Québec, mais c'est probablement les mêmes chiffres pour d'autres pays –, cela reviendrait à comprendre que l'insertion de l'art dans diverses composantes sociales pouvait devenir une zone à cibler artistiquement. C'est ainsi que le mélange entre sociologique et contextuel pouvait procurer des ancrages esthétiques. Aujourd'hui, je me rends compte que ce sont principalement les architectes qui ont su bien appliquer ce contextualisme sur une matrice tant urbaine que sociale. Le rapport à l'espace se fait directement, comme une donnée objective dans la matière.





COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE
(suite et fin)

Fidèle à ses principes, le Collectif d'art sociologique a décidé à ce jour, de mettre fin à ses activités en tant que groupe constitué. Nul ne pourra se prévaloir, désormais, à titre individuel d'agir en son nom ou d'utiliser son capital moral. Cette décision met un point final à l'action de clarification que nous avons menée en six temps (1)

Elle appelle par ailleurs les commentaires suivants:

I — Cette situation de fait, appréhendée en toute lucidité, confirme nos analyses. Nul groupe, fût-il le Collectif d'art sociologique, ne peut prétendre échapper à la loi générale de dissension interne des groupes. Loi historiquement vérifiée, conditionnée par des données d'ordre idéologique, sociologique et psychologique inhérentes au rapport de force en vigueur dans le contexte de la société.

II — Fred FOREST, Jean-Paul THENOT affirment ici leur totale identité de vues au plan théorique et pratique. Leur décision commune témoigne d'un libre choix et du refus d'utiliser l'opportunité des circonstances pour s'approprier un instrument créé collectivement et sur lequel Fisher dispose légitimement de droits équivalents, en dépit de notre désaccord théorique actuel.

III — Nous ne renions rien du travail collectif antérieur. Au contraire nous l'assumons pleinement, jusque dans ses faiblesses et ses échecs. Au même titre, nous revendiquons l'exemplarité critique d'une démarche que nous avons développé en France et à l'étranger d'une manière suivie, efficiente et spécifique, entre 1974 et 1980, questionnant non seulement le micro milieu artistique, mais la société elle-même. À d'autres, aujourd'hui de saisir le relai, de s'organiser pour poursuivre le même combat, s'ils en ont à la fois le coeur et la détermination.

IV — Nous reconnaissons à travers cette expérience de groupe un enrichissement irremplaçable pour chacun. Expérience nécessaire mais également transitoire, après laquelle nous déclarons, maintenant, en parfaite connaissance de cause que toute aventure artistique reste avant tout la trajectoire d'un engagement et d'un destin individuel, nous démarquant en cela de nostalgies à la mode relevant du système des idées dominantes, empreintes soit d'une démagogie naïve, soit d'une hypocrisie flagrante.

V — Tout problème, tout conflit interne à un groupe, même s'il consacre à brève échéance son éclatement, est encore une preuve de vitalité à opposer aux risques d'une institutionalisation sclérosée. La crise du Collectif d'art sociologique et sa disparition sont finalement plus salutaires que sa transformation en club d'anciens combattants.

Le Collectif d'art sociologique est mort. L'art sociologique est bien vivant. Il appartient à chacun de nous dans le futur de faire la preuve individuelle de ses engagements premiers, tout en démontrant sa capacité de renouvellement face à un monde qui change.

(1) 1 — Réunion Collectif art sociologique, demande Forest-Thenot, 17 nov 1980.
2 — «Mise au point» tract signé Forest-Thenot, 17 novembre 1980.
3 — Débat public sur l'art sociologique, initiative Forest-Thenot, 17 déc. 80.
4 — «École sociologique à vendre» tract Forest-Thenot, action de presse, Jan. 81.
5 — «Art sociologique: nouvelles perspectives théoriques» Forest-Thenot, 17-1-81.
6 — «Collectif art sociologique» (suite et fin), février 1981, Forest-Thenot.

fred FOREST — jean-paul THENOT

Certes, les expériences d'art sociologique par Hervé Fischer impliquaient à leurs débuts la matrice sociale, les journaux par exemple. De même, l'apport théorique de Fischer a été importante – initialement – pour dégager les pratiques de leur influence muséologique en vue d'une éventuelle insertion sociale et des divers mécanismes où souvent la communication s'affirmait. Les exemples et expériences sont assez nombreux, les acteurs aussi, tout comme les réseaux en relation.

Toutefois, ces expériences ne doivent être considérées comme nouvelles. N'oublions pas que l'essentiel des actions et des gestes s'est manifesté à Paris, sur ce terrain déjà bien investigué par l'Internationale Situationniste, dont la théorie de l'art sociologique semblait une extension. On sait que quelques années seulement séparaient ces prises de position. Un certain rapport *métropole* versus *périphérie* semblait également exister. La fameuse énonciation « L'enfer, c'est les autres », nous en avions discuté, s'appliquait bien à Paris, mais c'était tout autre chose à Chicoutimi ! Il faut aussi tenir compte de ces divergences culturelles.

Dans l'exposition à Beaubourg, ce sont plutôt les dernières peintures de Hervé Fischer qui ont pris le dessus sur ses pratiques qui, pourtant, prouvent paradoxalement leur légitimité historique. En fait, comme le titre l'annonce, on a pu vérifier que l'art sociologique n'aura été qu'un tremplin pour une affirmation picturale et son commerce potentiel. Très gros paradoxe…

Quant à l'événement de quatre-vingt à Chicoutimi, dans l'exposition à Beaubourg, quelle surprise ! Sa seule présence est celle de Denys Tremblay avec son action de 1983 à Paris, une cérémonie performative dans un style un peu kitsch – avec majorettes et tout le tralala – qui se voulait une illustration de l'« inhumation définitive de la dépouille mortelle de sa majesté L'HISTOIRE DE L'ART MÉTROPOLITAINE ». Hervé Fischer et Pierre Restany ont un peu été les témoins de cette action de Denys Tremblay, se nommant lui-même à ce moment « l'Illustre Inconnu »…

Je rappelle que Denys Tremblay a été le « directeur », sur le plan administratif d'abord, du Symposium de Chicoutimi… Enterrer l'histoire de l'art métropolitaine à Paris demeure la seule documentation vidéo qui se retrouve dans l'exposition de Hervé Fischer à Beaubourg. On n'en est pas à une contradiction près. Que cette vidéo soit présentée dans l'institution tout en étant une affirmation de « l'Internationale Périphérique » reste quelque peu paradoxal ; prôner la mort de l'histoire de l'art de la métropole et que ce soit cette même métropole qui en justifie la délimitation vitale semble quelque peu contradictoire… Dans la périphérie, tout le monde est au centre. Avons-nous toujours besoin de la sanction muséologico-institutionnelle ? La question est probablement complexe et politique, toute investigation artistique suscitant des prises de position et des idéologies qui l'accompagnent.

Mais les artistes ont besoin de reconnaissance, et les institutions sont là pour légiférer sur les productions tout en étant garantes de certaines conventions, puisque les propositions sont soumises à des exigences, on s'en doute. Je ne peux imaginer que tout événement puisse être retransmis et conforme au passage dans l'espace-temps de sa mise en forme et digestion. Toute expressivité est relative, certes. Toutefois, les idéologies aussi. Se conformer à la réalité comporte sa part de subjectivité. Il est question d'ouverture comme de coopération, du tout plutôt que de la partie.

Peut-être est-ce une simple différence entre Québécois et Français, entre la tribu et l'individu, entre les points d'ancrage. Ne dit-on pas qu'il y a une grande différence entre le fait que l'homme appartient au territoire (québécois) plutôt que le territoire appartienne à l'homme (français-européen) ? Se confondre dans ce tout pour une sorte d'osmose reste un choix en dehors d'un positionnement élitiste, voire « monarchiste ». Cependant, c'est aussi un miroir déformant, relatif au positionnement et à l'intention du protagoniste qui en réalise le développement et la séquence. C'est donc une option politique. ◀

Photos : RM.

Note

1 Fred Forest et Jean-Paul Thenot, « L'art sociologique : quoi de neuf ? Collectif d'art sociologique (suite et fin) », Intervention, no 12, juin 1981, p. 19.

Richard Martel est né en 1950. Il investigue les arts visuels et la poésie comme la théorie et l'organisation, notamment en art action. Il a présenté ses œuvres et projets, surtout en performance, soit près de 300 performances, dans plus de 40 pays. Il a aussi produit des vidéos et des installations vidéo. Il est directeur de la revue *Inter, art actuel* et du Lieu, centre en art actuel avec qui il organise la Rencontre internationale d'art performance dans la ville de Québec. Il écrit, coordonne et produit des livres avec l'équipe des Éditions Intervention. Il préconise les rapports entre l'art et la poésie.