

inter

A R T A C T U E L

119



ORGANISATIONS ARTISTIQUES

D'ICI ET D'AILLEURS

BELGIOUE / BRÉSIL / CAMEROUN / CANADA / ESPAGNE / FRANCE / ITALIE / PÉROU / QUÉBEC

Le travail en collectif comporte ses avantages comme ses inconvénients, mais il est aussi la démonstration d'une solidarité et d'une reconnaissance, créant des réseaux et sollicitant l'échange et le renouvellement. Il installe les artistes dans des engrenages et dispositifs permettant à l'art de création d'obtenir des résultats et des degrés d'efficacité. RM



Directeur Richard Martel
programmation@inter-lelieu.org

Coordonnatrice à l'édition Geneviève Fortin
redaction@inter-lelieu.org

Comité de rédaction Nathalie Côté, Chantal Gaudreault,
Michaël La Chance, Jonathan Lamy, Luc Lévesque,
André Marceau, Richard Martel

Correspondant en France Charles Dreyfus

Comité de rédaction international Allemagne Elisabeth
Jappe, Helge Meyer Argentine Silvio de Gracia Belgique
Philippe Franck Brésil Lucio Agra Canada Bruce Barber,
Clive Robertson Colombie Ricardo Arcos-Palma Cuba
Nelson Herrera Ysla Espagne Bartolomé Ferrando, Nelo
Vilar France Paul Ardenne, Julien Blaine, Michel Collet,
Jacques Donguy, Michel Giroud, Serge Pey Hongrie
Balint Szombathy Indonésie Iwan Wijono Italie Giovanni
Fontana Mexico Victor Muñoz Pays de Galles Heike
Roms Pologne Lukasz Guzek, Artur Tajber Portugal
Fernando Aguiar Roumanie Gusztáv Uto Thaïlande
Chumpon Apisuk Uruguay Clemente Padín

Responsable de dossier Richard Martel

Couverture Mayim-B, performance, RIAP 2014, Québec
Photo : Francis O'Shaughnessy

Conception graphique Chantal Gaudreault
Assistant à l'infographie Philippe Frenette-Tremblay
graphisme@inter-lelieu.org

Révision et correction Gina Bluteau

Administration Sylvie Côté administration
@inter-lelieu.org / Communication-diffusion Patrick
Dubé infos@inter-lelieu.org / Publicité Laurent Lalonde
pub@inter-lelieu.org

Impression LithoChic, 2700, rue Jean Perrin,
Québec / Distribution Canada Les Messageries
de Presse Internationale, une division de Hachette
Distribution Services (Canada) inc. 8155, rue Larrey,
Anjou, Montréal, Québec, H1J 2L5 T : 514-374-9661
[lmpi@lmpi.com / www.lmpi.com] / Distribution France
Les Presses du réel 35, rue Colson, 21000 Dijon, France,
[www.lespressesdureel.com]

Inter, art actuel est publié trois fois l'an par les
Éditions Intervention / *Inter* est membre de la Société
de développement des périodiques culturels québécois
SODEP, 460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716,
Montréal, Québec, H3B 1A7 [www.sodep.qc.ca] et de
Magazines Canada, 425, Adelaide Street West,
suite 700, Toronto, M5V 3C1, Ontario, Canada
[www.magazinescanada.ca]

La rédaction est responsable du choix des textes qui
paraissent dans la revue, mais les opinions n'engagent
que leurs auteurs. Les manuscrits doivent nous parvenir
par courriel. Pour proposer un article, consultez notre
site ou contactez la rédaction en tout temps aux
coordonnées de la revue. Faites-nous connaître vos
activités, proposez-nous vos publications, CD, DVD ou
autres pour recension dans nos pages, en service de
presse.

Droits d'auteur et droits de reproduction : toutes les
demandes de reproduction doivent être acheminées à
Copibec (reproduction papier) 514-288-1664
(sans frais 1 800 717 2022) licences@copibec.qc.ca

Inter, art actuel
345, rue du Pont
Québec (Québec) G1K 6M4
Téléphone 418-529-9680
Télécopieur 418-529-6933
Courriel infos@inter-lelieu.org
Site Internet inter-lelieu.org

Inter est subventionnée par le Conseil des arts
et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada
(Aide aux périodiques) et la Ville de Québec

ISSN 0825-8708

© Les Éditions Intervention



Conseil des arts
du Canada Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Sources mixtes
Groupe de produits issu de forêts bien
gérées, de sources contrôlées et de bois
ou fibres recyclés
www.fsc.org Cert. no. COC-1000
© 1996 Forest Stewardship Council



VILLE DE
QUÉBEC

ORGANISATIONS ARTISTIQUES D'ICI ET D'AILLEURS

- 04 *Inter, art actuel*, son positionnement dans l'histoire, les marges !
RICHARD MARTEL
- 10 Dans le laboratoire, après ruses et procédures
RICHARD MARTEL
- 13 Canada – Les centres d'artistes autogérés : un espace politique
ANNE BERTRAND
- 16 Québec – Le portail de tous les dangers.
Le modèle des centres d'artistes à l'ère des valeurs néolibérales ?
GUY SIOUI DURAND
- 18 Des réseaux élargis au Quartier des spectacles centraliste
GUY SIOUI DURAND
- 25 Dû don Dû
GILLES ARTEAU
- 30 Les centres d'artistes autogérés font-ils encore de l'autogestion ?
NATHALIE CÔTÉ
- 34 France – Paradoxe, interrogation, exception ?
PASCAL GEORGES
- 38 Italie – L'organisation artistique autonome
GIOVANNI FONTANA
- 43 Espagne – Systèmes artistiques paradoxaux
RAUL ORTEGA, EVA PEZ, NELO VILAR, LAURA YUSTAS
- 46 Belgique – Écritures transatlantiques.
Autour de créations audio-poétiques Rhizome-Transcultures
PHILIPPE FRANCK
- 49 Pérou – elgalpon.espacio
ENTRETIEN DE GAUTHIER LESTURGIE
AVEC JORGE BALDEÓN ET LORENA LO PEÑA
- 53 Brésil – Panorama institutionnel de la performance
LUCIO AGRA
- 56 Cameroun – RAVY 2014. Rencontres d'arts visuels de Yaoundé
VALENTÍN TORRENS
- 59 & IL TOPO, artist-run magazine since 1992, se met en mouvement
LES TOPISTES
- 63 Mobilité artistique et culture vectorielle dans l'altermodernité :
quand le centre d'artistes devient centre de reprogrammation
technoculturelle, un avion-cargo mobile et aérien
MICHAËL LA CHANCE
- TOPOS**
- 68 RIAP 2014. 30 ans d'art action à Québec
MILDRED DURÁN GAMBA
- 82 Pôles : performances à deux bouts du monde
HÉLÈNE MATTE
- 84 Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda
86 L'art performance au Canada aujourd'hui
FRÉDÉRIQUE HAMELIN
- 88 **REÇUS AU LIEU**

Des textes dans l'espace public/Words in Public Space sous la direction de Marc André
Brouillette • *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique* Nathalie
Heinich • *Espace Art actuel : pratiques et perspectives* • *Doc(k)s* Morceaux choisis, 1976-1989
• *Le Musée des Muses Amusées (MMAM), Imperium Asinum Magnificum (IAM), selon la
Poésie Totalement Totale (PTT)* Michel Giroud • *Louis-Pierre Bougie : espaces chavirés, torsions
du désir* sous la direction d'Isabelle de Mévius • *Le petit guide rouge du conseil d'administration
d'un centre d'artistes autogéré accompagné du Guide de déontologie et Le petit guide bleu de
la gestion des documents et des archives* RCAAQ

LIFE IS
BEAUTIFUL



ORGANISATIONS ARTISTIQUES D'ICI ET D'AILLEURS

BELGIQUE / BRÉSIL / CAMEROUN / CANADA / ESPAGNE / FRANCE / ITALIE / PÉROU / QUÉBEC

« Organisations artistiques », thématique de cette livraison d'*Inter, art actuel*, traite de groupes, de regroupements et d'associations, au moment où les pouvoirs publics semblent tenir compte du patrimoine plutôt que de l'activité artistique vivante, actuelle, prospective. Nous croyons nécessaire de revenir sur la situation quand, avec les récentes coupures de certains organismes et institutions, se pose la question de la légitimité des associations et de leurs modalités d'organisation.

D'abord, il convient de souligner la participation « historique » de notre revue dans le développement des organisations artistiques, surtout du point de vue alternatif. J'ai tenté de retracer son implication, au fil des ans, dans le développement de conditions artistiques favorables à la création. Ainsi, le texte « Ruses et procédures », publié en 1988 dans *Inter*, pose les balises du travail dans un centre d'artistes. En 2014, il est intéressant de le rééditer afin de vérifier, 25 ans après, si les choses ont changé et de voir si nos « prises de position » sont encore valables en regard de notre gestion actuelle.

Également, dans ce dossier, Anne Bertrand propose une « compilation » des modes de fonctionnement artistiques qui couvrent l'ensemble du territoire canadien. À sa suggestion, nous republions aussi un texte de Gilles Arteau qui date de 1990. Arteau fut le président du Regroupement des centres d'artistes québécois pendant quelques années, et son texte est une illustration des préoccupations de l'époque et de la valeur de l'implication actuelle des centres d'artistes sur le territoire, spécifiquement québécois. Nathalie Côté commente par ailleurs la rencontre interdisciplinaire Chaos tenue récemment, où Gilles Arteau, encore, suggère de refaire un bilan des associations et des regroupements !

Guy Sioui Durand prend pour sa part position sur les modes d'organisation actuels ou contemporains, à l'ère du néolibéralisme. Il dénonce les modèles centralisateurs, tout en soulignant quelques récentes contestations et revendications. Michael La Chance, sur un mode ironique, propose quant à lui un centre d'artistes aérien, soulignant la grande mobilité des artistes d'aujourd'hui et esquissant une cartographie de leurs déplacements intersectoriels selon un paradigme « altermoderne ». Il est pour une mobilité des pratiques, le centre d'artistes devant s'insérer dans les débats sociaux et publics.

Dans un deuxième temps, nous avons joint des acolytes de la rédaction internationale d'*Inter* pour proposer des comparaisons avec d'autres zones géographiques. En France, avec Pascal Georges, la diversité culturelle est scrutée avec statistiques et données sur le sujet. Avec Giovanni Fontana, la question sociopolitique et les contextes en Italie sont présentés dans leurs relations historiques et sociales. Entre une structure institutionnelle libérale et une implication plus autonomiste, la situation espagnole nous est présentée par Nelo Vilar et ses complices. Il aurait été difficile, dans le cadre de ce dossier, de cumuler les informations sur la gestion artistique dans de nombreux pays, quoique celles présentées ici servent au moins de comparatifs ! Suivent les présentations d'autres territoires, au Pérou comme au Brésil, relativement à des processus autogestionnaires toutefois difficiles sur le plan du « performatif ». Pour clore cette recherche-bilan, nous donnons la parole à des projets atypiques comme le regroupement & IL TOPO, entre production et diffusion, et Philippe Franck qui traite des relations québécoises et belges entre Rhizome et Transcultures pour des écritures transatlantiques.

À ce dossier s'ajoutent, comme toujours, divers articles sur des productions artistiques d'ici et d'ailleurs, du Cameroun avec Valentin Torrens et d'ici avec la Rencontre internationale d'art performance à Québec, en septembre 2014, ce qui procure une foisonnante sélection iconographique à cet *Inter* portant sur les organisations artistiques. ◀

RICHARD MARTEL

Ce n'est pas la première fois qu'*Inter, art actuel* traite d'organisation, et ici du point de vue de l'art. Cette même revue, issue d'une nécessité existentielle, a depuis ses débuts appuyé les diverses avenues alternatives, en art comme en culture. Déjà avec ses premiers numéros, la revue *Intervention* – son nom d'époque – avait pris position pour des pratiques non institutionnelles et, souvent, en complicité organisationnelle. Par exemple, en 1978, dans son deuxième numéro, on mentionnait en introduction que « la revue désire articuler un regroupement des organismes communautaires afin de faire pression sur l'État ». On envisageait une sorte de regroupement, donc.

Juste avant, dans son premier numéro, en mars 1978, Jean-Claude St-Hilaire commentait la situation précaire des artistes avec un titre révélateur : « Créer, ou l'art de vivre pauvre et malheureux ». Être actif dans une ville comme Québec, en 1978, c'était une situation difficile parce qu'il n'y avait pas de réelles institutions pour la diffusion du travail des artistes. En effet, les « fonctionnaires » de la culture avaient envisagé de développer l'art « contemporain » à Montréal et proposaient pour la ville de Québec de travailler à la promotion du patrimoine. Dit plus simplement : la vieille ville pour le patrimoine, l'art nouveau pour la métropole ! Nous étions minimalement organisés et, après l'option culturelle de transformer le Musée du Québec en Musée de « l'homme d'ici » – ce qui deviendra plus tard le Musée de la civilisation à Québec –, nous avions pris position.

C'est aussi à ce moment que nous avons rencontré Robert Filliou et son positionnement – l'Eternal Network –, à savoir que l'art, c'est « là où l'on se trouve » et qu'il n'y a pas de nécessité à s'exiler pour la pratique artistique : s'il y a un problème, c'est qu'il y a aussi une solution ! La création d'un espace pour l'art « en train de se faire » nous semblait donc nécessaire, et c'est ainsi que La chambre blanche apparut en 1978, en même temps ou presque que la revue *Intervention*. Dans le numéro 5, Michèle Waquant dressait le bilan de la première année de fonctionnement de ce centre d'artistes à Québec, la première expérience ayant précédemment été la Galerie Comme. Cette histoire est d'ailleurs racontée dans l'entrevue de Guy Sioui Durand avec Lisanne Nadeau que l'on retrouve dans le numéro 100 de la revue, comme bilan de la ville de Québec en 2008, un document assez complet pour connaître l'histoire de l'art-architecture-urbanisme-poésie à Québec de 1978 à 2008.

Toutefois, pour en revenir au numéro 5 de 1979, je prenais position dans un texte, « Lettre à Monsieur le Ministre », contre le projet du Musée de l'homme d'ici. Je crois ici utile de reproduire certaines idées de ce texte :

« Depuis des dizaines d'années, l'art est à la mesure de l'infrastructure culturelle ; c'est-à-dire l'équipement. C'est ainsi que l'équipement culturel montréalais est immense par rapport à celui d'Amos ou de Chicoutimi. Je crois qu'il est temps de mettre sur pied un système adéquat de diffusion de l'art actuel – ici le concept d'art actuel au lieu d'art contemporain. Par exemple, le cas de galeries coopératives (La chambre blanche à Québec) ou parallèles mérite qu'on s'interroge un peu sur le phénomène qu'est l'art contemporain et sa diffusion. J'estime que la création d'un Institut d'art contemporain, organisme formé de représentants des diverses régions du Québec, pourrait être envisagé. Cet organisme serait en mesure de se charger de la promotion et de la diffusion du produit culturel québécois (un peu comme un Conseil québécois de la diffusion). En fait, ce centre pourrait se doter d'équipements adéquats de diffusion (genre atelier-galerie multidisciplinaire) dans les différentes régions du Québec. J'imagine bien un tel centre au Saguenay–Lac-St-Jean, un en Gaspésie, un en Mauricie, un dans les Cantons-de-l'Est, un autre en Abitibi, un à Québec et un ou deux à Montréal... Le cas de la ville de Québec est en ce sens exemplaire. Il s'est passé bien des choses dans cette ville avant que les fonctionnaires et les critiques de journaux officiels s'en rendent compte. La situation actuelle fait que l'art qui se fait doit être sanctionné à Montréal, comme l'art montréalais doit être sanctionné à New York. Cette situation contribue à centraliser à un seul endroit la diffusion du produit culturel actuel et oblige les artistes à se déraciner de leur milieu. Par exemple, il y a énormément de gens du Saguenay qui produisent de la culture à Québec et à Montréal. Déracinés de leur milieu, ces gens doivent produire là où l'équipement culturel existe. La centralisation – l'unique lieu d'art contemporain officiel étant à Montréal – contribue à couper l'artiste québécois de sa possibilité d'être actif chez lui. Ceci explique le retard culturel des régions par rapport aux grands centres. Les régions se sont en fait vidées de leur potentiel générateur de culture au profit des grands centres urbains.

La création d'un organisme représentatif des régions du Québec avec un équipement de diffusion multidisciplinaire dans chacune des régions me semble donc actuellement une solution acceptable. D'abord, cette situation pourrait à long terme arrêter l'exode vers les grands centres et permettre alors à l'artiste d'être actif dans n'importe quelle situation. [...]

Je crois donc que la création de cet équipement culturel léger (contre un super-équipement lourd comme l'est le Grand Théâtre, par exemple) pourrait corriger la situation actuelle et éviter de tout centraliser dans une ou deux grosses villes. Je considère qu'il est préférable d'avoir plusieurs petits endroits culturels qu'un éléphant blanc inaccessible pour plusieurs. Il n'y aurait qu'à construire un ou deux kilomètres de moins pour réaliser ces lieux culturels. [...]

Pour ce qui est de la promotion de l'art québécois à l'étranger, je crois qu'un même genre d'atelier-galerie multidisciplinaire pourrait permettre

aux artistes québécois d'exposer à New York ou à Paris. Tout ceci semble peut-être utopique, mais je considère que la promotion de l'art actuel ici et à l'étranger pourrait nous permettre de mieux cerner "l'homme d'ici". Enfin, j'estime que le Québécois existera lorsqu'il sera en mesure de produire sa propre culture et que seul un équipement culturel adéquat permettra cet état de fait. »

Ces propos étaient tenus avant l'arrivée du RCAAQ et des résidences artistiques à l'étranger. Avec la revue, notre intention était de sortir de l'isolement tout en pouvant aussi théoriser des pratiques alternatives. Et nous avons régulièrement posé la question des méthodes et des énergies à mettre en commun. Plus tard, le numéro 19 d'*Intervention*, à l'été 1983, posait pour sa part la question de l'« Art en périphérie et [de la] périphérie de l'art », avec des contributions de diverses provenances, de Sherbrooke à Lyon, dont un important dossier de Guy Sioui Durand sur « Les réseaux d'art, alternative au centralisme, 1978 à 1982 », portant surtout sur les activités en région, au Québec. Un relevé d'activités qui, autrement, seraient passées inaperçues.



RUSES ET PROCÉDURES

Ce texte part de deux thématiques qui délimitent la situation de la pratique artistique en contexte alternatif : il ne prétend pas faire un bilan ou une description des lieux alternatifs.

Le sens « alternatif » du travail est une question ouverte. Les lieux alternatifs de production sont comme des sauts, pour l'habitué du producteur, le temps de l'art est incompatible avec le temps réel. L'art n'est pas un produit, c'est un processus. C'est une conduite, une pratique ou l'industrie de fabrication. Dans un lieu comme Western Front de Vancouver par exemple, le temps n'est pas un produit, c'est un processus. Le temps n'est pas un produit, c'est un processus. Le temps n'est pas un produit, c'est un processus.

Le temps de travail et la conscience historique

Une constante remarquable dans les pays où il existe des lieux artistiques alternatifs, ou indépendants, est la volonté de libérer le temps de travail. En Occident principalement, le temps de production est un moment déterminé où les actions sont systématisées par rapport à la production. Dans le lieu alternatif, l'activité artistique se manifeste généralement en dehors du temps normal de production.

Il s'agit en fait d'une libéralisation du contexte de production de l'art. Les artistes ne travaillent par nécessairement de 9 à 5 comme les fonctionnaires et les bureaucrates. L'activité de l'art nécessite la disponibilité du temps ; c'est pourquoi d'ailleurs les artistes actuels empruntent de plus en plus à leur vie quotidienne dans les processus de réalisation. Le travail artistique envisage la parfaite adéquation entre le désintéressement de l'acte insurrectionnel et sa matérialisation par ou sur un support quelconque. Les lieux alternatifs de production sont comme des oasis pour l'actualisation en processus. Le temps de l'art est incompatible avec le temps réel... parce que le réel n'existe pas. C'est une construction calquée sur l'industrie de fabrication. Dans un lieu comme Western Front de Vancouver, le temps normalisé n'existe pas et la disponibilité se fait empiriquement, au fur et à mesure que les données s'accumulent.

L'artiste est en fait un bricoleur, comme l'affirme Lévi-Strauss. Il ne part pas d'acquis, mais cherche plutôt des combinaisons possibles par la mise en situation d'appareillages et de réseaux de signification : l'usage est déterminé par le temps libéré des contraintes de la fonctionnalité.

Les lieux alternatifs sont comme des centrales expérimentales où les gens s'agitent, souvent anarchiquement, avec des horaires qui ressemblent plus à l'utilisation du temps qu'à sa transformation rentable. Ils cherchent d'autres modèles que la rationalité instrumentale. La production existe mais elle se désillusionne de son conditionnement opérationnel. Il est préférable de travailler avec intensité et dégageant que de combler l'obsolescence rythmée de l'industrie et de son calque propositionnel en relation avec l'offre et la demande. S'il n'y avait que l'institution, ce ne serait que la présence mortuaire des artéfacts. La pulsion de vie entraîne le désir dans la chaude osmose du temps partagé avec la disponibilité du lieu et des objets, ce lieu nommé alternatif ou indépendant parce qu'il offre des différences aux normalisations et principalement dans le mode de « gestion » de temps nécessaire à la transformation par le travail.

Mais un autre très important dossier intitulé « L'histoire s'accélère par ses marges » couvre divers aspects de l'aventure alternative dans le numéro 39, au printemps 1988. La notion de réseau y est analysée et explicitée par Andrée Fortin, sociologue. Aussi, en quatrième de couverture, je commente ce que je considère les trois phases de l'évolution des regroupements au XX^e siècle – ceux des artistes, évidemment : l'émergence, la consolidation, l'affirmation. Celles-ci couvrent les périodes 1900-1960, 1960-1980 et 1980 à aujourd'hui. Dans mon essai « Ruses et procédures », j'énonce que « ce texte part de points de vue thématiques qui éclairent la situation de la pratique artistique en contexte alternatif ; il ne prétend pas faire un bilan ou une description des lieux alternatifs ». Les axes de démonstration du travail alternatif y sont le temps de travail et la conscience historique, le troubadour et le nomade, l'archivage, la fonction et les outils, finalement la position d'analyste. Écrit il y a plus de 25 ans, ce texte me paraît encore le fondement du centre d'artistes. Je crois donc bon de rééditer ici les pages 9 à 14 du numéro 39 d'*Inter* pour vérifier le positionnement de cette époque et voir si les motivations d'alors sont encore « actuelles ».

Un autre aspect important de l'existence des lieux alternatifs : leur conscience historique. En effet, ces lieux naissent la plupart du temps à un moment stratégique et en fonction du contexte même de rencontres et de mutations. Autour des lieux alternatifs gravitent des poètes, artistes visuels, sociologues, gens de théâtre, vidéastes, théoriciens, musiciens, danseurs, etc. D'ailleurs, dans presque tous les lieux alternatifs la programmation est variée : installation, performance, poésie, vidéo, danse... Le mélange suscite l'interrogation et amène l'hybridation. Ces lieux sont une affirmation, dans la conscience historique, des moments libres de la création. Nous retrouvons souvent ces lieux dans des zones urbaines où il se trouve d'autres types de regroupements. La mutation s'opère par la mise en relation des énergies ; la transformation est réciproque. Il y a des relations entre le désir de transformation de l'imaginaire et une lutte concrète pour la défense d'une rue, d'un édifice, d'un espace vert ou d'une idéologie. Un lieu alternatif existe parce qu'il comble un vide et c'est pourquoi il témoigne de la conscience historique, du point de vue des idées et des moyens. La concentration de plusieurs galeries alternatives à un même endroit pourrait paraître un paradoxe. De tels exemples existent dans les grandes villes, comme à Montréal, boulevard Saint-Laurent, ou à Toronto ; les lieux ne se distinguent plus. La rationalité se mesure par l'angle bureaucratique ; l'alternatif vise la transgression des codes et des interdits sociaux ; l'activité insurrectionnelle est le sauf-conduit pour ouvrir sur des pratiques créatrices, génératrices d'énergies nouvelles.

Le troubadour et le nomade

« L'art, c'est là où tu es. » Cette phrase de Robert Filliou en dit long sur la situation de l'activité artistique comme transformation du vécu quotidien en relation avec le contexte d'émergence. Car l'art est aussi un phénomène – un lieu – de communication qui interroge les acquis d'une société en rapport avec le commerce des idées... Avec les lieux alternatifs nous envisageons une culture globale à l'échelle planétaire. Les moyens de communication, l'ordinateur par exemple, nous offrent la possibilité d'être en contact avec le média et son message. Que ce soit en Scandinavie, au Japon, en Australie ou au Mexique, nous écoutons actuellement la même musique et les modèles sont souvent les mêmes. Les lieux d'artistes empruntent eux aussi aux mêmes archétypes et il y a une sorte de solidarité qui défonce les frontières politiques et nationales. Dans plusieurs pays, la position de l'artiste semble la même et il y a peu de différence entre les gens qui animent Audiovision à Durango, au Mexique, et ceux qui travaillent au Centro Internazionale Multimediale de Salerno en Italie ; les motivations et les préoccupations sont presque les mêmes. Chaque lieu semble « militer » pour un « style de vie » qui soit en rapport d'opposition avec le modèle dominant. Ces lieux agissent comme des centrales d'accueil pour les artistes qui se promènent d'une place à l'autre, comme des troubadours.

Le troubadour de la fin du Moyen Âge serait en fait l'ancêtre de l'artiste alternatif, se promenant d'un endroit à l'autre et amenant de nouvelles informations qu'il transforme lui-même en fonction du contexte. *Trobador* veut aussi dire « trouveur », dans le sens d'emprunt. Le troubadour ressemble à l'artiste actuel, se rendant d'un endroit à l'autre, réalisant des performances, échangeant des informations et se faisant lui-même modifier par une situation nouvelle. Il est un analyseur social et avec lui nous assistons au début de la circulation universelle des idées. Il est aussi probablement le premier artiste multidisciplinaire qu'on confond souvent avec le jongleur ou le raconteur d'histoires. Cette image du troubadour est issue de ma rencontre avec Julien Blaine qui a édité cette merveilleuse anthologie : *Doc(k)s*. L'idée de Julien Blaine était de trouver, pour chacun des pays, la personne lui permettant d'entrer en contact avec l'« authentique » culture en rapport d'opposition institutionnelle ; et le résultat en vaut la peine... L'idée d'une culture internationale postule la notion de solidarité en dehors des conditionnements opérationnels sociaux. Le travail des artistes consiste dès lors à déplacer, en se déplaçant eux-mêmes, du domaine des objets et des apparences vers le non-

dit du phénomène dégagé des contraintes de la communication. L'artiste de l'alternatif se déplace d'un lieu marginal vers un autre lieu marginal, en quête d'authenticité par rapport au nivellement de la culture officielle, actuellement celle de la classe moyenne, principalement. Les artistes de l'alternatif voient la confirmation de leurs réalités par le déplacement... Il y a comme une espèce de « nomadisme » *versus* une sédentarité artistique normative.

Le concept de « nomade » est d'ailleurs très employé depuis plusieurs années ; on le vérifie à plusieurs endroits, simultanément. Par exemple, il y avait un lieu à Besançon qui portait le nom d'Espace Nomade ; c'était évidemment un endroit pour la performance et les pratiques urbaines et marginales. À Québec, à l'automne 1986, un festival important de performance, organisé par Le Lieu, porte le titre d'*Espèces nomades* et permet à 28 artistes de sept pays de se rencontrer. En 1987-88, *The Nomads* est l'appellation d'un groupe de huit artistes de cinq pays différents qui proposent une sorte d'art en contexte situationnel. Chaque fois il est question de travail hors des normes et de productions hors cadres : des pratiques collectives en rapport étroit avec un contexte déterminé. L'activité artistique n'est pas neutre et le vécu de l'artiste, dans sa vie et au contact des autres, permet la vérification du système de cadrage – de castration – incontestable des motivations inconscientes et subjectives dans les rapports sociaux.

L'activité artistique est un mouvement, un processus. Les liens se tissent, d'un pays à l'autre, c'est l'idée du « réseau » de Robert Filliou. Il y a comme une sorte de « reconnaissance », d'un lieu à l'autre, et les artistes nomades se promènent, tout comme le troubadour, en élargissant le champ de la connaissance tout en étant une sorte de filtre de l'information assimilée. Le réseau de l'art alternatif est une approbation mutuelle au sujet de pratiques engagées ; c'est aussi une façon de contourner l'isolement des pratiques insurrectionnelles en rapport dialectique avec le monde institué. S'il n'y avait pas cette solidarité, au-delà des frontières, il y aurait un malaise existentiel à vivre continuellement d'une manière marginale. Le réseau existe bel et bien et à chaque endroit c'est le même processus ; le nomadisme des pratiques existe parce qu'il s'appuie sur la reconnaissance réciproque : la libre circulation des idées et des personnes.

L'archivage

Une caractéristique que l'on retrouve chez la plupart des « regroupements » d'artistes est la notion d'archivage. La mémoire est le cautionnement de la pratique hybride éclatée. Dans presque tous les centres d'artistes, et c'est valide pour probablement tous les pays, il se trouve un endroit où l'information est stockée et disponible sur demande. Plus la censure est forte, plus l'archivage est important. Ces masses d'informations sont la seule façon de témoigner des pratiques artistiques en extension. L'archivage prend ainsi une importance stratégique, car c'est alors la preuve même de l'existence de l'art autonome. Tout se tient et il y a un art indépendant au point de vue de la forme et de l'intention. Les « restes » de l'activité artistique – le geste et le comportement – sont ainsi considérés plus importants que la manifestation matérielle d'une production singulière. Les pratiques sont multiples et il y a des lieux spécialisés qui traitent de cet aspect spécifique de la pratique formellement insurrectionnelle. À New York par exemple, ville où les pratiques artistiques sont affirmées dans la diversité, il se trouve un endroit, Printed Matter, près de Canal Street, où l'on peut acheter ce que les artistes font par le livre d'artiste, le disque, la revue... bref l'édition à petit ou grand tirage. Printed Matter était auparavant relié – le cordon ombilical – à Franklin Furnace, lieu d'archives incroyable pour tout ce qui touche aux produits édités par les artistes. On y expose les traces historiques des artistes cubistes ou futuristes, qui sont la preuve que l'art d'« édition » existe depuis déjà fort longtemps. Ces lieux d'archivage témoignent de l'activité indépendante – au sens de l'institution –, que ce soit sous forme d'images, de sons ou d'autres pratiques. Le sous-titre de Franklin Furnace parle d'ailleurs de lui-même : « The Last Word in Museum ». Ce lieu est à la fois le musée de l'alternatif tout en étant un choix alternatif au musée. À Vancouver, le Video Inn, qui existe

depuis quinze ans déjà, possède une collection extraordinaire de vidéos depuis les années soixante jusqu'à maintenant. Ces milliers de bandes vidéo constituent une mémoire visuelle autrement inaccessible, donc inexistante.

S'il n'y avait pas les « lieux alternatifs » et leurs archives, nous ne pourrions pas savoir ce que les artistes réalisent en dehors des productions qui sont retenues par les institutions. De plus, la documentation accumulée nous éclaire sur le processus de transformation de l'activité artistique et poétique, par exemple sur le rôle très important des poètes dans la transformation de l'imaginaire. Ainsi, le futurisme, c'est d'abord Marinetti, le poète. Par contre, si l'on se fie à ce que les musées retiennent, ici, dans le cas du futurisme, il est presque impossible de comprendre réellement le processus de transformation – du sens – par l'entremise des artefacts des peintres et des sculpteurs, ce que montrent les musées.

Les lieux d'archivage informent sur les acteurs réels et les protagonistes de la transformation. Ceci démontre le conditionnement opérationnel de l'objet sur son contenu comme le pouvoir de la fonction sur l'intention. L'art n'est pas un processus linéaire, comme le prétend l'activité institutionnelle ; c'est le résultat d'un ensemble de questionnements qui sont des lieux variables d'interrogations. À toutes les époques les artistes ont travaillé *multidisciplinairement*, et même Matisse insistait sur le fait qu'il ne voyait pas de différence entre faire un livre et un tableau.

L'existence du lieu d'archivage éclaire au sujet de l'assujettissement des pratiques artistiques officielles et explique le désir de se situer, ce qui témoigne de la solidarité des intellectuels dans la transformation de l'imaginaire social.

Les fonctions et les outils

Chaque regroupement d'artistes colporte une façon de faire qui le particularise. Mais les allégeances s'affirment par les intentions et les outils. Lorsque l'activité artistique envisage le multiple ou l'édition, il faut des outils appropriés pour le réaliser. Les regroupements d'artistes des années soixante s'affirmaient, pour la plupart, par l'utilisation d'un outillage spécialisé. Pensons aux équipements nécessaires à la gravure ou aux procédés d'impression divers. Si les pratiques institutionnelles situent l'œuvre, l'artefact, comme point de vue privilégié, l'artiste de l'alternatif par contre ne considère pas l'« œuvre » comme son centre d'intérêt ; c'est plutôt le processus et le comportement qui importent.

Les pratiques artistiques institutionnelles amènent la standardisation, l'unicité du produit. L'activité minimaliste, par exemple, est une affirmation des structures conventionnelles d'exposition. À l'opposé, le travail alternatif s'actualise plutôt dans le sens de la diversité. Ainsi, l'artiste de l'institution se dit multidisciplinaire lorsqu'il utilise des éléments disparates pour réaliser une production au sens d'une œuvre d'art. L'artiste alternatif est multidisciplinaire lorsqu'il travaille d'une manière multidisciplinaire, c'est-à-dire qu'il utilise plusieurs supports et méthodologies : il fait de la vidéo, il écrit, il performe, il fait un peu de musique... Toute une différence !

La production actuelle semble se caractériser par l'utilisation systématique du son. La radio, par exemple, est très utilisée par les artistes, car ce média convient bien à l'activité éclatée et communicative. Un peu partout des radios naissent et sont investiguées par les artistes, à Paris, à Québec ou même au Banff Center. Le titre d'un festival organisé à Québec par le groupe Obscure parle de lui-même : « Évitez le bruit ».

Les conceptions de l'art sont le résultat de situations qui empruntent aux notions de catégories et de systèmes. Les regroupements de peintres sont très rares ; coïncidence, la peinture est l'artefact prototype de l'institution. La plupart du temps un regroupement existe parce qu'il y a des outils à mettre en commun, que ce soit l'ordinateur, la console de mixage ou l'équipement vidéo. De même, les regroupements d'artistes sont, généralement, des lieux de production et de diffusion. Les productions variées des artistes en regroupement sont des manières de déjouer le conditionnement opérationnel des institutions. Le paradoxe serait par exemple de confondre la « galerie

alternative » avec le « regroupement d'artistes », comme si le modèle dominant, le système marchand – galerie, critique, musée –, codifiait l'allure et les objectifs de la pratique artistique.

La performance et l'installation utilisent souvent des matériaux pauvres. L'existence est alors éphémère, car les traces archivées lui permettent de survivre malgré la légèreté momentanée de son action. La galerie alternative témoigne formellement de l'incidence du pouvoir institutionnel sur l'investigation analytique ou exploratrice. Souvent, même, la bureaucratie délimite le système d'organisation et c'est le danger que court l'art alternatif ou indépendant lorsqu'il est subventionné par l'État – l'autocensure. C'est le cas au Québec et au Canada principalement. Comment préparer des mois à l'avance une programmation sans tenir compte que l'activité artistique puisse se manifester spontanément ? Il faut un art déplaçable au point de vue des idées, des outils, des fonctions et des allures.

L'activité artistique est d'abord une investigation ; le lieu alternatif offre aussi la possibilité de tester les nouveaux instruments : c'est ce qu'on nomme l'expérimentation.

La position d'analyste

Les regroupements d'artistes, solidaires des autres types de regroupements sociaux, que ce soit pour la défense des intérêts moraux ou politiques, comme les luttes de quartiers ou d'autres formes d'associations revendicatrices, amènent à s'interroger sur l'institutionnalisation de l'activité artistique.

Du moment qu'ils existent, les regroupements d'artistes et intellectuels sont la contrepartie de la culture officielle. Ce faisant, ils mettent à nu l'organisation sociale basée sur la reproduction de modèles – la peinture comme archétype – propres à l'institution. L'activité marginale ou déviante objective le pouvoir niveleur de la machine institutionnelle. Les regroupements permettent le dévoilement du système qui organise et délimite les terrains d'actions. Il y a donc un art de laboratoire, comme en science il y a l'expérimentation, et ces lieux sont en fait des espaces de rencontres pour la liberté d'expression, un peu comme une cellule politique. Il y a presque toujours connivence entre avant-garde politique et avant-garde artistique, et souvent même à divers endroits en même temps. La célèbre partie d'échecs entre Tzara et Lénine, au Cabaret Voltaire, au début du siècle, en témoigne concrètement.

Un regroupement opte pour un positionnement social souvent autonomiste contre la normalisation effective des rapports entre individus. Dans son livre *Le lapsus des intellectuels*, René Lourau fait la distinction entre l'intellectuel organique de l'institution et l'autre, l'engagé : « L'intellectuel organique, dès qu'il est mis en demeure de se situer, de marquer un clivage, s'engage lui aussi, d'une certaine façon, dans son organicité, dans un lien privilégié et incontestable avec l'institution, laquelle peut être le même lieu d'appartenance que celui de son confrère engagé. La notion d'engagement prend un contenu de critique, de négation du mandat social. On parlera éventuellement d'intellectuel critique, progressiste, engagé. »

La prolifération des pratiques allogènes, hybrides, déviantes, est une affirmation de l'hégémonie d'un art « académique » – le système des beaux-arts principalement – soutenu par la méthodologie institutionnelle. Il y a donc un art alternatif – indépendant, différent – en opposition justement au modèle retenu par l'institution.

Du point de vue de l'analyse institutionnelle, l'indépendance, par exemple celle de l'analyste, dévoile alors le conditionnement artistique encouragé par le modèle organique institutionnel. L'activité libre des « regroupements » reste la preuve que l'art d'institution existe le plus souvent comme un confortable système en vase clos pour les intellectuels des pratiques institutionnelles. La prétention savante des institutions, universitaires par exemple, est ici relativisée par l'existence des pratiques hybrides. Autrement dit, s'il y a un art qui cherche des formes de liberté, c'est que le modèle admis institutionnalise selon ses critères propres. Deux

mondes se côtoient simultanément ; ils ont des relations internes et mènent une vie parallèle, d'où le terme *alternatif* face au terrorisme de la norme admissible.

Les lieux alternatifs – ou indépendants – ont un rapport dialectique critique avec les militants de l'activité artistique officielle. L'existence des regroupements d'artistes prouve qu'il n'y a pas d'« art absolu », prétention des intellectuels organiques ; c'est leur autocensure parce que c'est leur gagne-pain. Il y a un perpétuel va-et-vient entre ce que retient pour elle-même l'institution et le désir de comprendre la nécessité de l'exercice de la liberté, sous n'importe quelle forme, et d'autant plus importante s'il s'agit de l'activité artistique.



Toujours dans ce même numéro, Guy Schraenen traitait des « Espaces alternatifs, sonores, imprimés... » avec un nombre considérable d'informations et de lieux, surtout à l'échelle internationale. Avec Carl Loeffler et son texte « Électroniques et transmissibles », l'ouverture sur le multimédia s'affirmait.

Ce numéro de 1988 reste un témoignage et une justification de l'art comme pratique alternative, tout en soulignant l'importance du travail en réseau. Dans le vif du sujet, avec prises de position, la justification des pratiques alternatives fait partie de l'axe théorique de la revue, qui sera par la suite nommée *Inter, art actuel*.

Le numéro 43 de 1989, avec comme titre « Enfermer l'art », contenait le projet de loi 78 sur le statut de l'artiste au Québec, analysé et commenté par Gilles Arteau. On se rendait donc compte que la nécessité d'organisation se faisait sous l'angle de l'autogestion, d'abord, et par une reconnaissance et une légitimité en réseau.

Aussi, la manière de s'exprimer se diversifiait : il fallait désormais « faire » plutôt que « produire », ce qui nous a amené de nouvelles pratiques, possiblement parce que l'occasion nous était offerte par notre mode de gestion – un centre d'artistes n'est ni une galerie d'art ni un musée. Les pratiques se diversifiaient et nous essayions diverses façons de poser le rapport des actes artistiques dans la sphère sociale, ce qui nous amènerait à définir par exemple le concept de *manœuvre artistique* que nous allions théoriser dans le numéro 47 de 1990. Quelle ouverture que cet appareillage conceptuel allait nous amener !

Au printemps 1994, avec le numéro 59, je formulais une inquiétude face à l'instrumentalisation : « Entre l'utopie et la servitude, proposition pour un positionnement responsable des centres d'artistes ». À partir d'une consultation du RCAAQ, je m'inquiétais : « Nonobstant la difficulté à développer une méthodologie de consultation cohérente à l'ensemble des centres d'artistes

au Québec, il nous est apparu que celle retenue par notre propre association présentait, dans son mode et par ses considérations implicites, un élément de technocratisation déraisonnable : plutôt que défendre la liberté d'action artistique et la diversité des stratégies d'intervention, le RCAAQ participe d'un effort de normalisation technique fondé sur les besoins de contrôle de l'appareil de l'État, sur le maintien des privilèges de ses membres et sur une conception petite-bourgeoise de l'activité artistique. [...] La bienséance administrative ne doit en aucun cas prendre le dessus : il faut l'affirmation de l'art dans tous les interstices de la vie. »

Il fallait rester critique, donc, face à une certaine solidarité, mais aussi amorcer une autocritique de nos propres méthodologies de fonctionnement.

Pour le numéro 62 de 1995, avec comme sous-titre « Les doigts ont les ongles durs », encore une fois, je me rangeais du côté alternatif, contre un art d'institution, un art et une limite : « [C]'est comme si l'artistique et le politique n'avaient jamais été aussi près l'un de l'autre, le politique tentant d'ajuster l'allure du positionnement artistique tandis qu'une marginalisation esthétique apparaît comme un refuge pour tenter une expertise déglagée des contraintes instituées. » On voit bien clairement le positionnement. Le travail théorique soutenait donc aussi le renouvellement des pratiques comme des disciplines !

Au printemps 2000, pour le numéro 76, nous avons publié un important dossier sur l'art actuel des années quatre-vingt-dix en Espagne. Nélo Vilar y montrait une solidarité internationale et une information pertinente sur les pratiques alternatives.

Pour le numéro 78 du printemps 2001, en français et en espagnol, à l'occasion de notre échange artistique entre les villes de Québec et Mexico, nous en profitons pour, une fois encore, témoigner de nos réalités alternatives : Guy Sioui Durand dressait un panorama assez complet de la situation artistique dans la ville de Québec tandis que « j'essaie de comprendre l'évolution du système de l'art alternatif, principalement à Québec et au Québec, dans son ensemble. Il s'agit d'une recherche que j'avais effectuée en 1995 pour une allocution prononcée à l'ouverture du Congrès du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec. Je la réactualise ici, à l'été 2000, pour que ceci reste un témoignage autogestionnaire artistique ». Encore une fois, je prenais position – avec traduction espagnole : « Identité et réseau : prolégomènes à l'activité artistique comme échange de nourriture ». Je reprenais donc, essentiellement, le texte paru en 1988 dans le numéro 39.

Au printemps 2008, pour le numéro 99 intitulé « Stragédies » – un amalgame de *stratégies* et de *tragédies* –, j'explorais le travail en collectif, de la fin du XIX^e siècle à 2008. Cette publication demeure importante parce qu'on y a fait la démonstration de l'historicisme du travail artistique collectif. Marc Partouche nous y présentait un extrait de son livre sur le sujet, *La lignée oubliée : bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, paru en 2004. Cette synthèse étonnante démontrait l'activité des groupes et des regroupements à partir du XIX^e siècle jusqu'au « situationnisme », ou à peu près, un « groupisme » exposant les revendications des artistes : liberté d'expression, rejet de l'art officiel, ancrage dans l'époque, vie de café, etc. ; on se rassemble pour échanger et revendiquer. L'association permet toujours de proclamer une certaine indépendance, donc une nécessité d'organisation. Si l'on pensait que c'était nouveau, on se rend bien compte que ce sont des motivations récurrentes pour les artistes ! Évidemment, ce numéro spécial donnait la parole aux groupes du siècle passé, Dada, IS, Fluxus, Untel, Boxon... et offrait quelques positionnements dans divers pays.

Bref, *Inter, art actuel* aura pris position depuis ses débuts sur ces questions d'associations, de collectifs, de regroupements. Encore plus récemment, le numéro 100, de 2008, en français et en anglais pour le 400^e anniversaire de la ville de Québec, faisait la synthèse de 1978 à 2008 en arts visuels, en architecture, en urbanisme, en poésie – exactement comme au premier numéro de 1978 – et offrait une information au sujet

de onze organismes en art actuel à Québec, dont une grande majorité de centres d'artistes. On faisait en quelque sorte la démonstration de la combativité des artistes dans leurs revendications et processus organisationnels. Ces deux numéros, 99 et 100, sont toujours d'actualité et constituent des témoignages d'une prise en charge, par les artistes, de leurs réalités sur le territoire, tout en proclamant une nécessité de libéralisation des dispositifs artistiques et esthétiques.

Inter, art actuel 102, au printemps 2009, posait pour sa part la question de la « Résistance et [de] l'intégration à l'ère de la globalisation » – thématique également de la Biennale de La Habana. Diverses questions touchant aux associations, aux collectifs et aux groupes avaient aussi été abordées, notamment en Amérique latine.

L'anniversaire du futurisme – 100 ans en 2009 – nous a procuré l'occasion, ici encore, de démontrer l'importance et même la nécessité du regroupement, d'une proclamation artistique comme processus créatif en innovation. On n'allait pas revenir sur l'apport considérable du futurisme, car on se posait surtout la question du regroupement comme investigation et développement qu'une telle association avait permis.

Le numéro 107, « Art et activisme », traitait quant à lui d'engagement et de responsabilité, du rôle de décorateur ou d'agitateur. Ici aussi se trouvait une nécessité d'échange et de collaboration. Mais en même temps, on se disait que, finalement, les pouvoirs publics aimaient bien les artistes s'ils se tenaient tranquilles et flattaient le pouvoir. Cependant, en ce qui a trait à l'aspect critique, c'était une autre histoire !



SUBVERSIONS MULTIPLES ET RAFFINÉES

PAR PAUL ARDENNE

S'inscrire dans le temps présent est une des obsessions de l'art au tournant du XXI^e siècle. Le rapport de l'artiste postmoderne au monde ou il évolue, monde en large part raté, ayant failli à ses idéaux d'accomplissement, est fréquemment polémique. La contestation est de rigueur. Pas question en effet de passivité, ou de se contenir à l'enregistrement apathique des faits traumatiques qui émaillent le cours du présent. Qu'il s'engage sur la voie du témoignage ou de l'activisme, l'art choisit volontiers l'implication, l'adresse directe, l'intervention. Son positionnement, de nature critique, peut même virer à la riposte brutale, en fournissant l'occasion de contrebuter la dureté des « appareils » institutionnels en place (l'industrie culturelle, notamment), qui ont leurs propres exigences en matière d'esthétisation du monde. Briser les consensus, saper les bases de la normalisation s'érigent dès lors en attitude morale. L'esthétique rejoint l'éthique.

> Page 2 d'*Inter, art actuel*, numéro 107, hiver 2011.



Des groupes artistiques polonais : de l'avant-garde à l'époque moderne

■ OLGA LESNIAK

Les stratégies des structures polonaises s'inscrivent dans les motifs d'ordre général de la formation des groupes artistiques : désaccord face à la réalité, proposition de la nouvelle vision de l'art, sensibilité et idées communes des membres du groupe. Dans le contexte de l'histoire de l'art polonais, il ne faut pas sous-estimer la question des facteurs géographiques et des événements politiques des quelques dizaines d'années précédentes. Le recouvrement de l'indépendance en 1918 entraîne l'ardeur pour les réformes, aussi dans le domaine de l'art, en exigeant la consolidation des forces. C'est la période de l'activité des Formistes – à l'origine les expressionnistes polonais et le groupe Jung Idyzy – artistes se référant dans leur création aux racines juives, créant sous l'influence du cubisme et du futurisme. En 1924, apparaissent deux groupements gauchistes : Premier Groupe de Cracovie (I Grupa Krakowska, 1933-1937) et le Bloc des cubistes, suprématistes et constructivistes (Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktivistów), dans lesquels agissaient Katarzyna Kobro et Władysław Strzemiński.

Les idées du Bloc ont leur continuation dans le groupe Praesens (1926-29) et ensuite dans le groupe a.r. (artistes révolutionnaires – 1929-36). Après la Seconde Guerre mondiale, la Pologne se trouve dans la zone d'influence soviétique. C'est la période de l'introduction de la censure et de l'idée de l'art du réalisme socialiste. Sur la vague du « dégel », après 1956, naît l'initiative du Second Groupe de Cracovie (II Grupa Krakowska), concentré autour de Tadeusz Kantor. Sa genèse est liée au Premier Groupe de Cracovie qui a son origine dans l'Académie des beaux-arts à Cracovie. Les artistes du Second Groupe de Cracovie (Ludwik Lewicki, Józysz Stern, Maria Jarema, Sazza Bondi, Leon Ostrowski, Henryk Wiśniewski) rassemblent leurs opinions de gauche avec une nouvelle vision de l'art, principalement en se référant au surréalisme et en se détachant de la stylistique socialiste.

Le Second Groupe de Cracovie unit le caractère d'un groupe d'amis ayant des convictions similaires et le caractère d'une association officielle. Les autorités consentent à continuer à la législation des groupes artistiques. Cependant, dans ce cas particulier, eu égard à la présence dans la formation des activistes de gauche comme Erna Rosenstein, Jadwiga Maziańska et Józysz Stern, le groupe a reçu une place pour développer son activité – la galerie Krzyżostkowy. Le leader du groupement, Tadeusz Kantor, dès le début ne croyait pas à l'homogénéité du Second Groupe de Cracovie. Néanmoins, il écrivait : « Nous devons nous tenir ensemble », et ainsi donné quel personnage ne compterait avec des efforts isolés.

En 1963, il était déjà possible d'apercevoir dans le groupe une individualisation progressive. Deux partis se sont formés : l'un lié à Kantor et ses partisans, l'autre constitué du cercle de Maria Jarema. En 1965, quand Jan Łanica et Jerzy Bejes ont adhéré au Groupe, le groupement était déjà une formation large et comptait 36 membres. L'intégration des personnalités créatrices tellement diverses sous l'égide de l'art moderne imposait des compromis. En même temps, pour éviter la convention du travail en groupe, les actions supposant l'individualité de création comme l'exhibitionnisme de Bejes n'étaient pas à sous-estimer.

C'est à cette époque-là qu'on a commencé à percevoir la formation comme un académisme en voie de stabilisation. Le Groupe de Cracovie a perdu son identité initiale dans plusieurs courants introduits par les membres de la formation dans la sphère de l'action du Groupe, mais surtout dans la sphère de l'art polonaise. Les critères agissant dans le Second Groupe de Cracovie ont implanté en Pologne des formes d'activités artistiques comme l'assemblage, le happening, l'environnement et le conceptualisme.

Dans les années soixante-dix, l'activité au sein d'un groupe est devenue très appréciée. C'est la période du conceptualisme dans l'art polonais. Pour désigner la création de cette époque, on utilise aussi l'appellation médialisme. Ce terme rend d'une manière plus complète le caractère de la décennie dans laquelle les créateurs occupent de l'examen de l'espace des médias mécaniques, comme la photographie ou le film, et de la qualification de leur langage autonome. L'art a pris un caractère parascientifique et les activités artistiques constituent des

> Page 28 d'*Inter, art actuel*, numéro 99, printemps 2008.

Richard Martel est producteur et déstabilisateur. Il écrit, performe, fait de l'installation, de la vidéo, s'occupe de diffusion, organise et dissémine l'art par l'entremise du Lieu, centre en art actuel et de la revue *Inter, art actuel*. Il a réalisé plus de 250 performances dans plus de 40 pays...

L'humain, comme les bêtes, aime le rapprochement, le contact, la proximité ; les groupes, comme les sectes, ont probablement toujours existé. Pensons aux pythagoriciens, à l'Académie, au Lycée, aux stoïciens, aux épicuriens ; il y a des orientations, des activités, des outils et des processus à mettre en commun pour se donner les moyens de poursuivre une aventure avec les possibilités théoriques et pratiques pour le faire !

Les monastères avec leur bibliothèque sont des lieux d'archivage et des espaces de réflexion pour le savoir, mais ces lieux de recherche flirtent avec différentes idéologies, sinon même des hérésies. Des options se confirment, sollicitant un regroupement idéologique. Pensons ici aux écarts entre franciscains et dominicains au Moyen Âge. Dans l'ampleur des différences, il y a des affrontements parce qu'on recherche, on investit ; il y a formation d'orientations.

Au début de la Renaissance, avec Marsile Ficin et son Académie, s'affirment de nouvelles préoccupations où l'« homme » dans son humanité constitue l'essentiel de la pensée grâce à l'élaboration des savoirs comme conscience historique. Giordano Bruno, quant à lui, poursuit un nomadisme, cherchant des options différentes, de l'infini contre la fixité. Il est un troubadour de la philosophie, un inquiétant chercheur d'absolu qui reste critique, un analyseur des contraintes et des croyances de l'époque. Instable, on le retrouve à Toulouse, à Lyon, à Paris, à Londres, à Prague... Mais tout aussi instables sont ses positionnements scientifique et philosophique. Il fait du nomadisme intégral, pourrait-on dire.

Les lieux, les machines, les outils, l'investigation tant scientifique que philosophique, nécessitent le contact et le positionnement, la confrontation comme le dialogue, la discussion, donc, dans un renouvellement des langages de toutes sortes. On aura compris qu'il y a plusieurs motivations pour la mise en commun autant des idées que des instruments : écoles des beaux-arts, associations diverses ; matières à connaître, à stabiliser ; besoin d'inventions comme de lieux pour échanger et pousser plus loin la recherche et la nouveauté.

Cette mise en commun suppose une certaine orientation, disons une dimension idéologique qui insinue des préoccupations et interpelle un public. Les groupes naissent et se défont. Au XIX^e siècle, diverses appellations s'ajoutent : les zutistes, l'Église des totalistes, les hirsutes, etc. Dans son livre remarquable sur cette époque, Marc Partouche relate les préoccupations essentielles de ces formations alternatives : « revendication forte de la liberté d'expression, intérêt pour les techniques et médias nouveaux, volonté d'être ancrés dans leur époque, rejet de l'art officiel et de la tradition au profit de l'innovation »¹.

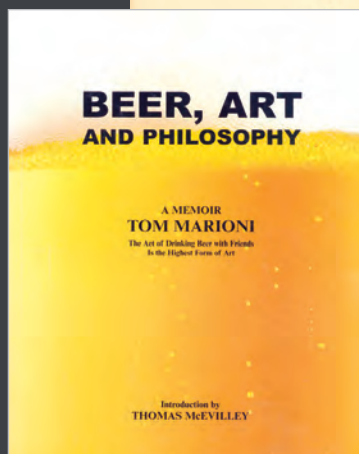
On décèle dans ces motivations les mêmes orientations que celles des centres d'artistes qui vont proliférer par la suite, surtout sur le territoire nord-américain, à partir des années soixante. Mais il ne s'agit pas ici de dresser un inventaire des lieux, groupes et regroupements, du futurisme à Dada, en passant par l'Internationale Situationniste et le lettrisme. Ces informations se trouvent dans diverses publications.

Revenons plutôt aux périodes historiques plus récentes. Des préoccupations artistiques en regroupements et en propositions alternatives se manifestent. On assiste, à partir des années soixante, à des pratiques collectivistes, comme le happening, qui suggèrent de nouvelles stratégies communicationnelles pour l'accomplissement d'un projet où l'œuvre s'efface quelque peu devant le processus et ses débordements. Le tout agit du vivant et propose des avenues différentes, du ludique contre le mortuaire !

Le Museum of Conceptual Art de San Francisco est fondé en 1970 par Tom Marioni. On y dénote une volonté artistique par des praticiens et des artistes d'endosser, paradoxalement, l'habit de « commissaires » et d'organisateurs : une sorte d'autogestion dans la production². Marioni édite d'ailleurs une revue du nom de *Vision*, avec un tirage limité, la considérant elle-même comme une « œuvre d'art ». À New York, un lieu comme Printed Matter se spécialise dans les productions *low art* des artistes : livre, vidéo, disque, cassette, etc.

Mais on doit aussi prendre en considération le travail accompli par Allan Kaprow sur la côte Ouest américaine, au cours des années soixante-dix, comme professeur, théoricien et disséminateur-artiste. Fusion entre les processus d'éducation et les diverses manifestations- participations, tels le happening et les éléments performatifs qui s'exécutent plus ou moins publiquement, la créativité nécessite de s'écarter de certains modèles et d'en suggérer de nouveaux. Évidemment, pour ce qui est des positionnements formel et conceptuel des happenings, des rapports de convivialité et d'osmose sont impliqués. Il s'agit de participation, non de vénération.

Floating Seminar #2
A Survey of Alternative
Art
Spaces



On doit se souvenir que la côte Ouest des États-Unis, au cours des années soixante et soixante-dix, fut particulièrement féconde en ce qu'on nommera « contre-culture », qui couvra diverses pratiques culturelles, de la musique à la littérature, en passant par les arts visuels. Ces modèles deviendront des références. Il y a aussi infiltration et hybridation, contamination, donc, des pratiques, des unes et des autres. La contre-culture s'émoustille dans plusieurs directions et implique des niveaux de transformation tant du produit que de son mode d'organisation ou de diffusion. C'est ce qui est essentiel à comprendre et c'est ce qu'on veut entendre par « processus autogestionnaire » : une volonté de « contrôler » les diverses phases du culturel.

Dans une réunion tenue le 2 octobre 1975 à San Francisco, une discussion avec quinze organismes gérés par les artistes et producteurs culturels a eu lieu. C'est donc dire qu'il y avait déjà à cette époque des motivations à s'associer³.

Un certain modèle contre-culturel semble partagé par les écrivains, poètes, artistes, ce qui colporte de nouvelles manières d'envisager la production, mais présuppose aussi l'installation de nouveaux mécanismes dans les rapports publics. Se pose alors la question des liens – ou non – entre centres et périphéries, que ce soit sur les plans géographiques, institutionnels ou disciplinaires. Différents modèles, différentes structures, différentes pratiques : nouveaux supports, nouvelles stratégies, nouvelles méthodes.

Le modèle contre-culturel déferlera en Amérique du Nord et se confirmera dans la prolifération de groupes et de centres, au Canada anglais d'abord. La dissidence au sujet de la guerre du Vietnam, aux États-Unis, sera par exemple l'occasion d'encourager l'émigration d'artistes et d'intellectuels. Mais c'est une toute autre histoire.

Dans la publication de 1979 produite par Parallélogramme et titrée *Spaces by Artists/Place des artistes, 1978-1979*, on remarque une majorité de centres au Canada anglais ; pour 20 organismes, quatre seulement sont du Québec, plutôt de Montréal : Média, Optica, Powerhouse, Vehicule Art Inc. Cette information fort pertinente propose plusieurs textes qui touchent aux modes d'organisation, aux productions et aux réalisations des centres d'artistes. Spécifiquement, l'appellation *centres d'artistes* plutôt que *galeries d'art* se veut toute une différence – pas besoin ici d'argumenter sur ces noms mais, à l'époque, c'était autre chose !

On touche à de nouvelles disciplines comme la vidéo ou la performance et on scrute aussi de nouveaux modes de gestion et d'organisation. Production et diffusion fusionnent au sein de diverses pratiques, ce qui confirme l'interdépendance et la variété, les possibles dans la sphère généralisée de la culture. Ajoutons que les nouveaux médias amènent aussi de nouvelles façons de produire et de disséminer.

Toujours dans cette publication, dans la section sur le « Musée Vivant » – déjà un concept émancipateur –, on prend position sur les nouveaux moyens de communication, qu'on voit ici comme une préoccupation plus importante que celle de savoir comment tenir un pinceau ou une torche à souder. Autres finalités, autres préoccupations, autres outils : « Le réseau informatique des Musées Vivants [nous somme ici en 1978, ne l'oublions pas] recense "les services possibles du réseau-informatique du Musée Vivant" : services opérationnels dans les centres (catalogue et inventaire, liste d'adresses et dossiers de promotion, administration et comptabilité), outils pour les artistes, développement de nouveaux programmes, les réseaux-conférences, correspondance, composition, correction de texte, rédaction en équipe, publication d'artiste, échange d'information, accès trans-disciplinaires, etc⁴. » En 1978, le concept même de « trans-disciplinaires » est assez évocateur et innovateur. Toute cette nomenclature confirme des préoccupations autres que la fabrication d'une « œuvre d'art ». On est passé de l'œuvre à l'activité, donc le processus prend le dessus. Or, s'il y a processus, c'est qu'il y a aussi des mécanismes pour le mettre en action !

La valeur de cette publication, comme bilan, tient à son positionnement et à l'information historique qu'elle contient, car chaque lieu-centre y est documenté. En 1979, c'est la confirmation de nouvelles manières de faire,

des développements dans la gestion et l'organisation, des pratiques en laboratoire.

Je tenais à présenter ces moments d'histoire à propos de cette sorte de nécessité de travail « communautaire », car je crois que ce type de motivation a régulièrement été au centre des préoccupations des artistes dans l'engrenage social – soumis aux diverses formes de contrôle, autant directes qu'indirectes.

Tout comme les artistes constructivistes du début du dernier siècle, l'accomplissement dans l'agir artistique, hors des contraintes *marchandisables*, suscite un renouvellement des disciplines et des objectifs, des différents modèles à mettre en application. On sent l'implication sociale qui s'atomise étant donné un imaginaire dégagé des contraintes et des normes instituées ; on investigate une contre-culture qualifiée d'*alternative*.

Au début du XX^e siècle, même un plasticien reconnu important comme K. S. Malévitch insistait : « Au lieu de collectionner toute espèce de vieilleries, il est indispensable de former des laboratoires d'un appareil de construction universel, créateur ; de ses axes sortiront les artistes des formes nouvelles et non des représentations mortes de la figuration⁵. » Difficile d'être plus explicite avec les concepts de « laboratoire » et de « nouvelles formes ».

On aura compris que les associations, groupes et regroupements ont à peu près toujours existé mais, à partir des années soixante, on voit une consolidation dans les modes d'organisation comme dans la destination des procédés ; le processus prend le dessus sur l'œuvre, l'investigation sur la production, la réflexion sur la contemplation.

Mais revenons au texte « Ruses et procédures » que j'ai rédigé en 1988, il y a plus de 25 ans maintenant, pour vérifier si les choses demeurent toujours les mêmes...

Temps de travail et conscience historique

Je dois ici admettre qu'on se sera un peu trompé au sujet de la libéralisation du temps de travail car, dans les centres d'artistes, outre les activités et vernissages, on y travaille de plus en plus de 9 à 5 ! Probablement que la gestion dite administrative a pris le dessus sur les motivations autogestionnaires. Le concept de « gouvernance », par exemple, et le fait que les « travailleurs-artistes » dans les centres d'artistes ne puissent s'activer dans des conseils d'administration restent un gros paradoxe lorsqu'il s'agit justement de processus autogestionnaires. C'était pourtant une préoccupation essentielle dans la genèse des centres d'artistes. Aurait-on manqué notre coup ?

Toutefois, l'implication et l'orientation d'un centre d'artistes sont fort variées et dépendent quelque peu de la constitution et du positionnement, avec des disciplines diversifiées, dans la conscience historique des formes et des contenus. C'est donc relatif et dépendant des intérêts et des corpus esthétiques des centres, illustrant un certain tribalisme, au sens du mot *tribu*.

Le troubadour et le nomade

On doit ajouter que tout s'est accéléré, que les réseaux sont confortablement ancrés, les nouvelles technologies impliquant de nouvelles manières de se comporter dans les axes de la communication.

La prolifération des machines trouve une extension en réseau, une incitation à demeurer actif dans le communicationnel. On parle de « glocal », tant global que local, et, tout comme le remarque Bourriaud, une culture « localisante » est imbriquée « mondialisante »⁶.

Les centres agissent à l'intérieur d'une sorte de réseautage et sont aussi sollicités par les multiples moyens de communication. Il y a échange et contamination dans l'Eternal Network de Filliou et, dans la périphérie, « tout le monde est au centre », comme le disait Hank Bull du Western Front à l'époque !

Les réseaux existent parce qu'il y a des centrales et des organisations. Ils offrent une sollicitation à la confrontation et au dialogue, impliquant l'échange et le déplacement, un nomadisme pouvant devenir toutefois corporatiste. On peut courir le risque que ce ne soit qu'une occasion,

qu'une sorte de vacances touristico-artistiques. Mais le tout est relatif et demande à la fois une certaine lucidité et une certaine éthique.

Il existe par exemple de nombreux festivals de performance dans plusieurs pays : une confirmation de l'importance actuelle de cette discipline. Ajoutons toutefois que cela ne vient pas des institutions muséologiques, mais plutôt de divers organismes souvent « gérés » par les artistes.

L'artiste de l'alternatif reste nomade dans ses diverses formes d'agir, mais aussi dans une périphérie géographique. Il a donc une prétention à l'échange, au-delà des contraintes d'éloignement : échange institutionnel pour un renouvellement des structures d'organisation et échange disciplinaire par un tâtonnement dans l'esprit du laboratoire.

Le nomadisme de la posture et celui de l'appareillage permettent des combinatoires extensionnelles.

L'archivage

C'est une sorte de prouesse, que ces publications par les organismes périphériquement alternatifs. Tout comme les bibliothèques des monastères médiévaux, ces lieux possèdent des archives – aux supports divers et plus modernes : audio, vidéo, etc. Cet effort d'archivage comporte une nécessité de transformer la production et la diffusion qui s'y trouvent assujetties. L'activité en laboratoire est une occasion de tester, d'élaborer de nouvelles trajectoires, ce qui occasionne la prolifération de nouveaux produits, de nouvelles attitudes dans la production-consommation.

Souvent même inclassables, ces productions artistiques trouvent dans de nouveaux supports un renouvellement créatif. Cependant, on peut courir le risque que le projet subisse l'influence du dispositif et de sa méthodologie.

Cet archivage nécessite l'application d'une mémoire *légère*, si je peux m'exprimer ainsi, par rapport à une gestion mémorielle plutôt muséo-institutionnelle. Elle est nécessaire et complémentaire pour les lieux dits alternatifs parce qu'elle est ce qui reste souvent des pratiques éphémères comme l'art en action et la performance ; elle est à la fois un prolongement et une validation. On peut même poser la question de l'interdépendance entre la pratique artistique performative et sa pérennité facilitée par sa position dans l'histoire.

Les diverses productions audio ou vidéo nécessitent un certain classement et catalogage. Les centres sont des espaces d'archivage pour des pratiques de plus en plus dématérialisées, ouvertes, comme l'est la manœuvre ; des espaces concomitants aux machines et aux technologies récentes.

La fonction et les outils

Dégagés des contraintes de la marchandise, les centres sont de même des lieux de recherche et d'investigation dans l'esprit, on l'a dit, du laboratoire. On y envisage une sorte de dégagement des structures conventionnelles de production. C'est du moins un incitatif à militer en ce sens.

C'est aussi la possibilité d'impliquer une extension dans les structures de l'imaginaire parce qu'une certaine originalité est visée. Il y a vérification et recadrage, expérimentation et analyse, propulsion et occasion de vérifier les dispositifs et leurs possibilités. Mais ici encore, paradoxalement, ce peut être un risque – ou un avantage – de transformer la production ou d'en altérer le résultat qui conditionnera la réceptivité et sa digestion.

Prenons l'exemple de Youtube : peut-on envisager une activité performative en solitaire qui ne se satisfasse que de son énonciation, sans contact réel avec le public ? L'activité dans l'art action qui implique la plupart du temps la rencontre, une présence, un partage, risque-t-elle de disparaître ? Lorsqu'on pense que le dialogue et la communication s'accomplissent par la présence, il y a de quoi s'interroger...

Certes, au début, les centres travaillaient surtout de manière multidisciplinaire, touchant plusieurs disciplines mais, en cours de développement, plusieurs centres, sous l'influence d'ailleurs des subventions, se sont de plus en plus spécialisés – en photo, en art action, etc. Cela a quand même profité aux centres qui ont de cette façon pu déterminer des moyens spécifiques à leur production et à l'achat de « machines » appropriées à leur champ d'investigation, tel un alambic digérant des matières.

La position d'analyste

Lorsqu'on parle de contre-culture, ce n'est pas dans l'intention d'abolir une culture existante, mais plutôt d'envisager diversement les composantes sociales dans leurs composantes institutionnelles, ou non.

Non totalement contaminés par un engrenage administratif compliqué, les centres peuvent programmer de nouvelles structures de pensée et des mécanismes novateurs. Dans le soi et l'autre, c'est un dialogue construit. L'artiste n'étant plus confiné à l'atelier ou à la fabrication d'un produit, d'un objet, la sollicitation offerte par les lieux alternatifs lui permet de rester critique – c'est en ce sens qu'on le qualifie d'analyste – par rapport à la modélisation universitaire ou institutionnelle.

À la recherche de nouveautés, l'artiste alternatif est-il en incubation dans une sorte de nomadisme insurrectionnel ou tend-il à justifier sa présence dans le confort d'un positionnement statique ? S'écartant de l'hégémonie du modèle, comme l'a été la peinture dans l'univers de la marchandise, il a un potentiel libéralisateur dans un lieu qui permet à chaque « tribu » d'avoir des instruments appropriés, des motivations et des énergies transformationnelles. ◀

Notes

- 1 Marc Partouche, « Bohèmes et avant-gardes... : du groupisme », *Inter, art actuel*, n° 99, p. 8.
- 2 Cf. Tom Marioni, *Beer, Art and Philosophy*, Crown Point Press, 2007, 223 p.
- 3 « *The fifteen exhibition spaces, publications, and self-organisations which were represented are each attempting (more or less) to provide artists with the opportunity for exposure. In this function, they act not so much as alternatives to existing art-support systems (museums, and commercial galleries and publications), but as extensions of them. What may be discarded is a good deal of the bias that commercialism place on the artistic and historical importance of certain works by certain artists in conventional art-market structure... The point is that some of the groups, while continuing to operate in conventional art-exhibition or art-support structure, are also investigating other possibilities.* » (Paul Kagawa, *Survey of Alternative Art Spaces : Floating Seminar #2. A Revised Transcription of the Meeting Held October 2, The Seminar, 1975*.) Voici les lieux mentionnés : The Statements, The American Can('t) Collective, Left Curve Magazine, The Floating Museum, The Samore Gallery, South of Market Open Studios, 1218-32 Folsom St. Galleries, Galeria de la Roza, The Women's Art Center, La Mamelle Magazine, The Museum of Conceptual Art, Vision, The Farm, 63 Bluxome St. Gallery et The Goodman Building.
- 4 Tania Rosenberg, *Spaces by Artists/Place des artistes : 3^e rétrospective Parallélogramme 3, 1978-1979*, ANNPAC/RACA, 1979. Voici les centres nommés : A Space, Artspace, Centre for Art Tapes, Clouds 'n' Water Gallery, Direct Media Association, Eye Level Gallery, 15 Dance Lab, Kingston Artists Association Inc., Media, The Music Gallery, Open Space Gallery, Optica, The Photographers Gallery, Powerhouse Gallery, Pumps, S.A.W. Gallery, Vehicule Art Inc., The Video Inn, The Western Front, Women in Focus. À remarquer : l'emploi de *Gallery* plus que de *Centre* !
- 5 Kasimir Malévitch, *Le miroir suprématiste : tous les articles parus en russe de 1913 à 1928, avec des documents sur le suprématisme*, L'Âge d'Homme, 1977, p. 67-68.
- 6 « Quant à la fameuse "hybridation culturelle", notion typiquement post-moderne, elle s'est révélée une machine à dissoudre toute véritable singularité sous le masque d'une idéologie "multiculturaliste", machine à effacer l'origine des éléments "typiques" et "authentiques" qu'elle bouture au tronc de la technosphère occidentale. La prétendue "diversité culturelle", que préserve la cloche de verre du "patrimoine de l'humanité", semble être le reflet inversé de la standardisation générale des imaginaires et des formes : plus l'art contemporain intègre des vocabulaires plastiques hétérogènes provenant de multiples traditions visuelles non occidentales, et plus clairement apparaissent les traits distinctifs d'une culture unique et globalisée. » (Nicolas Bourriaud, *Radical : pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, 2009, p. 13-14.)

Se situer
 Avec quelque 190 organismes et collectifs, le réseau des centres d'artistes autogérés constitue à l'heure actuelle un des dispositifs incontournables du secteur des arts visuels au Canada. Pourtant, le centre d'artistes, comparé aux autres structures du monde de l'art au Canada, demeure souvent absent du discours public et peu étudié dans la sphère des sciences sociales. Dans son excellente publication intitulée *Policy Matters*, l'historien de l'art Clive Robertson démontre les liens d'affinité qui existent entre le centre d'artistes et les mouvements sociaux, faisant en sorte qu'on ne peut l'examiner uniquement en termes de production artistique. Ce constat repose principalement sur le fait que le centre d'artistes s'intéresse davantage à l'humain (l'utilisateur) et son positionnement d'idées qu'à l'objet d'art et sa mise en marché. Cette division du champ de l'art entre positions qui paraissent s'opposer ainsi que la division interne du réseau engendrée par une disparité toujours plus importante des revenus entre les centres contribuent à diminuer la capacité du milieu à s'organiser. Pourtant, on continue de proclamer une solidarité qui aurait caractérisé l'émergence des regroupements et des associations ayant marqué l'histoire des centres d'artistes dont l'ANNPAC/RACA de 1976 à 1994, l'Artist Run Network (ARN) de 1994 à 1996 et, finalement, la Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés (ARCA), depuis 2005¹.

Qu'est-ce qui distingue le centre d'artistes des autres structures de diffusion ? Bien qu'il existe aujourd'hui une plus grande porosité entre les différentes structures qui brouillent l'identification d'une pratique donnée à un type de structures, le centre, en dépit de sa grande diversité, continue d'offrir un terrain unique du fait qu'il échappe à une définition stable. Quelle que soit sa situation spécifique, il devra se positionner en fonction d'un ensemble d'enjeux propres à la tradition de l'association et répondre aux questions d'équité et de solidarité, de méthodes de prise de décision démocratiques au sein d'un système hautement compétitif. Il devra encourager l'échec et y parer, mais aussi susciter une culture du questionnement propice à la subjectivisation de l'institution au profit d'un organisme politique permettant à ceux et celles qui s'y investissent d'être les auteurs de ce qui est en devenir. Un tel espace politique est la condition absolue du centre d'artistes autogéré et relève davantage d'un mouvement social que d'un mouvement artistique.

Ce qui complique le projet politique de l'organisation, c'est lorsqu'on fait apparaître l'objectif et le programme... C'est à ce moment que la pression de devoir faire, de devoir se démarquer et réussir, génère l'angoisse de l'attente et la peur du risque².

S'instituer

Le centre d'artistes autogéré, en s'instituant, se met en dehors de ce processus constitutif initial au nom d'une programmation, d'un résultat attendu auprès d'un public. Assujettie à un ensemble de fonctions, de procédures, voire de politiques imposées par les exigences du financement de l'État – tout en assurant au centre de se conformer aux exigences légales et administratives –, l'institutionnalisation mine-t-elle la capacité des usagers à se constituer autrement et à des fins expérimentales ? La structure qui s'institue fournit un cadre de fonctionnement objectif – une forme reproductible, prévisible et rassurante –, mais doit également prévoir un espace de diffusion ou de production souple, plastique, conçu pour un usage temporaire et réversible, favorable à la prise de risque. Pour que cette structure reste en mouvement, il faudra y recruter les personnes aptes à mener à bien une programmation déjà anticipée en faisant le minimum, sans la figer, de sorte qu'elle puisse être remise à neuf par ceux et celles capables de faire confiance aux situations dont ils ignorent l'issue : l'être et le faire ensemble seront le projet démocratique du centre.

Quarante ans plus tard

Aujourd'hui, les centres d'artistes appartiennent à la catégorie des structures qui n'ont pas de collections, mais qui mettent en relation les artistes, commissaires, éducateurs, historiens, techniciens, apprenants, gestionnaires, dans un enchevêtrement fertile. Leur rôle est de rendre publique la recherche artistique. La professionnalisation progressive des centres d'artistes autogérés depuis les années quatre-vingt aura amélioré la situation économique des centres établis de longue date. Mais qu'en est-il de leur autonomie ? Une telle progression socioéconomique repose-t-elle sur un ensemble de croyances qui tend à réduire la richesse du projet démocratique en une valeur monnayable, au détriment du développement de systèmes alternatifs et contestataires ?

L'institutionnalisation de cet espace alternatif oblige le centre à poser des exigences et des procédures objectives, elle le force à participer aux processus de valorisation de certaines choses au détriment d'autres. La constitution de la valeur « objective » demeure une fonction contestable du centre d'artistes autogéré, manifestée par l'abandon de l'espace de galerie d'un nombre grandissant d'organismes au profit de pratiques d'intervention ou d'infiltration dans l'espace public, de pratiques discursives, documentaires, etc.

La persistance de l'angle mort

Dans son étude intitulée *Le secteur des arts visuels au Canada : synthèse et analyse critique de la documentation récente*, Guy Bellavance déplore l'absence de certains acteurs stratégiques dans la recherche disponible, dont le centre d'artistes autogéré : « Les centres d'artistes jouent notamment un rôle polyvalent que le corpus actuel ne permet pas de cerner adéquatement. Instance médiatrice entre l'école et le milieu professionnel, [...] relais incontournable du dispositif d'aide publique à la création, [...] rôle de qualification préalable ou d'intronisation pour plusieurs générations récentes d'artistes [...], de diffusion et de circulation des œuvres d'art contemporain canadien, [...] intégration des artistes au marché de l'art contemporain [...], ils représentent enfin un acteur clé de la vie associative de ce secteur professionnel aux plans national, provincial et local³. »

Dans une lettre adressée à la revue *Fillip* par Lorna Brown en réponse aux textes sur les centres d'artistes, rédigés par ses collègues (Keith Wallace, « Artist-Run Centres in Vancouver : A Reflection on Three Texts » [*Fillip*, n° 12], Michael Turner et Reid Shier, « Upon Further Reflection » [*Fillip*, n° 14]), elle s'étonne de l'effort qu'on démontre à mettre en cause le centre d'artistes autogéré. Elle se demande si les idéaux contradictoires que ces auteurs reprochent aux centres d'artistes autogérés permettent d'en déclarer l'échec. Est-ce que ce sont ces contradictions, voire le statut à la fois marginal et institué du centre d'artistes, qui rendent si difficiles leur cohésion ? Déjà dans les années quarante, les artistes imaginaient un réseau de centres d'art communautaires décentralisés, mais recommandaient aussi la création d'un organisme national qui assurerait la supervision de la production culturelle au pays, capable de travailler avec les organismes de représentation à la définition des accommodements nécessaires au fonctionnement équitable du système de financement de l'État, soit le Conseil des arts du Canada.

Une étude commandée par le Conseil des arts du Canada, intitulée *Le rôle distinct des centres d'artistes autogérés dans l'écosystème des arts visuels au Canada* et préparée par les consultants MDR Burgess, permet de valider ce qu'on sait déjà du centre d'artistes et appuie ses constats avec des chiffres obtenus en sondant les centres mêmes. L'étude, malheureusement, s'en tient à des généralités, sans formuler d'hypothèses quant aux diverses contributions de ces structures, dont plusieurs sont des diffuseurs, à l'économie du savoir par la production et la circulation d'idées, de savoir-faire et de connaissances.

Situation actuelle : le programme de fonctionnement du Conseil des arts du Canada

Actuellement, moins de la moitié des centres au Canada – soit quelque 78 centres – reçoit une subvention au fonctionnement du Conseil des arts du Canada qui varie de 20 000 \$ à 120 000 \$, ce qui représente respectivement le plancher et plafond de ce programme d'aide. Selon les données disponibles, la majorité des centres qui sont subventionnés fonctionnent avec un budget annuel de 100 000 \$ à 250 000 \$⁴. Le financement au fonctionnement doit couvrir l'ensemble des dépenses dont les frais fixes, loyer, salaires et contributions de l'employeur, honoraires, coûts de programmation, y compris les droits versés aux artistes, transport, déplacement, équipements, etc. Les organismes fonctionnent aussi avec de très petites équipes de salariés et de travailleurs autonomes. Dans la plupart des cas, et par solidarité plutôt que par obligation légale, on verse des droits ou des honoraires tarifés selon des normes professionnelles pancanadiennes (grille tarifaire du Front des artistes canadiens).

À l'évaluation du Programme d'aide aux centres d'artistes autogérés de 2013, le Conseil a reçu 98 demandes d'aide dont le montant demandé, jugé très raisonnable, s'élevait à 6,09 M\$. Après l'évaluation, les fonds ont été alloués à 78 organismes pour un montant de 4,1 M\$, soit 67 % du montant demandé⁵. Une augmentation de l'enveloppe du Conseil des arts du Canada permettrait de bonifier les montants accordés présentement aux centres qui reçoivent le minimum de 20 000 \$ par année, en haussant ce plancher à au moins 40 000 \$, et d'admettre au programme de fonctionnement un plus grand nombre d'organismes. On rappelle que les centres qui reçoivent un financement de fonctionnement pluriannuel du Service des arts visuels du Conseil des arts du Canada ne sont pas admissibles aux subventions de projet, et il n'existe aucun programme de soutien aux initiatives stratégiques ni à l'achat d'équipements. Les centres qui ne sont pas soutenus au fonctionnement voguent d'une subvention de projet à une autre. Certains ont même cessé de postuler à ce programme, exercice jugé futile en raison des budgets stagnants. Pour plus d'information, on pourra consulter le rapport annuel du Conseil des arts du Canada ainsi qu'une sélection de rapports et d'études inclus dans la bibliographie. Je recommande hautement la lecture du texte *No Closure for Julie Ault* de Felicity Tayler pour un reflet légèrement détaché du centre d'artistes autogéré avec cette artiste new-yorkaise, membre du collectif Group Material, qui a passé la journée avec un groupe de travailleurs, d'artistes et de commissaires du milieu de l'art contemporain subventionné montréalais, culturellement assez homogène.

Le centre d'artistes autogéré à Patrimoine canadien : situation actuelle

En 2011-2012, les centres d'artistes autogérés ont touché quelque 139 000 \$ des 28,6 millions alloués par le Fonds du Canada pour la présentation des arts (FCPA), soit à peine 4 %⁶ du fonds destiné à « offrir aux Canadiens un accès à des expériences artistiques professionnelles des plus variées dans leurs collectivités »⁷. Il s'agit d'une disparité marquée entre les arts visuels et les arts de la scène qu'on se doit d'éclairer.

Après plusieurs années de déménagements répétitifs, à subir les aléas de la spéculation des marchés locatifs, notamment à Vancouver, à Halifax, à Montréal et à Toronto, et tandis que certains organismes délaissent leurs espaces de galerie dont les coûts afférents ne cessent d'augmenter, d'autres centres s'immobilisent : en 2011-2012, quelque 1 180 078 \$ du montant total de 43 505,677 \$ alloués auront été versés principalement au projet majeur de construction du 2-22, Sainte-Catherine à Montréal, où sont situés, entre autres, Vox, Artex et le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ)⁸.



> Les portes de Skol dont l'une est « fermée mais déverrouillée » : un geste simple pour inviter à venir explorer les fragments d'une enquête sur les pratiques furtives de Patrice Loubier, historien de l'art en résidence à Skol. Le geste sert aussi à marquer le fait que le centre peut diffuser de l'art tout en mettant l'accent sur la création et la production. La résidence a eu lieu du 13 janvier au 25 février 2012, au centre des arts actuels Skol, Montréal. Photo : Guy L'Heureux.

Les projets d'édition en arts visuels dont ceux des centres d'artistes ne sont pas admissibles au Fonds du livre qui dessert l'industrie du livre ; les auteurs et éditeurs spécialisés en arts visuels ne sont pas non plus admissibles au Programme national de traduction pour l'édition du livre, ni au volet Livres d'art du Service des lettres et de l'édition du Conseil des arts du Canada.

S'organiser

Les artistes et centres d'artistes autogérés souhaitant une plus grande reconnaissance dans le milieu de l'art contemporain, tant ici au Canada qu'à l'international, et désirant améliorer leur situation économique devront s'organiser davantage autour de campagnes de représentation dont celle menée par la Coalition canadienne des arts, organisme de lobby qui, chaque année, formule un ensemble de recommandations dans le cadre de la consultation prébudgétaire du Comité permanent des finances à la Chambre des communes. Cette année encore, la Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés (ARCA) appuie la première des trois recommandations, qui vise une augmentation du crédit parlementaire accordé au Conseil des arts du Canada de 35 millions de dollars en 2015, en vue d'atteindre à long terme une enveloppe de 300 millions de dollars. Depuis 1990, le nombre d'organismes artistiques soutenus par le Conseil des arts du Canada aurait augmenté de 65 %. Selon des données du recensement, le secteur des arts est passé de 101 605 artistes professionnels en 1990 à 155 500 en 2011. Le crédit parlementaire du Conseil des arts du Canada doit refléter cette expansion en aidant une communauté artistique canadienne en croissance et de plus en plus diversifiée. Or, depuis 2007, le crédit parlementaire du Conseil des arts du Canada a pratiquement stagné. En fait, les dépenses par habitant sont même légèrement en dessous des niveaux de 1990, soit 5,34 dollars par habitant en 2010, comparativement à 5,57 dollars en 1990⁹. De ces montants, quelle proportion rejoindra le financement du programme de fonctionnement des centres d'artistes ? Et de quelle manière ces sommes seront-elles acheminées vers ce programme ?

En tant qu'organisme de positionnement national et international, l'ARCA devra susciter le concours des membres du réseau des centres d'artistes autogérés et des organismes qui mettent l'artiste au cœur de leur fonctionnement pour rappeler aux bailleurs de fonds qu'à l'instar du projet démocratique du centre d'artistes autogéré, il est important de préserver des espaces pour négocier l'application de changements aux critères des programmes de financement. On se rappellera aussi qu'il s'agit d'un financement que les centres auront participé à obtenir historiquement. ◀

Bibliographie

Felicity Tayler, *No Closure from Julie Ault*, synopsis, Centre des arts actuels Skol, 20 octobre 2011.

Notes

- 1 Cf. Clive Robertson, *Policy Matters : Administrations of Art and Culture*, YYZ Books, 2006, 288 p.
- 2 Cf. Bernard Schütze, « L'échec ce n'est pas le problème... Un entretien avec l'artiste consultant François Deck », *ETC*, n° 97, 2012-2013, p. 13-15.
- 3 Guy Bellavance, *Le secteur des arts visuels au Canada : synthèse et analyse critique de la documentation récente*, INRS, 2011, p. 134-135.
- 4 Cf. L'Alliance des arts médiatiques indépendants et la Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés, *Les conditions de travail dans le réseau canadien des centres d'artistes autogérés et des centres en arts médiatiques indépendants à l'automne 2009*, octobre 2010.
- 5 Correspondance, agent de programme, Service des arts visuels du Conseil des arts du Canada.
- 6 Cf. Gouvernement du Canada, Patrimoine canadien, Fonds du Canada pour la présentation des arts, *Sommaire des activités du FCPA*, 2012-2013.
- 7 *Id.*, *Objectif du FCPA* [en ligne], www.pch.gc.ca/fra/1267553110077.
- 8 Cf. Gouvernement du Canada, Patrimoine canadien, Fonds du Canada pour les espaces culturels, *Informations budgétaires*, 2012-2013.
- 9 Cf. Alliance des arts visuels, *Mémoire : recommandations pour le budget fédéral 2015*, adaptation du mémoire de la Coalition canadienne des arts *Investissons dans l'avenir du Canada*, août 2014.

Anne Bertrand dirige la Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés/ The Artist-Run Centres and Collectives Conference depuis août 2012. Elle a obtenu son diplôme en arts visuels de l'Université d'Ottawa en 1986 après des études en langues et littératures anciennes. Depuis, elle a travaillé dans les coulisses administratives du milieu des arts visuels, d'abord à Artex, de 1993 à 1995, et encore de 2001 à 2004, après un détour de quelques années du côté des secteurs privé et communautaire. En 2004, elle devient coordonnatrice administrative de Skol et, depuis 2005, coordonnatrice artistique. Elle s'intéresse notamment aux modes de production et de diffusion artistiques inclassables.

BIBLIOGRAPHIE DES CENTRES D'ARTISTES



10 ans/10 years : Agence Topo : dix années de création pour le web. Eva Quintas, Michel Lefebvre et Sylvie Parent, Montréal, Agence Topo, 2008.

1981-2006 : le centre d'Artex à 25 ans/ Artex Information Centre turns 25. Collectif, Montréal, Éditions Artex, 2009.

40 000 ans : collectif (2013-2014)/40 000 Years : Collectif (2013-2014). Collectif, Québec, Avatar, 2013.

Anon. 96 432 heures : dix ans (+) d'Avatar, 1993-2004. Collectif, Québec, Ohm éditions et Avatar, 2004.

Art & Correspondence from the Western Front. Collectif, Vancouver, Western Front, 1979.

Avatar : œuvres avouées/Avowed Works. Lucie Fortin, Émile Morin, Jocelyn Robert, Marie-France Thérien et Karine Villeneuve, Québec, Ohm éditions et Avatar, 2005.

Cause célèbre : 25 ans à la Galerie Sans Nom, 1977-2002. Mario Doucette (dir.), Moncton, Galerie Sans Nom, 2003.

ConneXion : Galerie ConneXion co-op Itée, 5 ans déjà/ConneXion : Gallery ConneXion Co-op Ltd, 5 Years After. Roslyn Margaret Rosenfeld et Nancy Bauer, Moncton, La Galerie, 1989.

Decalog : YYZ, 1979-1989. Barbara Fischer (dir.), Toronto, YYZ Books, 1992.

Dislocations. Monika Gagnon et Gilles Hébert, Winnipeg, Winnipeg Film Group, 1994.

Expanded Standard Timeline : Artists and Electronic Media in Calgary, EMMEDIA, 1980 through 2005... Grant Poier (dir.), Calgary, emPRESS, 2009.

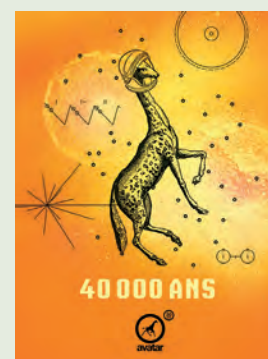
Exhibition to Be Destroyed, Again : Selections from the Unit/Pitt Archive, 1979-1984 Rita O'Grady et Keith Higgins (dir.), Vancouver, UNIT/PITT Projects, 2010.

Féminismes électriques : 10 ans d'interventions féministes en art contemporain à la centrale. Leila Pourtavaf (dir.), Montréal, La Centrale, 2012.

Food for Thought. Sarah Edmonds (dir.), Vancouver, Or Gallery, 2004.

Forest City Gallery, 1973-1993 : 20th anniversary issue. David Merritt et Bernice Vincent, London, Forest City Gallery, 1993.

Haven't We Been Here Before ? Thirtieth Anniversary Exhibitions, 09 June-23 July, 2011. Hope Peterson, Winnipeg, Platform Centre for Photographic + Digital Arts, 2011.



Historique de Skol, 1984-1995. Yves Théoret, Anne-Marie Proulx et Sabrina Russo, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2011.

Hors des sentiers battus/Off the Beaten Track. Ron Frohwerk et Gerry Kisil, Winnipeg, Ace Art, 1989.

Intersections : 25 Years of Connecting at the Centre for Art Tapes. James MacSwain (dir.), East Lawrencetown, Pottersfield Press, 2004.

It's a Wonderful Life. Collectif, Sackville, Owens Art Gallery, 2008.

L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996. Guy Sioui Durand, Québec, Inter Éditeur, 1997.

Le Lieu, 30 ans d'art actuel : rétrospective en 100 installations. Richard Martel (dir.), Québec, Les Éditions Intervention, 2013.

Making Video « In » : The Contested Ground of Alternative Video on the West Coast. Jennifer Abbott (dir.), Vancouver, VIVO Media Arts Centre, 2000.

Resonant Dialogues : 25 Years of the Second Story Art Society in Calgary. Renato Vitic et alii, Calgary, Truck, 2008.

See-SAW : Twenty Years at Galerie SAW Video. Caroline Langill, Garry Mainprize, Juan Geuer et Karen Korchinski, Ottawa, SAW Gallery, 1995.

Shifting Territory : Artist-Run Centres and Exhibition Practice/Mouvance territoriale : centres d'artistes et pratiques d'exposition. Donna Wawzonek et Andrew Hunter, Ottawa, Gallery 101, 2000.

The 25th Anniversary Project. Derrick Eugene Chong et Tom Folland, Toronto, A Space Gallery, 1996.

The 25th by 25 Postcard Project, 2007. Collectif, Sackville, Struts Gallery, 2007.

The October Project. Gail Tuttle, Victoria, Open Space, 1992.

Western Front Video, René Blouin (dir.), Vancouver, Western Front, 1984.

Whispered Art History : Twenty Years at the Western Front. Keith Wallace (dir.), Vancouver, Western Front, 1993.

LE PORTAIL DE TOUS LES DANGERS LE MODÈLE DES CENTRES D'ARTISTES À L'ÈRE DES VALEURS NÉOLIBÉRALES ?

△ GUY SIOUI DURAND

Cet essai s'inquiète.
Arts actuels ou art
contemporain ?

S'agit-il d'un affrontement
entre la vision commune
et la vision néolibérale ?

Au concept du *champ* de l'art (Bourdieu¹) longtemps employé se sont substituées récemment deux notions pour décrire le milieu des arts interdisciplinaires, multimédias, médiatiques et de la scène : l'art comme écosystème (Burgess²) et l'art contemporain comme *paradigme* (Heinich³). Après les références systémiques et sémiologiques, voici des allusions à l'écologie et à la finance. Alors que la métaphore du champ renvoyait au découpage d'un espace fermé, disciplinaire (le champ photographique, littéraire) et structuré par des rapports institutionnels conflictuels, celle de l'écosystème se déploie tel un espace ouvert, aux frontières poreuses faisant place aux organismes, aux réseaux, aux événements, aux circuits, aux foires, aux festivals et à leurs activités artistiques qui se font davantage en mode de cohabitation. Le paradigme de l'art contemporain se distingue par sa hiérarchisation fondée sur la primauté du système marchand par rapport aux autres formes organisationnelles des pratiques d'art.

Indépendamment du découpage temporel qui relève des typologies de l'histoire de l'art, il faut comprendre dans cet essai que les *arts actuels* renvoient à des usages cognitifs-expressifs-symboliques de l'imaginaire mis en œuvre dans l'écosystème artistique actuel. À l'opposé, l'*art contemporain* est ici entendu comme une marchandise somptuaire, un investissement, des images et objets d'art à vendre à des clientèles. Pour les tenants de l'art contemporain, les arts actuels ne sont qu'un phénomène de « présentisme » dont les expériences, les performances et les installations éphémères posent problème, mais dont la mise en spectacle et les traces audiovisuelles peuvent être mises en marché, collectionnées et achetées. Largement fondée sur le mode de production étatique de l'État-providence et de ses programmes⁴, la problématique de l'écosystème des arts actuels s'applique de manière plus juste ici que la notion précédente.

En effet, à lire les publications et études des organismes publics au Canada et au Québec, tels que les Conseils des arts et l'Observatoire de la culture de l'Institut de la statistique, de même que les rapports des organismes comme le RCAAQ, l'écosystème de l'art n'existerait tout simplement pas sans l'intervention financière de l'État à toutes les étapes. Autrement dit, la valeur d'usage symbolique, participative ou clientéliste de l'art, même assujettie à un mode de production technobureaucratique sur fond d'autopromotion incessante (Freitag⁵), demeure garante de pluralité et d'innovation. Cela tient encore au fait qu'ici l'écosystème de l'art repose quasi entièrement sur un mode de production étatique, sur une économie sociale liée à des programmes publics de l'État-providence fondés sur la sociale démocratie, plutôt que sur le marché de l'art nourri des valeurs néolibérales à l'échelle de la globalisation du capitalisme au XXI^e siècle.

Toutefois, la globalisation du capitalisme – et, en contrepartie, celle des luttes altermondialistes – ainsi que la mondialisation communicationnelle des technologies numériques ne sont pas sans conséquence sur la dynamique entre les acteurs des arts actuels au pays. Les valeurs néolibérales (réussite individuelle rapide, concurrence, compétition, profit) se sont infiltrées dans les institutions. Des pressions et des mécanismes se mettent en place pour diminuer les subventions publiques ou pour les réinvestir ailleurs que dans la vie associative et créative de l'art expérimental, en « partenariat » avec les visionnaires du système muséologique et marchands de l'art contemporain, où l'art se mesure à sa valeur d'échange (art = argent). La notion de compétition comme nouveau vocabulaire des importants bailleurs de fonds que sont le Conseil des arts du Canada (CAC), le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) et le Conseil des arts de Montréal (CAM) est un symptôme de l'infiltration des valeurs affairistes dans les programmes de l'État-providence.

L'écosystème des arts actuels

La figure amérindienne du capteur de rêves peut évoquer la manière dont les artistes s'organisent au Québec. On y observe un écosystème complexe, liant ensemble plusieurs acteurs institutionnels. Incontournables, ces collectifs, centres et organismes apparentés assurent, de manière hautement professionnalisée, une formidable effervescence de créativité artistique sur tout le territoire, des Îles-de-la-Madeleine jusqu'à Montréal, de la Côte-Nord jusqu'à l'Outaouais.

Au Québec et au Canada, de nombreux acteurs font partie de cet écosystème. Il y a bien sûr les artistes, ces professionnels que les chercheurs qualifient d'« atypiques » lorsque comparés aux travailleurs⁶. Il y a l'Association des musées, de loin les institutions les plus prestigieuses, aux budgets les plus imposants. Les institutions universitaires et collégiales de l'enseignement des arts visuels, des métiers d'art, de la programmation et de la création numérique sont essentielles pour la formation et la connaissance. Les galeries publiques comme les centres d'expositions et les maisons de la culture, les centres d'artistes autogérés et les galeries du marché de l'art contemporain en association forment des réseaux qui cohabitent et même collaborent. Les événements locaux et internationaux tels que les foires du

marché, les festivals des industries culturelles et les biennales dynamisent le secteur tandis que le réseau des périodiques culturels (SODEP), les sites Internet et leurs réseaux sociaux s'ouvrent sur la promotion, la diffusion, la théorisation, la critique d'art et l'archivage. Finalement, on ne peut esquisser un portrait d'ensemble sans y ajouter les amateurs d'art, le public et les collectionneurs, tout autant que les intellectuels et ceux qui occupent des fonctions connexes (historiens, critiques, écrivains, techniciens, médiateurs, etc.), dynamisant aussi l'écosystème des arts actuels.

Le Québec s'avère une des contrées au monde où les artistes peuvent évoluer dans une vie « associative » parmi les plus développées. Pour s'en convaincre, il suffit d'aligner les nombreux acronymes qui reflètent la dimension organisationnelle de la complexité des arts visuels, des arts médiatiques et des métiers d'art devenus multimédias, interdisciplinaires, relationnels, interactifs, contextuels et virtuels. Il y a, pour ne nommer que les principaux, le Conseil des arts du Canada (CAC), le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), le Conseil des arts de Montréal (CAM), le Conseil des arts du Saguenay (CAS), le Mouvement des arts et des lettres (MAL) qui rejoint 10 000 artistes, le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV) qui compte quelque 1600 membres pour environ 4000 artistes professionnels, l'Association des illustrateurs et illustratrices du Québec (AIIQ), le Regroupement pour la promotion de l'art imprimé (ARPRIM), le Conseil des métiers d'art du Québec (CMAQ), l'Association des galeries d'art contemporain (AGAC), la Société des musées québécois (SMQ), la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), le Conseil québécois des arts médiatiques (CQAM), le Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec (RAIQ) et le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) qui compte 71 membres et se fait inclusif de tous les autres réseaux, associations et circuits par son portail Réseau Art Actuel (RAA).

Entre l'organigramme des ministères, des conseils, les institutions affiliées d'enseignement des arts, l'association très influente des musées et le circuit de moindre importance des galeries du marché de l'art fortement concentré dans la métropole, le modèle organisationnel, celui des réseaux autogérés de collectifs, de centres, d'organismes, de revues et d'événements, est peut-être le plus vulnérable.

Réseau, autogestion, arts actuels

Les variables communes, ayant présidé à la naissance des centres d'artistes il y a 40 ans, ont, malgré de nouveaux vocables et mutations, persisté. On remarque une volonté d'autodétermination et d'ancrage communautaires, exprimée par le déploiement territorial dans toutes les régions du Québec et tous les quartiers en ville, de même que par le rassemblement associatif en *réseau* dans un contexte réel, là où vivent les artistes. Même s'il y a eu des transformations successives de collectifs vers des galeries parallèles, puis vers des centres d'artistes, puis désormais de plus en plus vers des organismes à but non lucratif (OBNL), l'*autogestion* est demeurée le modèle de gouvernance dans une économie sociale de subventions.

L'écosystème des arts actuels doit être abordé comme une économie sociale parce qu'il est très largement dépendant des programmes des divers paliers gouvernementaux (fédéral, provincial, municipal). Bien que tout ne soit pas subventionné en fonction des règles d'admissibilité, que les budgets donnent dans le statu quo, que l'on demande sans cesse d'accroître les sources de financement privé et qu'il y ait disparité des montants entre eux, les centres d'artistes autogérés sont dépendants du modèle de l'État-providence. Alors que les Conseils des arts pouvoient à environ 20 % des demandes de bourses individuelles, 75 % des budgets de fonctionnement et des activités des centres en proviennent. Malgré l'usage d'un mécanisme fondamental reconnu et appliqué (celui de l'évaluation par les pairs dans les jurys, consultations et autres expertises), les artistes et organismes en sont venus à assurer une forme, certes limitée, d'autogestion économique. S'y ajoute le développement d'un constant lobby politique de l'ensemble des

acteurs culturels – pensons ici au Mouvement des arts et des lettres – afin de maintenir sinon d'accroître la part de fonds publics investis. Cependant, sur les plans de la gouvernance, de l'organisation du travail, de la recherche, de la production, de la diffusion et de la promotion, c'est l'autonomie complète et autogérée par des artistes : 55 % des emplois occupés dans les centres membres du RCAAQ le sont par des artistes, en majorité des femmes.

Néanmoins, si ces mécanismes organisationnels débouchent sur une organisation du travail, notamment dans les centres d'artistes à la productivité artistique et à la qualité hautement professionnelles, toutes les études et tous les colloques des 20 dernières années corroborent cette réalité de faibles revenus, qui ne fait plus guère la manchette. Lorsque l'on joint ensemble les données économiques de l'évolution du salaire minimum, des revenus des artistes visuels et des salaires offerts pour les emplois dans les centres d'artistes autogérés, on convient de la constante suivante : l'inventivité et la créativité mises en œuvre partout sur le territoire proviennent de travailleurs artistiques au statut économique précaire, fiers mais pauvres. Tous combinent d'autres sources de revenus pour vivre et créer. Même si les artistes, auteurs et commissaires ont accès à une série de programmes de bourses de création, de perfectionnement et de déplacement, à des cachets d'expositions collectives ou solos et à des résidences de création, la très grande majorité d'entre eux, même ceux qui ont obtenu une reconnaissance, ne peut vivre de son art.

Dans cette économie sociale, la part de la masse salariale des centres d'artistes représente autour de 40 %, avec un taux de roulement et des salaires ou cachets qui se sont améliorés (+ 12 % en cinq ans). Permanents ou ponctuels, ces emplois dans les réseaux des centres d'artistes permettent à ceux qui les occupent de jouer un rôle expressif-symbolique majeur dans l'évolution de l'art actuel partout au Québec⁷. Ils permettent aussi la magie d'une inventivité, d'une créativité, de savoirs formant la masse critique de ce qu'on appelle l'art actuel et qui exprime une autonomie complète et autogérée de l'opération et des moyens de création, d'exposition, de recherche, de circulation, de promotion et de rayonnement. Ils permettent enfin l'auto-gestion idéologique (pensées, archives, publications, autohistoire de l'art).

Plus que toute autre forme d'organisation et avec moins de moyens financiers, les centres d'artistes et autres réseaux connectés assurent les expositions, les résidences de création, les idées et thématiques, l'exercice des commissaires, les événements, la diffusion, la circulation, la critique d'art et la matière pédagogique à venir, tout en servant de laboratoire au marché, aux institutions et aux échanges internationaux, en plus de fournir une justification aux politiques culturelles nationales, régionales et municipales. L'expérimentation artistique est demeurée la motivation essentielle de l'aventure des centres autogérés d'artistes. Celle-ci s'est complexifiée avec l'interdisciplinarité des arts visuels, multimédias et numériques, l'avènement des réalités augmentées et virtuelles ainsi que les multiples formes d'art public, allant de l'ornementation intégrée (1 %) à l'art de rue, en passant par les manœuvres urbaines, l'art relationnel et les interventions micro- et macropolitiques. C'est pourquoi ce modèle demeure porteur d'une autre solution sociétale *glocale* (penser global et agir local) et altermondialiste dans l'actuelle société hypermoderne aux valeurs financières néolibérales et individualistes. Mais jusqu'à quand ? Partie prenante de l'économie sociale dépendante des programmes de l'État, les pratiques artistiques expérimentales et engagées font des réseaux autogérés une assise locale de la vie culturelle et contribuent à son rayonnement international. ◀

Notes

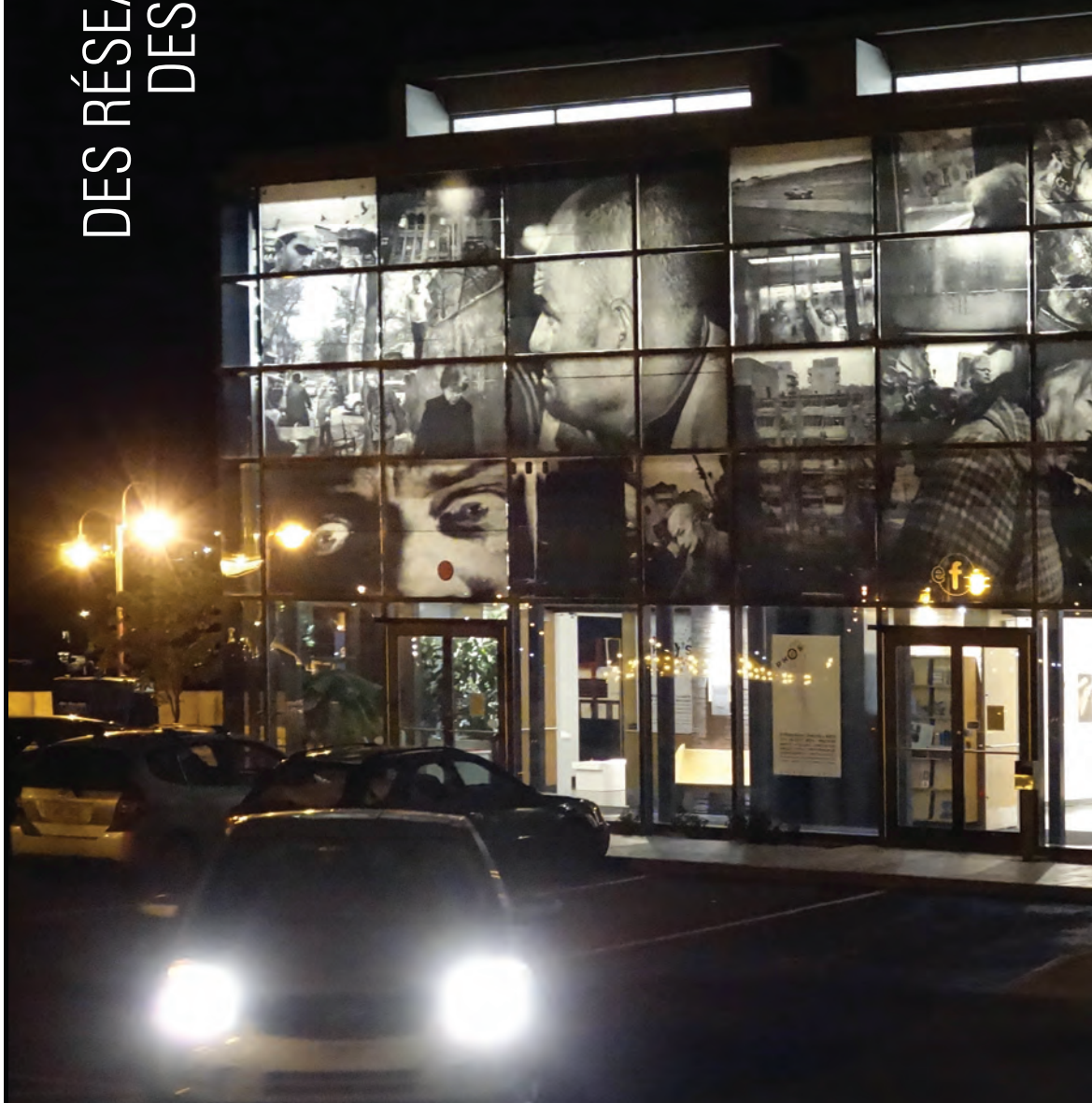
- 1 Cf. Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, D. Schnapper (collab.), de Minuit, coll. « Le sens commun », 1966, 256 p.
- 2 Cf. Marilyn Burgess et Maria de Rosa (MDR Burgess Consultants), *Le rôle distinct des centres d'artistes autogérés dans l'écologie des arts visuels* [en ligne], Conseil des arts du Canada, 2012, 70 p., www.conseildesarts.ca/~media/files/research%20-%20ofr/le%20role%20distinct%20des%20centres%20dartistes%20autogeres%20dans%20le%20ecologie%20des%20arts%20visuels/finalreportarctstudyffrench%20chartsaddedsp.pdf?mw=1382.

DES RÉSEAUX ÉLARGIS AU QUARTIER DES SPECTACLES CENTRALISTE

▲ GUY SIOUI DURAND

- 3 Cf. Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain : structure d'une révolution artistique*, NRF Gallimard, 2014, 369 p.
- 4 Cf. M. Burgess et M. de Rosa, *op. cit.* ; Collectif, *Decentre : Concerning Artist-Run Culture/À propos des centres d'artistes*, YYZ Books, 2008, 288 p. ; Shier Reid, « Do Artists Need Artist-Run Centres ? », in Melanie O'Brien (dir.), *Vancouver Art & Economies*, Arsenal Pulp Press/Artspeak, 2007, p. 189-201 ; Clive Robertson, *Policy Matters : Administrations of Art and Culture*, YYZ Books, 2006, 288 p. ; Guy Sioui Durand, *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, Inter Éditeur, 1997, 466 p.
- 5 Cf. Michel Freitag, *L'oubli de société : pour une théorie critique de la postmodernité*, Les Presses de l'Université Laval, 2002, 433 p.
- 6 Cf. Conseil des arts et des lettres du Québec, *Les centres d'artistes en arts visuels : profil économique 2009-2010*, 2014 ; Observatoire de la culture et des communications du Québec, *Portrait statistique des conditions de pratique au Québec 2010*, 2013 ; Christine Routhier, *Les artistes en arts visuels : portrait statistique des conditions de pratique au Québec* [en ligne], Observatoire de la culture et des communications du Québec de l'Institut de la statistique du Québec, 2013, 106 p., www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/arts-visuels/mono-arts-visuels.pdf ; Pascale Bédard, *Les mondes parallèles de l'art contemporain : hétérogénéité des expériences professionnelles et divergences d'intérêt parmi les artistes* [allocation], Colloque « Travail artistique et métiers de la création », 81^e congrès de l'ACFAS, Université Laval, 9 et 10 mai 2013 ; Marcel Fournier et Marian Misdrabi, *Bourses et carrière : les artistes en arts visuels au Québec* [allocation], 81^e congrès de l'ACFAS, Université Laval, 9 et 10 mai 2013.
- 7 Cf. Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec, *Rapport annuel 2012-2013*, octobre 2013 ; Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés et Alliance des arts médiatiques indépendants, *Les conditions de travail dans le réseau canadien des centres d'artistes autogérés et des centres en arts médiatiques indépendants à l'automne 2009*, octobre 2010 ; Gaétan Hardy, « L'emploi et la rémunération dans les organismes artistiques en 2003-2004 », *Constats du CALQ*, n° 11, mars 2006 ; Claudine Audet et Gaétan Hardy, *Les centres d'artistes en arts visuels et en arts médiatiques subventionnés par le Conseil des arts et des lettres du Québec de 1994-1995 à 1997-1998 : portrait économique*, Conseils des arts et des lettres du Québec, octobre 2000 ; Regroupement des artistes en arts visuels du Québec, *Développer la filière des arts visuels : pour une meilleure implication de l'État québécois dans l'industrie des arts visuels*, avril 2008 ; Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec, *Enquête sur la situation de l'emploi dans les centres d'artistes autogérés du Québec (volet I)*, mars 1999 ; Réjean Côté et Pierre Beaudoin, *Enquête sur la situation de l'emploi dans les centres d'artistes autogérés du Québec (volet II)*, Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec, novembre 2000.

Les trois quarts des centres d'artistes autogérés du RCAAQ s'activent en dehors de la métropole. Les formes de réseautage y sont courantes, constantes, nombreuses. À l'automne 2014, plusieurs événements initiés par des centres en région furent explicites de cette trame d'art actuel mise en réseau. Pour ma part, j'ai suivi la rive sud de Magtagoet, le « Grand chemin qui marche », ce fleuve Saint-Laurent, de Carleton-sur-Mer jusqu'à Lévis, en passant par Matane. J'ai ensuite traversé le fleuve pour Québec.



Raid Art nature

Alors que le centre Ad Mare aux Îles-de-la-Madeleine a concocté le projet des *Colis suspects* pour accueillir les voyageurs y arrivant, ces dernières années, les programmations du Centre d'artistes Vaste et Vague à Carleton-sur-Mer ne cessent d'être « in ». Celles-ci sont *interdisciplinaires, in situ, internationales*. En effet, outre ses résidences de création, son laboratoire de créations numériques et ses expositions régulières, le centre est devenu l'un des carrefours régionaux les plus effervescents. Rien que cet automne, pas moins de quatre manifestations en réseau y ont pris forme. Ainsi le centre a-t-il tissé ses mailles avec les Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie. Il a encore accueilli une originale soirée d'art performance de la RIAP en circulation, greffant des performeurs gaspésiens aux artistes internationaux. Vaste et Vague a de plus poursuivi le troisième volet du projet amérindien *Mawita'jig* commencé en 2012 comme métissage de rencontres artistiques avec les communautés Mi'gmaq voisines de Gesgapegiag et de Listuguj. Enfin, il a mis de l'avant *L'aventure Vaste et Vague : Raid Art nature*, un événement dynamique d'art environnemental (Land Art) jumelé à l'événement sportif Raid international Gaspésie. Typique de la formule réseau comme mode d'organisation et de création, Vaste et Vague y a convié quatre équipes, réunissant douze créateurs en art actuel, d'autant de régions (Saguenay, Québec, Maritimes et Gaspésie) à exécuter quatre créations collectives in situ le long du parcours du raid sportif pour la population.

PHOS

Portant plus loin dans le cheminement de l'art au Québec l'héritage solide de Matane en matière de photographie, de sculpture et d'événements conceptuels, le centre Espace F a opéré dans les lieux de l'art du Complexe culturel Joseph-Rouleau et de l'enseignement du Cégep de Matane, mais aussi dans l'espace public de la petite ville (comme au Big Bar) et dans l'espace médiatique (www.espacephos.net) une fascinante fusion entre arts visuels, art multimédia et arts numériques de l'image. Son événement PHOS a fait acte de ces passages entre lieux in situ, formes d'art en contexte réel et réalités augmentées dans le Web par l'entremise d'ateliers, d'expositions, de grandes photos extérieures, de performances et de spectacles cabaret. L'énergie qui s'est dégagée du tout m'a rappelé l'esprit de la lignée des précédents symposiums visant à « métamorphoser » la vie par l'art dans une petite ville dont le « ciel variable » est celui des inouïes aurores boréales. Rien à envier au chapelet d'expositions dans les cubes blancs qui n'ont comme thématique que de durer un mois en métropole.



> Charles Frédéric Ouellet, *Écrire l'invisible*, projet présenté dans le cadre de l'événement PHOS, Espace F, Matane, 2014. Photos : Mathieu Savoie.





> Arkadi Lavoie-Lachapelle, *Estre sur les gantiers* (volet performatif), Lévis, 2014.



> Jacynthe Carrier, *CYCLÉS* (œuvre vidéo), Lévis, 2014.
Photos : Charles-Frédéric Ouellet. © Regart, centre d'artistes en art actuel.

Chantiers

Alors qu'à Rivière-du-Loup, le groupe Les Flâneurs proposaient *Détournement*, une exposition dans l'espace public, et que le centre La Tortue Bleue présentait l'exposition *Bosquet d'intérieur pour oiseau nicheur* de Josette Villeneuve dans la Vieille École (la Maison culturelle Armand-Vaillancourt) à Saint-André-de-Kamouraska, lieu de contestation du port pétrolier à Cacouna, c'est sans doute Regart, le centre en arts visuels, qui s'est *démarqué*. Il a lancé fin août *Chantiers*, un étonnant événement aux énergies en apparence paradoxales : celles *in*, absorbant en une installation pierres transportées et vidéos dans son « cube blanc », mais aussi celles *out* par des projets d'affichage investissant la *Main* et dont les affiches ne laissaient personne indifférent sur le sens de l'aménagement du secteur de la Traverse de Lévis qui l'entoure. On pouvait aussi y voir une manœuvre impliquant les résidents des condos environnants pour mettre dans l'espace public leurs pensées affichées dans les vitrines d'un garage abandonné, un projet photographique superbe comme archives vivantes et un projet sculptural néo-Pop Art dans les grandes vitres de l'étage inhabité de l'édifice situé en face du centre. Outre le mixage de plusieurs genres artistiques (vidéo, sculpture, architecture, performance, art audio) produits par huit artistes, *Chantiers* aura été un événement de collaboration en réseau avec d'autres centres d'artistes comme Spirafilm, Avatar, Engramme, Verticale, ainsi qu'avec des commerçants locaux.

> Elizabet Cerviño, RIAP 2014, Grave, Victoriaville. Photo : Guy Samson.

La RIAP en réseau

Symbole de liaison territoriale, prendre le traversier pour Québec vient renforcer notre regard sociologique critique. Si le long de la Rive-Sud de Québec on a pu observer en œuvre et en contexte réel l'attitude réseau qui fonde les centres d'artistes autogérés en région, la compréhension des arts actuels comme écosystème de déterritorialisation/reterritorialisation, s'opposant au modèle modulé sur le moule du marché comme horizon du « monde » de l'art contemporain, trouve ici une assise d'art action incontournable.

À Québec, en septembre, la 18^e édition de la Rencontre internationale d'art performance (RIAP) organisée par Le Lieu, centre en art actuel a concrétisé à tous les points vue cette trame d'art actuel en réseau. Premièrement, ce fut par la forme d'art programmée : l'art action en performances, en manœuvres et autres actes pour l'art. Deuxièmement, ce fut grâce à la sélection des artistes par zones géographiques, en lien avec des organismes qui eux-mêmes produisent des événements d'art performance (les villes de Calgary, de Victoria, de Régina et de Winnipeg au Canada, la Pologne, les Philippines, la Norvège et Cuba), confirmant la dimension du réseautage international. Troisièmement, la RIAP programmée sur deux fins de semaine à Québec a maintenu sa particularité d'un partenariat régional avec d'autres centres d'artistes et organismes pour assurer une circulation des performeurs et, ainsi, elle a tissé et dynamisé un réseau nomade des régions du Québec par le réseau du RCAAQ avec la Gaspésie (Vaste et Vague à Carleton-sur-Mer), l'Estrie (Sporobole à Sherbrooke), le Centre-du-Québec (Grave à Victoriaville), Montréal (VIVA! Art action, Article), l'Abitibi-Témiscamingue (L'Écart à Rouyn-Noranda), le Lac-Saint-Jean (Langage Plus à Alma), le Saguenay (Le Lobe et Os Brûlé à Chicoutimi), la Mauricie (Atelier Silex à Trois-Rivières) et même exceptionnellement Régina (Neutral Ground). Enfin, des extraits de prestations et de discussions archivées comme telles, *in situ* (vidéos), ont été diffusés en temps quasi réel sur le Web, complétant cette logique réseau.

On retrouve bien sûr cette logique des réseaux dans les affluents et, par là, dans les autres régions¹.





> Roy Lu, RIAP 2104, Le Lobe, Saguenay. Photo : ©JMEROY.

À Montréal, une autre dynamique

On peut en dire long sur l'ensemble en étudiant un seul détail²

Le Regroupement des centres autogérés du Québec (RCAAQ) compte 71 membres dont les trois quarts sont situés à l'extérieur de l'île de Montréal. Bien que créature-réseau par ses membres, à qui il est redevable entièrement, son statut a changé dans les années deux mille. Le bureau central du RCAAQ possède un budget de 200 000 \$ qui lui permet une autonomie. Celui-ci est devenu une entité autonome dotée d'un budget de fonctionnement subventionné par les Conseils des arts et non en provenance de ses membres. Il a développé progressivement, au fil des années, ce que l'on pourrait qualifier de dédoublement de personnalité organisationnelle. Jouant de manière compétente son rôle de « regroupement », de lobby politique et de producteur de services aux membres, l'entité administrative s'est également mise à agir comme un organisme en soi de représentation, d'offre de services, mais aussi de partenariats, ce qui pourrait être jugé comme un processus d'assimilation au modèle centralisateur et réducteur qui se structure derrière cette fameuse appellation du Quartier des spectacles. On se souviendra de l'utopie et de la critique des situationnistes, dernière avant-garde moderne, contre la culture du spectacle.

L'entité centrale du RCAAQ, et ici les mots ont leur pleine importance, gère ce qu'il appelle dans l'espace médiatique le « portail Réseau Art Actuel » (RAA). Suite Web des précédentes éditions du Répertoire en format papier et en outre de la nécessaire fonction d'autopromotion communicationnelle et d'outils de référence utiles aux artistes, aux organismes et aux institutions, le portail est l'aboutissement de la réouverture et de l'inclusion, après une période fondatrice de réseau autogéré (fonctionnement en rupture, axé sur

des pratiques de création dématérialisées et engagées), de tous les acteurs et formes d'association de l'écosystème des arts actuels et des circuits de l'art contemporain. Cela fait sens en cette ère d'hypermodernité (les hyperliens, les applications, les réseaux sociaux) et de mondialisation artistique.

Voyons d'abord les services offerts aux centres. Il ne suffit pas d'être membre du Mouvement pour les arts et les lettres (MAL) et d'unir sa voix au concert unanime – de l'artiste membre du RAAV au directeur du CAC et à la ministre de la Culture – pour qu'il n'y ait pas de coupures dans les budgets. Il ne suffit pas de se faire l'écho des études de l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ) sur l'incroyable productivité des artistes en général et des centres en particulier pour si peu d'investissements. Surtout, il ne suffit pas de tenir des assemblées générales en région en y amenant de supposés experts qui sont en fait des consultants de ces nouveaux penseurs du *management* culturel – sous le couvert du concept de *l'artiste médiateur culturel* – et du paradigme de l'art contemporain comme marché, ainsi qu'on a pu le vivre à Alma récemment. Il faut se battre pour le réseau élargi. Il faut intervenir face à la survie de l'autogestion – plus de 55 % des travailleurs dans les centres sont des artistes, et le taux de roulement tous les deux ans menace la transmission historique – et soutenir les liaisons en réseau en tant que spécificité commune sur tout le territoire.

La tête indépendante de ses membres ?

En contrepartie, l'autonomie budgétaire a entraîné le bureau du RCAAQ à se comporter comme un organisme à part entière, cautionné par son statut de porte-parole du réseau le plus démocratique et le productif de l'art vivant. De manière inquiétante, il est parvenu à adhérer à des signaux faibles



> Thierry Marceau, *J'aime Montréal et Montréal m'aime* (phase 2), une adaptation de la célèbre performance de Joseph Beuys à New York en 1974, édifice 2-22, Montréal, 28 février 2014. L'œuvre d'intégration à l'architecture (dans le cadre de la politique du 1%) est présentée ponctuellement dans les grandes vitrines de l'édifice. Photo : Julie Villeneuve.

d'assimilation par des initiatives en surface. Parmi celles-ci : la participation à la vitalisation du projet de Quartier des spectacles en prenant pour logis des locaux au 2-22 ; la création d'une liaison pour des échanges de résidences de création avec Cuba destinée seulement aux centres de Montréal ; l'adhésion gratuite à cette application pour téléphonie intelligente et portable, Art actuel centre-ville (AACV). Si l'on y ajoute la collaboration géolocalisée de VOX à la Biennale de Montréal et l'hybridité de cette autre concentration qu'est le Pied Carré (Pi²), il y aurait là une tendance centripète lourde.

Alors que, sur le terrain géographique, il est question du RCAAQ qui émane de ses membres et lui est redevable, son portail renommé RAA dans le territoire médiatique manifeste l'autonomie prise par le bureau central par rapport auxdits membres. Du RCAAQ au RAA, trois mots ont disparu : *centres, autogérés* et *Québec*. Le RCAAQ, malgré son lobby politique efficace par l'entremise du MAL et son soutien à la haute productivité professionnelle grâce à ses ateliers de formation et ses forums régionaux, n'est-il pas entré dans une phase de son autonomie (subventions indépendantes, activités centrales) se reflétant par une inclusion, mais aussi une adhésion, voire une absorption de l'art actuel dans l'art contemporain ? Est-il en train de dissoudre petit à petit son rôle de rassembleur, de regroupement, pour la fracture centre/périphérie et pour une intégration progressive des acteurs en réseau à l'univers de l'art contemporain mené par les valeurs néolibérales ?

L'emplacement : le 2-22

Une image forte sert d'introduction. La place publique du complexe de la Place des Arts est le cœur de ce que l'on appelle aujourd'hui le Quartier des spectacles de Montréal, qui s'étend jusqu'à la rue Saint-Laurent, la fameuse *Main*. Coin Sainte-Catherine toujours, on y trouve un nouvel édifice à l'architecture hypermoderne, dont le 1% (l'œuvre d'intégration à l'architecture) est une performance de l'artiste Thierry Marceau, *J'aime Montréal et Montréal m'aime*, une adaptation de la célèbre performance de Joseph Beuys à New York en 1974, présentée ponctuellement dans les grandes vitrines à l'étage. Outre le bureau du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec au troisième étage, on retrouve la librairie Formats et le centre de documentation Artexte, membre du RCAAQ. Les vastes locaux

du centre d'artistes autogérés VOX, centre de l'image contemporaine, sont au quatrième. Au rez-de-chaussée siègent la radio communautaire CIBL – déménagée d'Hochelaga-Maisonneuve pour le centre-ville –, un bistro chic et surtout le kiosque d'infos et la billetterie entourés d'écrans du Quartier du spectacle. La question qui circule depuis quelque temps parmi les membres est la suivante : le bureau central du RCAAQ, depuis qu'il est au 2-22, adhère-t-il insidieusement aux valeurs des industries du spectacle au détriment du réseau en coupant sa tête des racines dans la course aux formules de financement que l'on finit par intégrer comme programmation d'art, dans le flou entre art de recherche et production culturelle, entre art dans l'espace public et médiation culturelle ? C'est le questionnement initié publiquement par un de ses membres et dont je parlerai plus bas.

L'appellation *Art actuel centre-ville*

Sur son portail promotionnel, en offrant de télécharger l'application Art actuel centre-ville, le bureau central n'abolit-il pas virtuellement le regroupement des centres autogérés de tout le Québec ? La question avait été soulevée au forum régional des centres à Saguenay à l'automne. Alors que les trois quarts de ses membres se situent hors de la métropole et ont un cruel besoin de réseautage promotionnel, bien que le portail les représente avec ses hyperliens, son application, à la demande de Culture Montréal, ne met en réseau que les centres dans un rayon de 37 kilomètres du Quartier des spectacles. N'est-ce pas là une fracture de la mission des réseaux sur tout le territoire ?

Le Pied Carré (Pi²)

L'emplacement, l'architecture et cette concentration du 2-22 sont déjà fort significatifs des nouveaux types de cohabitation des organisations artistiques dans la métropole. Un autre exemple est le regroupement Pied Carré (Pi²) sur l'avenue de Gaspé dans le quartier Mile-End, où ont récemment emménagé plusieurs centres venus rejoindre le chef de file qu'est le Centre d'art et de diffusion Clark. On y retrouve notamment l'Agence TOPO, l'Atelier Circulaire, le Dazibao, centre de photographie actuelle, la Diagonale, centre des arts et des fibres du Québec, l'Eastern Bloc, nouveaux médias et arts

interdisciplinaires, l'Occurrence, espace d'art et d'essai contemporains et Optica, un centre d'art contemporain.

Le Pied Carré – Regroupement des créateurs du Secteur Saint-Viateur Est, de son nom complet – est un organisme à but non lucratif rassemblant créateurs et créatrices (artistes, musiciens, designers, artisans ou représentants d'ateliers collectifs, de petites entreprises et d'organismes du secteur créatif). Dans des *buildings* appartenant à des propriétaires immobiliers de Toronto, ce regroupement a réussi, grâce à l'appui de subventions pour aider les artistes, à occuper les lieux. Il a en outre les caractéristiques du métissage entre les pratiques des arts actuels, des arts de la scène, des centres d'artistes, des ateliers, des organismes sans but lucratif et des petites entreprises de production et de services culturels.

De telles reconfigurations ne définiraient-elles pas plutôt le portail de tous les dangers pour l'essentiel même du regroupement, en réseau uni, des centres d'artistes autogérés à la grandeur du territoire ? Ainsi, en 2013, le projet d'échange *Montréal/Brooklyn* organisé par le Centre Clark, un lieu clé du réseau des centres d'artistes autogérés pendant plusieurs années, et celui bien que très modeste d'une liaison Grenoble/Montréal pour cette année sont symptomatiques d'une mutation des formes de réseautage mises de l'avant par les centres d'artistes autogérés en région. En effet, *Montréal/Brooklyn* a été à Montréal une collaboration entre des centres d'expositions comme La Fonderie Darling, des galeries commerciales, la galerie d'art de l'UQAM et même le Musée d'art contemporain de Montréal, pour accueillir en duos des artistes montréalais et new-yorkais, tandis que ce fut dans des galeries et des espaces privés à Brooklyn, où le marché règne, que la suite fut assurée, dans une parfaite logique de l'écosystème des arts où les subventions sont essentielles.

La contestation

Les frontières sont devenues poreuses entre les réseaux des arts actuels et les foires, les festivals, les circuits et les biennales d'art contemporain. Les distinctions entre art et spectacle, lieux d'art et scènes, expérimentation et animation, ornementation et critique dans ou de l'espace public, semblent vouloir s'escamoter sous une nouvelle fonction rassembleuse : la médiation culturelle. Ce vent d'affairisme artistique des galeries comme l'Arsenal, fusion des acteurs de l'industrie du spectacle, des organismes culturels de la métropole comme Culture pour tous, des médias comme *La Presse*, *Le Devoir*, ARTV ainsi que des institutions comme le Musée d'art contemporain de Montréal autour de la symbolique du Quartier des spectacles, aboutissant à cette Biennale de Montréal, a aussi ses détracteurs. Le débat est déjà lancé par des œuvres et actions, par des réflexions critiques et acteurs en réseau. J'en ai retenu cinq :

- l'action iconoclaste d'Istvan Kantor ;
- les paradoxales œuvres au message critique de Mathieu Beauséjour ;
- l'essai d'Anithe de Carvalho dénonçant les visées néolibérales de l'organisme Culture Montréal ;
- la dissidente programmation *Artiste en des temps dangereux* du Centre des arts actuels Skol face aux coupures de subvention de certains centres, rendant encore plus criante l'inégalité du financement des membres ;
- Article et sa programmation de résistance axée sur la critique du modèle des affaires et sur le maintien des liens en réseau comme art vivant.

Le cadeau suprême de Monty Cantsin à Jeff Koons

Istvan Kantor, alias Monty Cantsin, est arrivé d'Hongrie à Montréal à la fin des années soixante-dix. Il s'est joint à Véhicule Art, cette galerie parallèle aux pratiques d'art vidéo, audio, conceptuel et performance d'où allait émerger la revue *Parachute* et *Les cent jours d'art contemporain*. Depuis 1981, l'artiste n'a cessé d'initier de spectaculaires manœuvres iconoclastes en usant de son sang pour dénoncer le système officiel de l'art contemporain

fondé sur l'argent. Pour sa toute dernière action en août dernier, Istvan Kantor, Prix du Gouverneur général du Canada 2004, honni, a tracé un x avec son sang sur le mur derrière la sculpture du grand lapin en argent lors de l'exposition rétrospective que le Whitney Museum consacrait à l'un des artistes vivants les plus fortunés, dont les œuvres se vendent le plus cher, l'Américain Jeff Koons. Dans la perspective d'un marché de l'art où la valeur d'échange prime, l'intervention à New York en août 2014 de Monty Cantsin – et son arrestation stratégiquement orchestrée pour être diffusée dans les réseaux sociaux et les tribunes artistiques mondiales – est fort significative de la puissance et des limitations du marché pour comprendre et expliquer l'art. Sa pratique artistique d'art performance se veut un choix différent du marché de l'art et des institutions qu'il dénonce, notamment les festivals Nuit blanche à Toronto, Paris et Montréal, où les artistes placent leurs œuvres en concession, sans grands revenus, pendant que les promoteurs font de l'argent avec un public-clientèle.

La frontière : propos critique comme art à vendre

Ces dernières années, après son implication au Centre Clark et au bureau central du RCAAQ, alors que des rétrospectives de son travail prennent place en région comme cet été au Musée régional de Rimouski et cet automne à Verticale, centre d'artistes à Laval, tandis qu'il crée des dispositifs performatifs multimédias pour la Manif d'art 7 à Québec, pendant qu'il circule dans les résidences de création locales comme chez Est-Nord-Est à Saint-Jean-Port-Joli ou pendant six mois au Studio du Québec à Londres, l'artiste montréalais Mathieu Beauséjour est aussi représenté sur le marché par la galerie antoine ertaskiran. Voilà certes un parcours typique d'un acteur de l'écosystème des arts actuels. Ses expositions sont largement couvertes par la critique d'art et les médias. Son exposition *La banque du Soleil* à la galerie ertaskiran s'est voulue un « examen esthétique du monde moderne, avec des œuvres qui évoquent l'obsession du contrôle, la soumission et la puissance inégalée de l'argent », avec des œuvres représentant l'ordre professionnel et l'obsession de contrôle du monde financier (« Oracle de la banque du Soleil »). À sa manière, Beauséjour circule mais réaffirme sa « persistance » à maintenir une conscience historique et une lucidité en œuvre des deux côtés de la fine ligne entre les arts actuels et l'art contemporain. Il ne figure pourtant pas dans la vision de l'avenir de la Biennale...



> Monty Cantsin, *Le cadeau suprême*, 2014. Photo : Antoine S Lutens.



> Mathieu Beauséjour, *La banque du Soleil*, galerie ertaskiran, Montréal, 2014.
Photo : courtoisie de la galerie ertaskiran.

Culture Montréal et le monde ouvrier

Culture Montréal se présente comme une organisation interagissant avec toutes les sphères du développement de Montréal, l'économie, les affaires, la politique, l'aménagement du territoire, l'éducation, la vie sociale et communautaire, tout en favorisant la diversité culturelle, la relève, les pratiques émergentes et l'art public. Paru en 2013, l'essai critique *Quand l'art vaut de l'or : culture pour tous et l'artiste en manager*³ de l'historienne de l'art, critique d'art et commissaire indépendante Anithe de Carvalho démonte l'idéologie à la base du programme La culture en entreprise. Elle montre en quoi il repose sur un ensemble de valeurs économiques relevant du modèle néolibéral propre à la phase actuelle de l'organisation directoriale du capitalisme, dont l'instrumentalisation de l'art – faisant de l'artiste un « médiateur-manager » –, dans le seul but que l'intervention culturelle et artistique vise à augmenter la productivité des entreprises. Cette dénonciation doit aussi nous inciter à nous demander ce que sont les finalités réelles du Quartier des spectacles, des festivals et des biennales mis de l'avant comme art contemporain.

Skol, centre isolé au milieu des galeries d'art contemporain

Skol a une riche histoire en tant que centre d'artistes autogéré, ayant mis de l'avant des thématiques et des formules audacieuses comme l'art expérimental en salle (*L'installation : pistes et territoires*) et dans l'espace urbain (*Les commensaux*). D'une part, en 2014-2015, Skol adopte *Artiste en des temps dangereux*, une programmation qui s'échelonne sur deux ans sous un angle de critique politique : « Le statut d'artiste est-il toujours un statut progressiste ? Comment manifester une inquiétude qui ne soit pas aussitôt digérée, démantelée, dissoute ? Comment *répliquer* quand les mots *liberté, créativité, différence*, traditionnellement si chers aux artistes, sont aujourd'hui au cœur du nouvel esprit du capitalisme⁴ ? » D'autre part, Skol, comme membre du RCAAQ, s'insurge contre la position du bureau central qu'elle considère de plus en plus déconnectée de la logique de l'autogestion, du réseau et des luttes à mener pour maintenir sinon améliorer les acquis des artistes. Ce faisant, Skol, qui affiche son parti pris pour les arts actuels – et non pas l'art contemporain, comme le font d'autres centres tels que VOX ou Occurrence –, entouré qu'il est au Belgo, sur la rue Sainte-Catherine, par des galeries de l'Association des galeries d'art (AGAC), lie sa programmation à l'action politique.

Articule, ou la résistance en réseau

Fondé en 1978, Articule, sur la rue Fairmount, ne déroge pas à sa ligne de conduite : le maintien des liens régionaux en réseau et une programmation axée sur les arts vivants et la critique sociale. Ainsi, à l'automne, le centre s'est associé comme relais montréalais à la Rencontre internationale d'art performance (la RIAP en circulation) en produisant *Intervals : une rencontre Cracovie/Montréal*. Il a de plus exposé *Mareikura* de l'artiste autochtone maorie Lisa Reihana, en lien à la fois avec le festival féministe d'arts médiatiques HTML¹¹ et avec le colloque « lakwé : iahre/We Remember/Se remémorer » du Collectif des Conservateurs autochtones.

Mais surtout, Articule a mis de l'avant des projets critiques qui font pression sur le monde de l'art : *Consultation publique sur l'avenir d'Articule* par l'artiste Mathieu Jacques qui prend « la posture du consultant pour questionner ce que signifie pour Articule d'être un centre d'artistes autogéré » ; *Ateliers de création entrepreneuriale pour l'art* du Desearch Repartment (Répartement de Décherche), dénonçant ironiquement des « stratégies néolibérales donnant tout le pouvoir du statu quo » ; *Is in my Work* d'Edith Brunette qui focalise sur « le concept de liberté associé à l'individu dans l'actuel contexte politique occidental dominé par la droite économique » ; *Silence of Sovereignty* sur le mouvement Idle no More de même que sur les événements sociaux et politiques concernant les Premières Nations par le Métis Dylan Myner des États-Unis.

Mettre la table pour le débat ?

Loin de n'y lire que la mise en ligne dans les réseaux sociaux d'un outil de promotion, nous nous questionnons : ces modifications communicationnelles de l'information et des déplacements par l'espace-temps médiatique n'indiquent-elles pas une tendance lourde de la donne des réseaux et des pratiques d'art parallèle mis en place il y a près de 50 ans maintenant ? Ce faisant, ces portails ne sont-ils pas ceux de tous les dangers pour l'autogestion des centres à la grandeur du territoire ? Ne s'ouvrent-ils pas symboliquement, ne serait-ce que par la cohabitation, les partenariats et surtout la position d'imposition, aux promoteurs des valeurs néolibérales que sont les galeries commerciales et leur nouvelle collusion avec les musées et les médias, risquant de diluer son mandat politique de défense et de promotion d'un réseau liant toutes les régions ? Le RCAAQ, en se présentant de manière réductrice dans l'espace médiatique de l'Internet, nous donne-t-il les signaux faibles de la lutte engagée entre les arts actuels et l'art contemporain, les réseaux et les circuits, la démesure par l'art et la mesure marchande, le bien commun et le profit privé, la sociale démocratie et l'élitisme des nouveaux riches, l'art dans et pour les communautés et la célébration « bling-bling » des nouveaux parvenus par la spéculation, les 99 % et le 1 % ? Mais tout n'est pas joué. Car, dans tous les cas, ces paradoxes mettent la table pour le débat. ◀

Notes

- 1 Sur la Côte-Nord, au Saguenay-Lac-Saint-Jean et en Abitibi-Témiscamingue, on a assisté à l'arrivée du centre Panache, le premier sur la Côte-Nord, selon une formule éclatée (pas de local fixe mais des ententes selon les municipalités), ainsi qu'à une fusion des missions réunissant Espace Virtuel et Séquence pour devenir le Centre Bang à Saguenay. Ici, les collaborations et les réseautages entre centres ont davantage d'importance pour la vitalité artistique, par exemple les nombreuses prestations satellite en région de la RIAP et les projets affiliés de Folie/Culture comme celui des Blogueurs en Captivité (Québec-Montréal-Saguenay).
- 2 David Treuer, *Indian Roads : un voyage à travers l'Amérique indienne*, coll. « Terres d'Amérique », 2014, p. 37.
- 3 Anithe de Carvalho, « Quand l'art vaut de l'or : culture pour tous et l'artiste en manager », *Recherches sociographiques*, vol. 54, n° 1, 2013, p. 127-147.
- 4 Skol, *Artiste en des temps dangereux* [en ligne], www.skol.ca/programmation/artiste-en-des-temps-dangereux-ii.

Wendat (Huron), **Guy Sioui Durand** est un complice intellectuel de l'univers des multiples formes d'art vivant, d'art en action, d'art performance et de manœuvres artistiques en contextes réels depuis 1976. Une suite d'événements, de publications et d'influences des années 1990-1994 est à la base des conception et mise en pratique de ce qu'il nomme aujourd'hui, au regard amérindien, « harangues performées » – alors appelées « conférences-performances ».

Matane, le 20 octobre 2014 — « Peut-être devons-nous choisir entre le seuil institutionnel et la rue ? Entre la reconnaissance et une certaine guérilla ? Sinon le fonctionnalisme seul déterminera notre avenir. » Ce vieux texte (voir la version originale page suivante) a été écrit au cœur du débat sur la reconnaissance du statut d'artiste et de ses droits. À la mi-octobre 2014, nous en voyons le risible avec les conséquences de la faillite de La Courte Échelle. C'est pourtant mieux en littérature, la perception des droits ! Et ne parlons pas des impairs de La Fabrique culturelle, financée par ailleurs par le CALQ ! Ce vieux texte date. Il date entre autres du début des années quatre-vingt-dix. Son titre est toujours juste, mais la réalité semble le contredire, tellement nous sommes soumis. Muets. Non pas désorganisés, mais trop et mal organisés.

Nous sommes alors en pleine bagarre pour l'AADRAV : nous collectons une à une les adhésions des membres, car ce nombre fera la différence. Nous voulons être l'association représentative des artistes réputés du domaine des arts visuels pour contrer le *corporatisme* des conseils unidisciplinaires et leur attachement aux diktats du marché de l'art. Au moment où j'écris ces lignes, le RCAAQ nous invite à participer au Gala des arts visuels, organisé conjointement avec l'Association des galeries d'art contemporain et le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec. Sans gêne !

Nous avons perdu cette bagarre, car la Commission de reconnaissance, tribunal administratif, a accepté que les Conseils déversent leurs membres dans un pot commun en utilisant l'entourloupette « si tu ne dis pas non, tu consens ». Avec le recul, je crois que nous avons aussi perdu ceci : l'ouverture à toutes les pratiques. Le RCAAQ ne comportait pas la limitation *arts visuels*. Nous prétendions représenter les arts actuels autogérés. Et nous parlions d'œuvres composites en pensant à l'installation, à l'art vidéo, à l'art audio, au théâtre expérimental, etc. La loi 78 nous a logés en arts visuels.

Ce vieux texte débute en soulignant la prolifération des structures et des intermédiaires de représentation dans notre domaine. Depuis lors se sont ajoutés le CALQ (1994), la SODEQ (1995), les VVAP (1997), le CQAM (1998), l'Économie sociale (1999), les CRÉ (2004) et le RAIQ (2005). Les Conseils régionaux de la culture gagnent des galons et le ministère du même nom tire un tas de ficelles par son pouvoir de directive envers ses créatures – pouvoir qui amincit l'autonomie du CALQ –, par ses ententes avec les villes et les MRC, par sa gestion du réseau muséal qui inclut les centres d'exposition et les centres d'interprétation, sans compter qu'il garde par-devers lui les immobilisations, le patrimoine, le 1 % – trois volets qui nous ramènent à l'architecture – et les communications. Le virus s'est répandu.

Il y a eu des gains. Ceux qui sont financés au fonctionnement le sont maintenant sur quatre années. Mais quatre années sans augmentation ni indexation, c'est une diminution, n'est-ce pas ? Les ententes avec les villes, MRC et CRÉ favorisent la réapparition des baronnies régionales, mais aussi le développement d'activités et d'organismes qui auraient eu du mal à franchir le mur des critères et des protectorats nationaux ; ces ententes paritaires entraînent la hausse des investissements régionaux. Les subventions salariales dégressives sur trois ans ont contribué à la formation et au maintien à l'emploi d'un grand nombre de travailleurs culturels et à la survie d'autant d'artistes. Saviez-vous qu'en cet été 2014, le Couillard a réduit ces subventions à 30 semaines ? Convenons que dans la plupart des cas les conditions de production et de diffusion des œuvres se sont améliorées et que des mises en commun d'envergure comme La Filature, Méduse et TouTouT sont des succès.

Dans ce texte daté, nous voyons qu'une bonne part du travail de notre regroupement était consacrée à des études et au dépôt de mémoires pour influencer les orientations des décideurs. Il y aurait lieu de s'y remettre. Des sujets ? La pauvreté chez les artistes ; l'analyse des décisions de la Commission de reconnaissance et leurs conséquences sur la définition d'artiste ; l'analyse des directives du MCCQ au CALQ et leurs conséquences sur l'écologie des arts ; l'analyse des ententes territoriales ; et bien d'autres. Cela nous changerait du communiqué annuel du MAL qui se réjouit de ne pas subir de coupures pendant que des pans entiers des programmes sociaux sont rasés ! Gênant.

Ce texte est traversé par la question du « pour quoi faire ». Sa réponse ? « [F]aire ce que nous aimons faire. Comme survivre [la question de la survie...] pour produire des œuvres et faire des centres d'artistes. » Le premier segment est encore valide. En ce qui concerne la fabrication de centres d'artistes, force est de constater que nous ne sommes plus dans cette phase d'expansion. Il semble que les prédécesseurs dont je suis aurais saturé l'espace disponible – au Québec ? – et verrouillé les accès. Pas sûr ! Envahissez-les ! Suffit d'être les plus nombreux à l'assemblée générale annuelle. Prenez le contrôle et changez de cap ! Mais c'est peut-être l'outil lui-même qui n'est plus adapté.

Quant à la saturation, c'est le discours à la Simon Brault, fier PDG du CAC, convaincu de la surproduction dont nous serions, artistes, coupables. Cette étoile montréalaise nous promet un bel avenir ! Je maintiens que nous devons sans cesse nourrir notre profusion, car nous aimons faire de l'art. Ce texte, en fin de compte, est encore pertinent.

Voilà pourquoi j'en appelle à refonder notre réseau de réseaux. ◀

Entouré d'acolytes, Gilles Arteau fonde Obscure (1982-1997) et Folie/Culture ; il contribue à la création du RCAAQ (Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec) et des Ateliers de la Mezzanine. Poète sonore et performeur, il écrit pour ArboCyber, théâtre (?) et les Productions Recto-Verso. Avec BRUITTV, il crée de nombreuses œuvres sonores. Appuyé par les organismes artistiques et communautaires qui composent cette coopérative, il coordonne la réalisation de Méduse. Après le CLAC (Carrefour de la littérature, des arts et de la culture, à Mont-Joli), il devient directeur administratif du centre d'artistes Espace F en 2007, poste qu'il occupe encore aujourd'hui. Il prépare actuellement la troisième édition de PHOS, événement majeur consacré aux usages de l'objet photographique dans les domaines des arts visuels, numériques, médiatiques et multi.

REGROUPEUR

L'exercice est pléthorique. Comme un accès de croissance boutonneuse, nous nous multiplions et trasons des noeuds. Une coalition par-ci (et pourquoi pas d'autres), une association par-là, quelques collectifs, deux ou trois coopératives, et par-dessus des alliances, des fronts, des regroupements... Comment échapper à la profusion des combines? Nous sommes à ce segment d'époque marqué par la micromélie et le gouvernement par les juges.

Ces phénomènes d'époques, s'ils semblent répondre à quelques mises en structure à force de gabarits moulants, relèvent tout de même de la plus simple déraison. Il nous faut faire avec.

L'atrophie du petit membre n'est pas une métaphore. Le local singulier, infiniment multiple, s'affiche éhonté. Qu'il s'agisse des affrontements inter-ethniques ou des guichets portables, des montre-bracelets à auto-diagnostic ou de la réapparition des tribus tziganes, le monde se miniaturise sous les formes du réversible, du jetable, de l'objet nomade et de l'éphémère.

Nous avons pour défi de concilier ces faits avec la durée.

En quoi ces considérations concernent-elles le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ), l'Association des artistes du domaine réputé des arts visuels (AADRAV), le Regroupement des artistes des centres alternatifs (RACA) ou le Front des artistes canadiens (CARFAC)?

Le RCAAQ

Membres réguliers

Articule
Axe Néo-7
Dazibao
Espace Virtuel
Espace : f
Galerie d'art de Matane
Horace
Inter/Le Lieu
L'Atelier d'Estampe Sagamie
L'Oeil de Poisson

Le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec était fondé en septembre 1986 par les membres québécois d'ANNPAC-RACA, dans la foulée de l'assemblée générale de Vancouver, laquelle baignait dans les stratégies de survie.

Évidemment, bien que tardivement, ce nouvel organisme voyait le jour pour répondre à une situation spécifique du Québec: le local singulier.

La Chambre Blanche
Langage Plus
Oboro
Obscure
Optica
Powerhouse
Séquence
Skol
Vu

Moins de quatre ans plus tard, le RCAAQ a contribué à une progression appréciable des conditions de travail de ses centres membres, notamment au plan économique. À la suite de nombreuses analyses comparatives, et après nombre de représentations politiques auprès du ministère des Affaires culturelles du Québec, nos centres disposent aujourd'hui d'enveloppes budgétaires récurrentes quasi doublées. S'y ajoutent des montants compensatoires applicables au versement de cachets aux artistes.

Membres associés

Artexie
Expression
Infographie Canada
P.R.I.M. Vidéo
Tangente
Vaste et Vague
Vidéographe

Et notre regroupement des centres d'artistes autogérés est fier d'avoir coopéré de son mieux à la réorientation du programme d'aide du Conseil des Arts du Canada. Nous ne sommes pas étrangers

à cette garantie de financement triennal, et avons appuyé fortement ce retour anti-institutionnel à la notion fondamentale de "collectifs d'artistes". Nous connaissons et saurons utiliser l'impact budgétaire du moyen terme.

Voilà maintenant qu'après les trayons du MAC et du CAC, nous nous attaquons aux pis des municipalités et des régions!

L'argent, n'est-ce pas le jetable? La dépense. Le consumérisme.

J'écrivais, en 1988, quelques propos à ce sujet:

"L'argent, comme le temps horaire ou la distance des arpenteurs, dispose d'étalons de mesure. Ce que ni les artistes, ni les intervenants culturels ne sauraient remettre en cause, même en fabriquant des montres molles.

L'économie, avec ses institutions, les rituels auxquels elle nous soumet, ses pratiques quotidiennes autour des chèquiers, caisses enregistrees et mains tendues pour le pourboire, l'imaginaire du gain et des avoirs qu'elle entretient, l'économie donc est un véritable système culturel d'ensemble. Pas seulement le système régulateur de la circulation des monnaies, mais notre culture, au sens anthropologique.

Jean-Luc Godard raconte que le scénario vient de la comptabilité. Parce qu'au début du cinéma on tournait sans scénario, avec une vague

esquisse de synopsis, mais en dépensant, forcément; et que les bailleurs de fond devant la croissance des frais, ont exigé des assurances.

Qui niera que ce liquide, symboliquement papier-monnaie-mastercard-filons miniers, contribue inévitablement à rassurer et à nous donner accès à cette assurance à l'égard de quoi que ce soit, et à cette nécessité d'être bien, qui sont des états hautement désirables? Nous sommes tous pour le bien de tous, une fois le nôtre assuré.

Ces ergotages ne sont pas oiseux. Ils signifient trois choses. Que: riche ou pauvre, nous baignons dans l'argent comme dans notre culture.

Que: cet argent forme une masse sous contrôle, qui n'est distribuée qu'à travers un égouttoir variable, comme un soluté.

Et que si nous sommes sous le goutte-à-goutte de la perfusion lente, c'est que d'une façon ou de l'autre, nous y prenons notre pied.

Car, qu'avons-nous fait, et que faisons-nous, si ce n'est des centres d'artistes?

Donc, nous faisons des centres d'artistes. Et que devons-nous financer?

La réponse est: l'art et son financement.

Financer, c'est faire rouler l'économie, comme on dit. Financer l'assurance et le bien-être, au plan économique, c'est garantir la valeur du terme symbolique de l'échange qui correspond à une capacité de consommer. Consommer quoi? Ce que nous estimons nécessaire à notre bien-être. Qui n'est fondamentalement que le fait de faire ce que nous aimons faire. Comme survivre pour produire des oeuvres et faire des centres d'artistes.

Comment se traduit, dans l'économie de l'argent, cette valeur du terme symbolique? Par le salaire, la bourse, les dessous de table, les revenus sur capital, les honoraires, le fonds de pension, le cachet, la subvention...

Mais cette économie de l'argent, son symbolisme de la traite de tout et de rien, sa masse enfermée dans une piscine, elle est aussi l'économie foncière de la dépense.

Par exemple, pourquoi financer chaque fois à court terme? Année après année après chaque année financière. Comme si notre travail, celui des centres et celui des artistes, n'était pas appréciable sur trois ou cinq ans.

Ce qui ferait l'économie de trois ou cinq formulaires de vingt pages et plus ou moins dix jours de travail et quelques rubans de dactylo ou d'imprimante et de plusieurs livres de café et litres d'alcool et de centaines d'appels à frais virés... Ce qui donne quelques milliers de dollars multipliés par trois ou cinq.

Mais pareille économie serait soustraite de quoi? De la jouissance de dépenser. Celle, dans le cas présent, des industries du papier et des rubans de reproduction, des secrétariats et archivages des mandarinats et des fonctionnariats, des "designers" d'agendas et de lofts de rangement...

Mais pourquoi ne pas simplement nous redonner notre économie? Parce que cette économie de l'argent fondée sur la rareté ne donne qu'en rareté ailleurs. La piscine n'a pas de fuites. Ce qui veut dire que pareille économie ferait perdre bien des revenus dans bien des secteurs plutôt que d'augmenter la masse globale jusqu'au débordement.

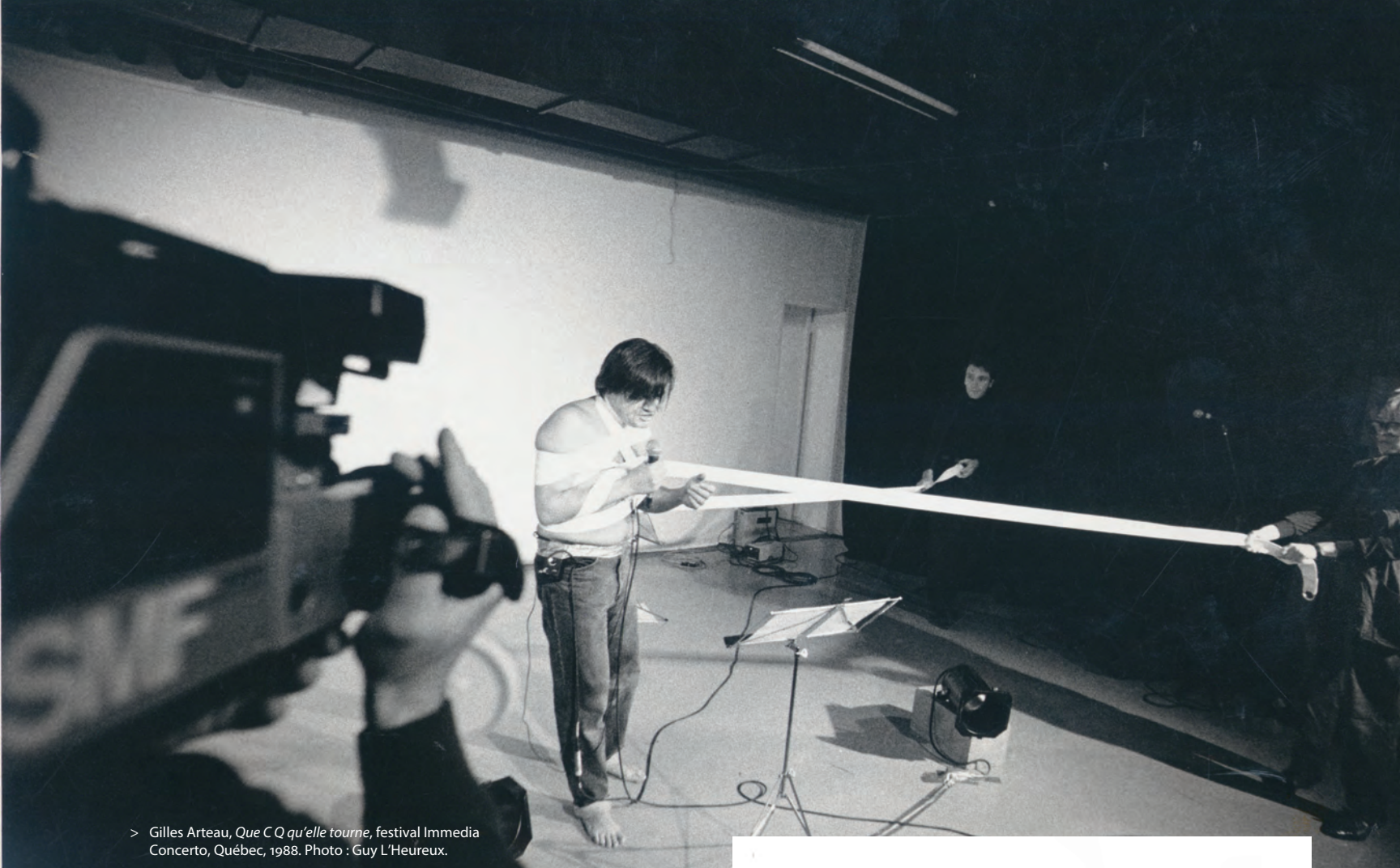
Mais aussi parce que trois ou cinq ans, c'est de l'histoire. C'est-à-dire de la durée.¹

Et bien nous y sommes. Un petit pas appréciable est commis sur une voie profitable. Au sens strict. Ceux de placements, intérêts, prévisions comptables... le gouvernement par les banques.

Et alors, pour quoi faire?

Le Regroupement des centres d'artistes autogérés a précisé, dès sa création, ses zones d'action: la représentation politique, la formation et l'information spécialisées, les projets spéciaux à portée artistique. Ce qu'il a mieux

¹ Bulletin de La Chambre Blanche, 1988, no 17



> Gilles Arteau, *Que CQ qu'elle tourne*, festival Immedia Concerto, Québec, 1988. Photo : Guy L'Heureux.

défini encore, ce sont les processus par lesquels les actions elles-mêmes sont choisies.

Les centres membres doivent prendre part à un minimum de trois assemblées générales par année. Autant d'occasions de faire le point, puis corriger et réactiver le travail. Autant d'occasions, surtout, d'échanger des cartes pour quiconque veut bien jouer; et qu'importe que ces cartes soient des trucs, des recattes éprouvées ou des échanges d'adresses.

Ces assemblées, exceptionnellement fréquentes, sont maîtresses du jeu. Elles déterminent s'il y aura ou non projet spécial à portée artistique. C'est ainsi que nous aurons contribué à la réalisation de Québec en régions (quatorze artistes des régions du Québec, autres que Québec et Montréal, exposait alors leurs travaux dans sept centres d'artistes montréalais, lançant la saison de l'automne 1987).

Cet été 1990, aux "Itérations" de la Fondation Danaë (Pouilly, France), treize artistes de l'installation, de la performance, de la vidéo et de la danse ainsi qu'une critique participeront aux événements de cette institution parallèle française. Et aux cartes postales d'artistes crochetés à un critique: six artistes de six régions du Québec en collaboration avec six critiques ont vu leur oeuvre commune publiée sous forme de cartes postales.

Ces assemblées des membres déterminent les supports et contenus d'information: un bulletin de liaison qui paraît quatre fois l'an, et le Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec qui devra être réédité dès l'automne 91.

Ces membres, réunis en assemblées générales déterminent annuellement les activités de formation qu'ils souhaitent:

- Séminaire sur la levée de fonds;
- Séminaire sur la gestion des événements spéciaux;
- Séminaire sur la promotion, la publicité et les relations publiques;
- Séminaire sur l'artiste et les nouvelles lois.

En toute logique, nos centres profitent de ces rencontres pour déterminer les questions majeures qui feront l'objet de recherches, analyses, avis et pressions:

- Mémoire sur la situation des centres d'artistes, auprès du MAC;
- Mémoire sur les nouvelles orientations du CACUM;
- Mémoire au Conseil d'administration du Conseil des Arts du Canada,

Représentations à la Commission de la culture de l'Assemblée nationale, au sujet de la loi 78 (sur le statut professionnel des artistes du domaine des arts visuels);

Mémoire sur un programme d'aide aux conservateurs, critiques, historiens de l'art, administrateurs et programmeurs, au MAC;

Mémoire (à venir) sur les équipements culturels, au MAC;

Étude (à venir) sur le financement des arts par les municipalités;

Étude (à venir) sur le cinéma et la vidéo indépendante;

Étude (à venir) sur la structure régionale du ministère des Affaires culturelles;

Guide de déontologie;

Contrat-type;

Correspondances-essais au sujet de l'association d'artistes prévue à la loi 78. Nous y reviendrons...

Et enfin, cette assemblée nomme à chaque année les membres d'un conseil d'administration composé de trois représentants de la région de Montréal, deux représentants de la région de Québec et trois représentants des autres régions du Québec. Car le développement de la pratique et de la diffusion des arts visuels dans toutes et chacune des régions du Québec, Montréal y compris, est un enjeu fondamental de notre regroupement.

Ces régions, éphémères (!?!), ne sont-elles pas autant de miniatures qui s'imbriquent dans le singulier local?

Zones d'action et processus de décision n'épuisent pas le "pour quoi faire". Mais tous deux campent et délimitent le pouvoir. Dans le cas précis du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec, ces zones d'action et ces processus de décision ont une double incidence bénéfique. D'une part, ils contraignent à l'implication des grappes unitaires (les centres sont à priori des collectifs, n'est-ce-pas?), d'autre part, ils fragmentent l'intervention sans en dénaturer l'origine.

Explications.

A cette échelle pourtant vaste du Québec et de notre membership, il est possible de se confronter face à face et de vive voix, à plusieurs reprises sur une courte durée. Comme il est possible de prendre en compte la géographie humaine qui dicte les accents.

Par ces zones d'action larges et leurs propriétés, il est possible d'écarteler le pouvoir entre lobby de couloirs et interventions artistiques. L'un guérit de l'autre. L'art rend risibles tous les pouvoirs.

Explications. Encore.

Le RCAAQ regroupe des grappes "fixées par un pédoncule net à un axe principal". Tout au moins devraient l'être. Ces faisceaux (un pédoncule cérébral réunit plusieurs fibres nerveuses) peuvent composer une revue, un centre d'accès vidéo/audio, une galerie parallèle, un atelier photo/info/graphique... En fait, chacune de ces grappes se fabrique pour faire naître. Et ce qui naît se montre, quoi qu'il en veuille.

Dans ce contexte, peut-on imaginer un regroupement de centres d'artistes qui n'ait pas principalement à se passionner de création artistique? Le RCAAQ est d'abord un intervenant artistique puis un représentant du commerce socio-culturel.

Ce qu'ANNPAC/RACA n'est pas, parce que son dénominateur commun est trop petit, et ses mandats réduits à l'affairisme. Appréciations tout de même ses égapes annuelles.

Ces explications taisent-elles les "pour quoi faire?" Certes pas.

"Que revendiquons-nous? 1% et un statut?"

Vous avez lu la nouvelle? Après de longues études, notre société reconnaît la surdité professionnelle comme une maladie qui atteint les proportions d'un véritable fléau. René Payant sourirait! Et quelles sont nos recommandations paritaires (patron=syndicat) à cet égard? Que l'on réduise de 50% d'ici à dix ans le nombre de victimes.

À l'AGA d'ANNPAC-RACA à Vancouver, quelqu'un avait désigné le réseau des centres d'artistes comme un immense musée vivant. Nous réclamons sûrement davantage pour nous qui faisons notre épicerie, notre blanchisserie et payons un logis que pour ceux qui vivent aux dépens des héritages. Je parle des musées et autres enceintes éléphantiques des arts traditionnels et des arts du divertissement.

Mais est-ce bien sûr que nous revendiquons cela? Avez-vous remarqué, dans l'actualité récente, que bien des artistes, et organismes artistiques, et fonctionnaires politiques, s'inquiètent de la prolifération des écoles d'art qui amènent, sur le marché des

7
pigistes nomades, un lot de jeunes pour qui il n'y a pas d'emploi, comme on dirait au théâtre. Sans compter les autodidactes.

Revendiquons-nous, non pas leur disparition, mais quelques pourcentages de moins de leur nombre? Y a-t-il trop de prétendants au statut d'artiste? Un tel surplus qu'ils risquent de créer des centres d'artistes?

Un moratoire? Un contingentement?

En tant que centres d'artistes, et en tant qu'artistes, ne devrions-nous pas nous réjouir de notre propre pullulement? De cette sorte de parasitage excessif qui ne pourra que faire croître notre dépense aux dépens de leur rareté? Mais n'avons-nous pas conservé entre nous ce sacré de l'art qui en contrôle la consommation en silence et du bout des pieds, comme si nous étions des tabernacles? Et ne sommes-nous pas porteurs vaillants du cliché des professionnels opposés à l'amateurisme? Et semblable prolifération ne met-elle pas en péril ces sacrés professionnels que nous aimerions bien être? Car alors, quelle assurance! Et enfin, un diplômé d'école d'art...²

Entre nous, que faisons-nous de ce que nous revendiquons financer?

L'AADRAV.

"More encore", comme dirait Christian Marclay. Une de plus: l'Association des Artistes du Domaine réputé des Arts visuels. Réputé car considéré comme. Association toute récente née sous l'impératif de la reconnaissance d'un statut juridique aux artistes professionnels du domaine des arts visuels par l'Assemblée nationale du Québec. Association dont la mesure du pouvoir est soumise à la décision d'un tribunal administratif: la Commission de reconnaissance des associations d'artistes. Le gouvernement... par les juges.

La loi 78 (et non pas 178) a suscité une avalanche de louanges, non seulement dans la mosaïque canadienne mais aussi de l'étranger plus lointain. Parce qu'elle crée un précédent sur lequel pourraient prendre appui bien d'autres milieux artistiques, en cherchant de façon originale à corriger notre vulnérabilité à l'égard des diffuseurs, et à nous doter d'un instrument juridique susceptible de retomber au plan fiscal, au plan des relations de travail et des programmes sociaux.

Comment? Par deux moyens qui sont autant d'étapes.

Le premier:

La loi 78 rend obligatoire la signature d'un contrat écrit entre tout artiste (qu'il soit reconnu ou ne soit pas reconnu professionnel) et tout diffuseur (qu'il s'agisse d'un musée, d'une galerie ou d'un bar). Les choses qui doivent apparaître au contrat confient à la négociation entre l'artiste et le diffuseur des aspects comme la cession de droits ou l'octroi de licence, la consignation d'œuvres, la part des sommes dues à l'artiste...

Ce premier aspect de la loi est une suite de modalités contraignantes qui garantissent une réelle protection individuelle, à la condition expresse que chaque artiste connaisse et préserve ses nouveaux droits.

Le second:

La loi 78 établit les mécanismes de représentation et de négociation d'ententes collectives, mécanismes qui pourraient, avec le temps (va tout s'en va), justifier la rédaction d'un simili code du travail adapté à des relations employeurs/employés discontinues.

De facto, la loi anticipe sur la réalité en prévoyant un seul et unique regroupement d'associations ou une seule et unique association représentative de tous les artistes professionnels du domaine des arts visuels. L'un ou l'autre, pas les deux.

À ce jour, ces artistes sont représentés dans un désordre rutilant parfois par des conseils corporatistes, d'autres fois par des collectifs qui sont à la fois diffuseur et producteur, souventes fois par des porte-voix au coup par coup. Tout cela rendu plus confus encore par les divisions disciplinaires ou l'inclusion à des coalitions fourra tout. Voyez le brassé-camarade! Autogéré?

Et de quels enjeux exclusifs sera chargé ce nouvel organisme? Contrat-type. Adaptation des régimes fiscaux. Perception des sommes dues à un artiste, ce qui ouvre la voie à la furia des droits d'auteurs. Fonds de pension, régimes d'assurance, sécurité du revenu, santé et sécurité au travail, cachet et droits d'exposition...

Paradoxe.

Nous avons voulu ces améliorations à nos conditions sociales. Davantage de ressources économiques pour nos collectifs. De meilleures conditions de

revenus pour nos employés et pour les artistes. Un accès avantageux au statut de travailleur autonome pour les fins de l'impôt. La protection de nos œuvres quant à l'utilisation subséquente qui en est faite: exposition, vente, reproduction, intégrité...

Avons-nous voulu nous ammailler dans les filets des formulaires, circulaires, requêtes, commissions, arbitrages, recours juridiques, livres comptables, registres, fideli commis, contrats, mandats...

Remplacez les fous par les artistes:

"...il fallait chercher comment les fous étaient reconnus, mis à part, exclus de la société; internés et traités; quelles institutions étaient destinées à les accueillir et à les retenir, à les soigner parfois; quelles instances décidaient de leur folie et selon quels critères;... bref dans quel réseau d'institutions et de pratiques le fou se trouvait à la fois pris et défini. Or, ce réseau, lorsqu'on examine son fonctionnement et les justifications qu'on en donnait à l'époque, apparaît très cohérent et très bien ajusté: tout un savoir précis et articulé se trouve engagé en lui...

... j'ai entrepris l'analyse d'un savoir dont le corps visible n'est pas le discours théorique ou scientifique, ni la littérature non plus, mais une pratique quotidienne et réglée."³

Nous sommes les heureux gagnants d'un enfermement bureaucratique et judiciaire qui répond et ira au-delà de nos attentes. Nous voici armés de crédibilité, légitimité, pouvoirs contractuels et corporatistes, stabilités de financement. Pour quoi faire?

Un autre agglomérat associatif numéroté ∞ puisqu'est infinie cette harassante volonté du bien des autres (n'est-ce pas ultimement le souci de soi?) qui nous convainc de l'instaurer nonobstant qu'ils s'en abstiennent par avance? Principes, intentionnalité, règles, toute loi est un devis de comportements.

S'il fallait que la fabrication de l'art relève de la jouissance, sa régie pourrait-elle être autre que micromélique, enveloppée et tenue par l'ossature dermique de l'artiste, et, par pulsion pré-pensée, hors-la-loi?

³ Michel Foucault. Titres et travaux, plaquette aux professeurs du Collège de France.

Dre là les conditions socio-économiques de l'artiste échappent aux coutumes normées. L'artiste joue en permanence sa virtualité à prélever tout et rien par ponctions ponctuelles perverses à l'égard des continuum d'états productifs qui définissent les liens employeurs -- employés, y compris le travailleur autonome quotidiennement à l'emploi de ses usagers, clients, bénéficiaires et dupes.

Les jouisseurs de l'économie sont ceux-là qui se déchangent des formes salariales, qu'ils se privent délibérément des sécurités nées de l'abandon de l'autonomie de leur propre temps, ou s'empiffrent des rendements spéculatifs et autres héritages.

Le roi et l'artiste se font souvent face aux extrémités du marché.

Mais alors, que faire? Tout d'abord, et de toute urgence, bien qu'avec la calme lenteur nécessaire, voir. Voir avec CARFAC que la loi C-60 ne couvre pas les oeuvres composites, telles l'installation, la performance, la vidéo, le cinéma indépendant, l'art audio, la poésie visuelle et sonore...

C-60

"oeuvre artistique" Sont compris parmi les oeuvres artistiques les oeuvres de peinture, de dessin, de sculpture et les oeuvres artistiques dues à des artisans, les oeuvres d'art architecturales, les gravures et photographies ainsi que les graphiques, les cartes géographiques et marines et les plans.

Voir que la définition de l'artiste doit être la plus ouverte possible, même à l'encontre de nos éventuels privilèges.

Textes normatifs de l'UNESCO

"On entend par "artiste" toute personne qui crée ou participe par son interprétation à la création ou à la récréation d'oeuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque."

Voir que la perception des sommes qui sont dues à l'artiste, y compris les droits d'auteur, doit être autogérée par les artistes et pour les artistes. ce qui signifie que cette perception doit avoir pour perspective non seulement les redevances individuelles souhaitables, mais pour des projets collectifs novateurs. Tel un fonds de stabilisation de revenus minima garantis? Ou la constitution d'un capital de risque applicable à des projets artistiques entérinés par les membres? Car, à quoi bon se farcir l'énorme merdier de la perception s'il ne sert qu'à enrichir ceux qui exposent et vendent déjà, ou pire encore, ceux qui percolvent? N'avons-nous pas principalement à nous préoccuper de création artistique?

Voir le piège surtout, et entretenir les ressorts. Car, nous sommes devant un défi tactique colossal. A compter de maintenant, nous devons forcer l'interprétation des lois, ce qui débute avec leur rédaction, et est bien la seule façon de nommer les juges.

Loi 78

"arts visuels" La production d'oeuvres originales de recherche ou d'expression uniques ou d'un nombre limité d'exemplaires, exprimés par la peinture, la sculpture, l'estampe, le dessin, l'illustration, la photographie, les arts textiles, l'installation, la performance, la vidéo d'art, ou toute autre forme d'expression de même nature.

Loi 78

A le statut d'artiste professionnel, le créateur du domaine des arts visuels, qui satisfait aux conditions suivantes:

1° il se déclare artiste professionnel;

2° il crée des oeuvres pour son propre compte;

3° ses oeuvres sont exposées, produites, publiées, représentées en public ou mises en marché par un diffuseur;

4° il a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance comme professionnel, par une mention d'honneur, une récompense, un prix, une bourse, une nomination à un jury, la sélection à un salon ou tout autre moyen de même nature.

Les juges. Leur salaire fait foi de la puissance du mensonge honteux qui leur fait détenir sous robe la vérocité vorace des pouvoirs qu'ils incarnent. Sauf qu'ils ne parlent que par rebonds à l'écrit. Ce qui dévalorise la parole.

Nous en sommes là. Nous avons des moyens sauvages et nomades. Les signaux optiques sont de la puissance des mots en fumée et plus rapides que le téléphone arabe. Et le droit qu'on a résulte des décisions vives partagées.

Pour quoi faire?

Nous voulions dès 1976 établir un véritable réseau d'échanges entre chacun des collectifs dirigeant l'un des centres et, pour ce faire, recourir à la technologie informatique. Ni ce réseau d'échanges (qui devait multiplier la circulation des oeuvres, les rencontres d'artistes de provenances diverses et l'accès à l'information...) ni l'implantation des moyens informatiques ne sont, à ce jour, vraiment performants.

Et pourtant, il faut bien convenir que nous sommes devenus un maillon de la chaîne institutionnelle. Que nous sommes reconnus par les gouvernements et autres subventionneurs, et que nous faisons l'envie des artistes d'autres pays. Que nous sommes un interlocuteur incontournable dans la redéfinition des programmes des organismes d'appui.

Ces résultats fort positifs contiennent des signaux d'alarme, puisque nous risquons de plus en plus d'administration, de plus en plus de représentation politique, de plus en plus de contraintes de respectabilité...

Le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec est à la fois l'aboutissement de quinze ans d'histoire, et le commencement d'une autre histoire collective des regroupements d'artistes. Nous prenons au vol une modalité fonctionnelle de prise en charge par les artistes eux-mêmes des conditions de production et de diffusion de leurs oeuvres. Cette modalité apparentée aux formules coopératives est venue remplacer les manifestes et mouvements artistiques des années quarante et cinquante. Sans autre position "idéologique" que la gestion autonome et quelques critères de définition, nous avons laissé derrière les actions "contestataires" qui ont contribué à la place sociale de l'artiste. Un espace social, c'est aussi un espace politique.

Peut-être devons-nous choisir entre le seuil institutionnel et la rue? Entre la reconnaissance et une certaine guérilla? Sinon, le fonctionnalisme seul déterminera notre avenir.⁴

Zones d'action et processus de décision n'épuisent pas le "pour quoi faire". Mais en ce cas comme ailleurs, ne délimitent-ils pas la pratique du pouvoir? Dans le cadre d'une association d'individus dits artistes professionnels, n'y a-t-il rien à tirer des objets nomades?

"...je les nomme objets nomades parce qu'ils ont en commun d'être légers, sans attache, portés par chaque individu, et non plus, comme les biens de consommation dominants de la forme (sociale) précédente, d'être des moyens de déplacement... ou placés à domicile... et reliés à des réseaux."⁵

Les armes, les vêtements, la montre, les baladeurs, le téléphone sans fil, l'ordinateur et le téléfax portables, les banques de sperme, le clonage, le clip et l'échantillonneur numérique, la télécommande, les implants prothétiques, les senseurs optiques, l'auberge Dada, "et que m'importe alors Jean Genêt que tu bandes..."

"L'homme, comme l'objet, y sera nomade, sans adresse ni famille stable, porteur sur lui, en lui, de tout ce qui fera sa valeur sociale..."⁶

⁴ Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec. Avant-propos, Montréal, 1989.

⁵ Jacques Attali. Lignes d'horizon. Fayard, 1990.

⁶ Jacques Attali. Lignes d'horizon. Fayard, 1990.

Se soumettre à des règles de droit? Ce serait nier la violence de l'artiste. Et du réversible. Nous ne devons durer que par cumul d'instant, loin des longueurs consensuelles.

Vive rien.

Gilles Arteau
pour le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec

LES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS FONT-ILS ENCORE DE L'AUTOGESTION ?

△ NATHALIE CÔTÉ

Les 24 et 25 février 2014, 45 artistes, invités par le Regroupement des artistes interdisciplinaires du Québec (R.A.I.Q.), ont mis en commun leurs réflexions sur l'état actuel des arts interdisciplinaires. Gaétan Gosselin, président du regroupement et directeur du centre d'artistes Resto-Verso, les a invités à « réfléchir sur les jeux et enjeux politiques de la pratique interdisciplinaire ». Pendant les ateliers et les conférences, les artistes ont réitéré l'importance de l'autonomie de leurs créations, revendiqué plus de reconnaissance et de financement. Ils ont même décidé, au terme de cette rencontre, de publier un manifeste. Retour sur quelques questions soulevées lors de ces deux journées.

Dans « interdisciplinaire », il y a bien le mot *discipline*

En guise d'introduction à ces deux journées de réflexion, Gilles Arteau, l'un des fondateurs de la coopérative Méduse à Québec, du centre d'artistes Obscure et du légendaire, et éphémère, programme interdisciplinaire créé au Cégep Limoilou dans les années soixante-dix, fera un retour sur son parcours, indissociable de celui du développement des arts interdisciplinaires au Québec.

Lors de la création du programme permettant aux étudiants de se promener entre les Départements de philosophie, d'audiovisuel et de biologie, « c'était la première fois que le mot [*interdisciplinaire*] apparaissait dans ma vie », se rappelle-t-il. À l'époque, lui et ses acolytes définissaient ainsi ces pratiques : « Les arts interdisciplinaires sont des œuvres qui utilisent une ou plusieurs disciplines, mais dont le résultat n'est pas définissable par aucune de ces disciplines. »

Cette définition est toujours vraie aujourd'hui, comme en témoignent les propos de plusieurs artistes. Jean-Jules Soucy dira : « Je suis un artiste volage ! » Volages de discipline en discipline, ils le sont tous à leur façon, ces artistes en arts visuels, danseurs, metteurs en scène, artistes du son et de la performance. Ils affirment encore que l'art interdisciplinaire, « c'est une discipline sans tradition, en dehors des repères disciplinaires ». Certains vont même jusqu'à dire que, dans « interdisciplinaire », « multidisciplinaire », « transdisciplinaire », il y a bien le mot *discipline*.

Voilà où en sont plusieurs artistes. Ils ne revendiquent plus seulement la légitimité de butiner de discipline en discipline, mais ils veulent aussi « s'affranchir du paradigme disciplinaire ». Cette question des disciplines



> Journées de réflexion organisées par le RAIQ, Écomusée du fier monde, Montréal, 24 et 25 février 2014. Photo : Alexis O'Hara.

fait penser à celle des « genres », comme le dit pertinemment Miriam Ginesier, directrice artistique et générale du Studio 303, le centre montréalais au service de la danse contemporaine et de la performance indisciplinée. Hugo Nadeau envisage même le droit à l'« indéfinition » et il imagine plutôt des programmes où l'artiste serait subventionné, et non ses projets. Dans cette perspective, les artistes envisagent même de revendiquer une sorte de « revenu minimum garanti » pour artiste. Il n'y aurait qu'un pas à franchir afin de le demander pour tous les citoyens et d'en faire une revendication universelle, et non plus seulement *corporatiste*.

Enfin, la recherche d'une définition fait partie de la condition intrinsèque des arts interdisciplinaires, toujours en mouvance. Et cette indéfinition est peut-être aussi son aspect le plus politique. Comme le dit si bien Gaétan Gosselin, « nommer le territoire, c'est un acte de souveraineté ; c'est ce que les artistes ont fait pendant ces deux journées ».

Revendications faites aux Conseil des arts et des lettres du Québec et Conseil des arts du Canada

Ces journées de réflexion se feront en présence de représentants du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), de la Ville de Montréal et du Conseil des arts du Canada. Les instances gouvernementales peuvent ainsi avoir accès à des informations de première main pour connaître les besoins et les aspirations des artistes. Ces deux journées coïncident avec les réformes dans les programmes de subventions aux arts visuels, particulièrement les arts interdisciplinaires. Avec raison, les artistes ont rappelé l'importance de soutenir financièrement les arts interdisciplinaires à leur juste mesure.

Gaétan Gosselin, président du RAIQ, écrivait en mai 2013 dans son texte *Recouvrer la vision : mettre fin aux temps difficiles* : « [L]e Conseil des arts du Canada doit demeurer attentif aux exigences de sa mission envers les artistes et organismes professionnels du domaine des arts en soutenant les pratiques artistiques indépendantes de toutes contingences, qu'elles soient issues de l'industrie culturelle, des marchés commerciaux ou de la rectitude politique¹. » Ce désir de créer en toute liberté sera réitéré par les participants. Ils revendiquent aussi plus de démocratie. En effet, les artistes demandent qu'une personne représentant le RAIQ soit présente au sein du conseil d'administration du Conseil des arts et des lettres du Québec. Comme le disait encore Gaétan Gosselin, ce serait une façon de « se réapproprier les structures démocratiques ».



Résister à l'institutionnalisation

Gilles Arteau a réitéré l'importance des racines autogestionnaires des centres d'artistes depuis les quatre dernières décennies. L'artiste engagé, toujours idéaliste – il a même été candidat pour Québec Solidaire –, valorise les liens entre l'art et le social. Ainsi, il soumettra cette question superbe à l'assemblée : « Comment serions-nous en mesure de nous métamorphoser dans la situation institutionnalisée que nous nous sommes créée ? » Du même souffle, il nuance : « Je suis encore convaincu aujourd'hui que les centres d'artistes sont un bon modèle. [...] Mais, ils deviennent des institutions. Des institutions *relatives* : ils ne sont pas le Musée national des beaux-arts du Québec ! Nous avons formé des collectifs pour faire de l'art qu'on autogère comme on l'entend. Qu'on a envie de produire. »



> Alexis Bellavance, Steve Giasson et Nicolas Rivard, *Mémoire-Fleuve*, intervention réalisée dans le cadre du projet *Trafic d'intrusion*, 2013. Photo : LePetitRusse.

Cette critique faite aux centres d'artistes n'est pas nouvelle. Déjà à la fin des années quatre-vingt, la journaliste Jocelyne Lepage écrivait dans *La Presse* un article au titre évocateur : « Au fond, elles sont tout à fait institutionnelles, ces galeries parallèles ». Elle constatait alors comment ces lieux d'expérimentation que sont les centres d'artistes sont des pépinières d'artistes et de commissaires qui se retrouvent un jour au musée ou dans les galeries privées. Ce sont ceux qui font la scène de l'art, finalement.

La critique de Gilles Arteau est toutefois plus constructive. Elle affirme plutôt de se réconcilier avec la mission de transformer la société. Dans cette perspective, il propose aux artistes de renouer avec l'autogestion en se rapprochant des organismes communautaires qui partagent le même type de fonctionnement. Gilles Arteau, ancien directeur de la programmation de la radio communautaire de Québec CKRL, a toujours travaillé dans cet esprit. Un esprit proche de celui du jeune collectif montréalais Péristyle Nomade.

Un exemple actuel d'autogestion

Le collectif Péristyle Nomade est un exemple de relève en matière d'autogestion. Ces artistes ont contribué à l'ouverture et à l'épanouissement d'un café, le Touski, dans le quartier Centre-Sud, où ils habitent. Ils s'impliquent dans les groupes de leur quartier et ont fait diverses actions artistiques depuis 2008. Leurs actions sont hyperlocales. Ils mettent en œuvre des interventions urbaines. Le collectif est défini ainsi dans sa biographie : « Par le biais des arts, il redonne leur beauté aux espaces abandonnés, encourage l'appropriation de l'espace public et crée un environnement fécond où peuvent se développer le rapprochement social et les principes d'autogestion. »



Comment renouer avec l'autogestion ?

Plusieurs centres d'artistes ne sont plus autant en fusion avec la communauté que lors des premières années de leur création. La lourdeur administrative, les demandes de subventions, l'usure du temps, en ont aussi fait des « gestionnaires de l'art », comme le rappelle Danyèle Alain, directrice artistique du 3^e Impérial.

Gilles Arteau explique le phénomène en soulevant maintes questions : « La bataille qu'on mène dans le secteur des arts, eux la mènent dans d'autres secteurs sociaux pour essayer de sauvegarder leur capacité de produire et de diffusion. Alors qu'on a tellement de difficulté nous-mêmes à diffuser, pourquoi on n'est pas capable de s'arrimer au réseau communautaire autonome qui existe ? Ils sont sur des terrains qui nous sont amis, plus que le Conseil du théâtre par exemple ! Est-ce qu'on doit s'allier avec tout ce qui est monde des arts ? Est-ce que c'est la meilleure alliance ? Est-ce que nos structures et nos façons de faire prédominent sur nos pratiques ? Est-ce qu'on doit s'affilier avec ceux qui sont les plus lourds comme lobby actuel ? On peut penser au RCAAQ que j'ai fondé et dont l'évolution est gênante, à mon avis... »

D'avantage de relations avec le milieu communautaire seraient sans doute salvatrices pour les artistes, mais aussi pour la communauté, d'autant plus qu'on retrouve dans le milieu communautaire une part d'institutionnalisation. Comités de citoyens, groupes de défense de droits, qui ont également vu le jour pendant les décennies soixante-dix et quatre-vingt, cherchent aussi à renouer avec leurs racines afin de redonner à l'autogestion tout son pouvoir de transformation sociale.

Finalement, la question de Gilles Arteau, « Comment serions-nous en mesure de nous métamorphoser dans la situation institutionnalisée que nous nous sommes créée ? », reste peut-être sans réponse, mais elle a allumé une flamme. C'est sans compter la posture des artistes interdisciplinaires, consistant à vouloir conserver leur autonomie dans le processus, dans la communication et dans la diffusion des œuvres, qui relève *de facto* de l'autogestion. ◀

> Péristyle Nomade, shooting photo pour le visuel des événements de 2010 avec Élise Hardy, Danny Gaudreault, Catherine Lalonde-Massecar, Martin Mantha et Nicolas Rivard. Photo : Félix Bowles.

Note

- 1 Gaétan Gosselin, *Recouvrer la vision : mettre fin aux temps difficiles* [en ligne], RAIQ, mai 2013, www.raiq.ca/fr/raiq/recouvrer-la-vision-mettre-fin-aux-temps-difficiles.

En 1998, Nathalie Côté obtenait une maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle a été successivement critique d'art au magazine *Voir* de Québec et au journal *Le Soleil* de 1998 à 2008. Elle publie régulièrement des textes dans les revues d'art et est actuellement coordonnatrice du journal communautaire *Droit de parole*, le journal des luttes populaires des quartiers centraux de Québec.

ÉTATS GÉNÉRAUX

Pour refonder un regroupement des collectifs et centres d'artistes qui répondent aux besoins des artistes actuels de toutes les régions,

Pour que ce rassemblement comprenne les autogérés non institutionnels de toutes pratiques disciplinaires en arts actuels,

Pour que ce rassemblement contribue à résoudre la question des conditions socioéconomiques des artistes outre la collecte passiviste de droits,

Pour que ce rassemblement adopte des modalités efficaces de représentation et de consultation des membres suivant une approche de démocratie directe,

Pour rien, aussi,

Nous demandons la tenue d'États généraux des centres d'artistes et des collectifs d'artistes autogérés du Québec,

Que ces États généraux soient organisés conjointement et solidairement par les associations représentatives existantes, c'est-à-dire le RCAAQ, le CQAM et le RAIQ,

Que l'ensemble des centres, des coopératives et autres formes de collectifs autogérés des arts actuels soit invité à y participer, les arts actuels incluant toutes les disciplines et pratiques artistiques,

Que ces États généraux se tiennent le plus tôt possible en 2015 et, s'il le faut, en plus d'une étape, la première ayant lieu ce printemps à l'occasion des 20 ans de Méduse,

Que la durée des États généraux proprement dits soit suffisante (4 à 5 jours) pour que les participants et participantes aient la possibilité d'approfondir les questions abordées et de dégager des voies de consensus.

Pour atteindre cet objectif, nous suggérons les modalités suivantes :

Étape 1 : que des contributions de référence (textes de réflexion et d'analyse, données historiques, lettres audiovisuelles) à propos des arts actuels, de leurs formes d'expression, d'organisation et de représentation politique soient commandées à un nombre limité de personnes ou de groupes de personnes ;

que ces contributions soient rendues publiques sur une ou des plateformes numériques de février 2015 jusqu'à fin avril 2015 ;

que toute personne ou tout groupe de personnes intéressés puissent réagir à ces contributions de référence par les mêmes canaux de communication ;

que l'ensemble de ces documents forme le cahier de travail numérique des États généraux dont la synthèse sera produite en mai-juin 2015 et soumise à une première journée de discussion.

Étape 2 : que dès le début des États généraux proprement dits la parole soit donnée aux participants et participantes réunis en groupes de travail « remixés » au hasard (voir RAIQ-CHAOS) sans l'interférence de participations passives (conférence-table ronde...);

que tout au long des États généraux des artistes et collectifs d'artistes disposent de conditions d'action rémunérées.

Étape 3 : qu'un groupe de travail soumette aux participants et participantes un plan stratégique et tactique pour mettre en œuvre les conclusions des États généraux.

Pourquoi des États généraux ? Voici quelques motifs en vrac que vous pouvez prioriser et compléter comme bon vous semble :

Un changement de génération est en cours. Le système de l'art, et sa capacité à récupérer de nouvelles propositions artistiques, a changé. Le modèle du centre d'artistes autogéré, basé sur la direction par une majorité d'artistes et le « à but non lucratif », s'est institutionnalisé et ne fait pas

place aux jeunes (ou ne les attire pas). Les modèles « en hausse » comme les collectifs d'artistes, l'artiste entrepreneur, le hors-les-murs et l'art Web indiquent des phénomènes dont il faut tenir compte. Nous devons refonder notre mouvement.

La séparation de nos représentations par discipline (arts visuels : RCAAQ ; arts numériques, cinéma : CQAM ; multi-inter-arts : RAIQ) auprès des décideurs publics nous affaiblit, alors même que le CALQ procède à une refonte horizontale et transversale de ses processus de décision et que le CAC sabre unilatéralement dans ses subventions au fonctionnement. Le compte rendu de l'événement CHAOS du RAIQ est révélateur à cet égard.

La correction d'un statut existant par les décideurs (il n'est plus nécessaire pour un centre d'artistes autogéré d'être dirigé par une majorité d'artistes pour le CALQ), la création d'un nouveau statut (entreprise d'économie sociale) accompagné d'un nouveau partenaire *de facto* (CLD), la création de nouveaux programmes (ententes territoriales avec les villes, MRC et CRD-CRÉ comme partenaires, Mécénat Placements Culture, Première Ovation à Québec, médiation culturelle et sous-traitance), l'utilisation courante du financement politique dédié à l'encontre de l'autonomie du CALQ, tout cela s'est fait sans analyse collective de notre part ni réaction concertée.

Les processus de prise de décision dans nos associations, trop lents, fondés sur la démocratie représentative et non directe, sans études préalables ni cadre stratégique, mènent progressivement à ce que nos associations occupent des rôles inappropriés, y compris aux dépens de leurs propres membres.

La représentation ville-région dans nos propres instances ne correspond manifestement pas au poids réel et aux problématiques spécifiques de l'une et de l'autre, problème qui s'accroît avec la démographie, l'étalement urbain et le multiculturalisme. Laval est-il une région ? Lévis est-il représentatif d'une région ?

La tendance à la fusion est liée, d'une part, aux besoins croissants des artistes en ressources humaines et matérielles plus spécialisées de même que plus nombreuses et, d'autre part, à la stagnation des financements. Faudra-t-il recréer des centres d'accès ? Et où ? Dans le Cloud ?

Le plafonnement du sous-financement et sa stagnation sont associés à une surproduction par le « braultisme » (Simon Brault) nommé à la direction du CAC par les conservateurs, pendant que le pourcentage du budget québécois attribué au MCCQ était de 0,6 % l'an dernier, en diminution de 0,1 % !

Il persiste une perpétuelle question des droits, et leurs déclinaisons (tarifs, cachets, honoraires), suivant les reconnaissances en arts de la scène, ou en arts visuels, ou en littérature, question d'autant plus irrésolue que nous ne sommes pas seulement des diffuseurs ou des producteurs. Ajoutons à cette question celle de l'absence d'un revenu minimum garanti pour les artistes reconnus. Seules options : la loterie des bourses (limitées en nombre) ou le BS. La « loterie des bourses » est une charmante expression de Lucien Bouchard, après qu'il eut pris la tête de l'OSM. L'OSM y échappa par le tour de passe-passe Loto-Québec-CALQ.

L'absence de positionnement stratégique et de réflexion est manifeste à propos de nos moyens de pression, eu égard aux diverses associations des champs de l'art et de la culture, aux alliances actuelles et potentielles, à la prolifération des décideurs auxquels nous sommes confrontés.

Gilles Arteau, juin 2014. Mise à jour : novembre 2014.

Signataires : Meriol Lehmann, Sébastien Harvey, le Théâtre Rude ingénierie, le Bureau de l'APA, l'Orchestre d'Hommes-Orchestres, Simon Drouin, Laurence Brunelle-Côté, Robert Faguy, Céline Marcotte, Folie/Culture, Amélie Laurence Fortin, Avatar...

Si vous souhaitez signer cet appel à titre individuel ou collectif, écrivez à mio.arto@gmail.com.

Lors du premier forum du RCAAQ le 7 novembre 2014, les participants et participantes ont souhaité la tenue d'États généraux.

L'approche française des arts et de la création est *toujours* historique et singulière, allant parfois même jusqu'à la revendication d'une *exception*. Y a-t-il pour autant un « système français » ?

D'une *exception culturelle* (un peu exclusive) à une *diversité culturelle* (qui reconnaît les différentes cultures), face à un monde complexifié, à un marché mondialisé, à des régimes de reconnaissance inédits, l'art et la création, en France, restent des « composantes » de la culture.

La dimension internationale est, plus que jamais, un enjeu vital de développement des « carrières » artistiques. En France, la structuration très élaborée des activités de création, au sein de politiques culturelles volontaristes, apparaît comme un réel soutien. Mais il est possible qu'elle induise également un effet contraire, renforçant une difficulté quasi structurelle à se projeter au-delà des frontières hexagonales. L'époque de doute politico-économique que le pays traverse aujourd'hui laisse à penser que le problème de l'« exportation » touche bien évidemment sûr l'ensemble des productions d'une société qui peine à inventer, à innover, à se renouveler.

On se souvient évidemment du déplacement du centre du monde artistique de Paris à New York au cours du XX^e siècle. Mais ce centre est aujourd'hui incertain, se déplace dans le monde au gré d'un marché, mondialisé, donc.

Un récent article du média internet *Slate.fr* intitulé « Art contemporain : recherche artistes français désespérément » s'inquiète des artistes français qui restent en France et n'ont pas accès au marché, évoque une commande publique en circuit fermé, établit des comparaisons avec les systèmes britannique (plaque tournante du marché) et allemand (équilibre privé/public) ou américain qui revendiquent beaucoup plus l'exposition de leurs artistes nationaux sur leur territoire, rappelle la faible présence des artistes français dans les institutions internationales. Un article plus ancien du journal économique *Valeurs actuelles*, « Marché de l'art contemporain : constat accablant pour la France », déplore la quasi-disparition de la France de ce marché.

Le pays semble avoir du mal à comprendre et à assimiler la réalité d'une généralisation de la circulation des flux de tous ordres, tout autour de la planète. Il reste *fortement* ancré sur de nombreux principes pratiquement moraux, plus que politiques. Malgré ces principes, de très importantes entreprises françaises, pas spécialement « philanthropiques », dominent plusieurs secteurs de l'économie mondiale, quand ce ne sont pas le FMI et l'OMC qui sont dirigés par des Français ou que les succès internationaux des mathématiques françaises ont pu profiter, aussi, à la conception de certains produits bancaires dont on connaît maintenant les effets.

Des interrogations au sein d'une communauté *internationalisée* animent finalement une population un peu perdue qui croit heureusement encore à certaines idées face à une évolution du monde et de sa société qui ne lui plaît pas. Cette évolution vers une *compétitivité effrénée*, que Michel Houellebecq associe à la notion de « destruction créative », constitue en France un des paradoxes entre le marché de l'art mondial et le choix politique d'une culture à vocation démocratique. Tout cela trouve bien entendu son origine quelque part.

Juste une histoire

En Europe, la culture fait partie intégrante de la construction des États. À travers les guerres de territoire et les guerres de religion, l'unification des États est passée par celles de la monnaie, de la langue, de la transmission des savoirs, des constructions architecturales. Les princes et les monarques se sont entourés d'intellectuels et d'artistes. En France, l'*institution* a été plus fortement présente qu'ailleurs, notamment dans son affirmation face à l'Église. Très tôt, l'État français construit, subventionne, collectionne, réglemente et légifère. Avec Richelieu s'affirmera la notion d'*État*, avec Mazarin la *collection de la Couronne* prendra une véritable ampleur. La monarchie absolue régnant en Europe sera finalement contestée par les Lumières. La Révolution fera de la culture un enjeu fondamental, l'idéal démocratique s'attachant à la diffusion des savoirs et d'une culture nationale, au sein d'un État-nation. La fin du XIX^e siècle, si elle contenait inévitablement les prémices des futures catastrophes, tenait en son sein les grandes réflexions artistiques, les grandes ruptures.

Le Front populaire (1936-1939) initiera la première *politique culturelle* moderne, fondée sur l'interventionnisme et l'éducation populaire. La culture aura une nouvelle mission, celle de la vulgarisation des grandes œuvres, et la notion de *démocratisation culturelle* apparaîtra. La commande publique soutiendra les œuvres d'avant-garde, les bibliothèques diffuseront la culture populaire nationale sur l'ensemble du territoire.

Durant la Seconde Guerre mondiale, le régime du maréchal Pétain encourage l'émergence d'une *identité culturelle nationale* et une forme de *régionalisme*. Le contrôle des artistes et la censure sont de retour. Dès la fin de la guerre, la Constitution garantit « l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture ». La IV^e République engagera une réelle *décentralisation culturelle* dont le socle est le théâtre, avec les bibliothèques, les musées municipaux et départementaux, les réseaux associatifs, les fédérations. Avec le Théâtre national populaire (TNP),

la création des centres dramatiques nationaux et du Festival d'Avignon, le *spectacle vivant* est popularisé. On invente le Centre national du cinéma (CNC) et l'« avance sur recettes » dans le but de défendre les productions françaises. La Caisse nationale des lettres (CNL) assure une protection sociale et juridique aux créateurs, la loi sur la propriété littéraire est promulguée, des aides à la création voient le jour.

La V^e République voit la création d'un ministère dédié à l'art et la culture. En 1959, André Malraux devient le premier ministre des Affaires culturelles, définissant ainsi sa mission : « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, [...] assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et [...] favoriser la création de l'art et de l'esprit qui l'enrichisse ». Elle s'appuie sur deux axes : la protection sociale des artistes et l'accès pour tous à la culture. On parle d'« action culturelle ». La décentralisation progresse, les centres dramatiques se déploient, les maisons de la culture voient le jour, des comités régionaux d'action culturelle (futurs DRAC) sont créés, des pièces de théâtre sont diffusées à la télévision.

Si le système français est critiqué par les pays qui avaient vu naître une administration de la culture au sein de régimes totalitaires (notamment l'Allemagne et l'Italie), ce sont les artistes eux-mêmes qui mettront en cause la politique culturelle, destinée plutôt aux élites sociales et intellectuelles qu'aux couches populaires. En 1968, c'est l'ensemble des professions de la culture qui manifeste contre le pouvoir. Désormais, la culture apparaîtra moins essentielle pour les politiques... On verra tout de même l'émergence de nouvelles structures, dont l'une des plus emblématiques reste le Centre Pompidou en 1977.

Volonté politique

Avec le changement radical opéré par l'arrivée d'un socialiste à la tête de l'État, la culture redevient un axe majeur de la politique nationale, et le ministre de la culture Jack Lang défend une action forte de l'État. Son budget double en quelques années : les « grands travaux » (Grand Louvre, Arche de la défense, Bercy, Institut du monde arabe, Très Grande Bibliothèque) feront le prestige de deux mandatures. Le ministère de la Culture a pour mission « de permettre à tous les Français de cultiver leurs capacités d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix », « de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière », « de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde ».

L'art contemporain bénéficie d'un soutien à la création et de la commande publique. Le Centre national des arts plastiques (CNAP) et le Fonds national d'art contemporain (FNAC) sont créés. Une décentralisation s'opère avec la création des Directions régionales des affaires culturelles (DRAC), des Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC), des Fonds régionaux d'acquisition pour les musées (FRAM), des Scènes nationales au théâtre. Les industries culturelles se développent et deviennent une composante essentielle de l'économie nationale. L'État soutient, en les régulant, les secteurs du livre et de l'édition, de la création musicale, du cinéma et de l'audiovisuel.

Trente ans après la mise en œuvre de cette *structuration* de la culture et de la création, le modèle français semble envié par certains pays, tout en restant controversé. C'est évidemment la caractéristique de ce « modèle » d'être paradoxal.

État des lieux

L'invention d'une politique culturelle française après la Seconde Guerre mondiale est bien évidemment liée à la réflexion qui s'opère en Europe, la culture devant devenir le ciment des peuples, rempart à un retour éventuel de la barbarie.

L'État français reste un des plus centralisés : la décentralisation y apparaît compliquée, politiquement comme administrativement. Le secteur privé des domaines artistique et culturel demeure un *complément* à l'action de l'État, pas encore initiateur ni réel soutien, alors que, crise économique oblige, « l'État se désengage » de plus en plus.

Les DRAC, services déconcentrés de l'État, « gèrent » l'ensemble des activités publiques culturelles et artistiques, suivant les directives du ministère. Leurs missions relèvent de l'aménagement du territoire, de l'élargissement des publics, de l'éducation artistique et culturelle, de l'économie culturelle.

Confronté aux réalités d'un marché de l'art mondial, le secteur des arts plastiques représente aussi le paradoxe d'une balbutiante cohabitation du *privé* et du *public*. À l'instar du cinéma ou de la littérature (soutiens ciblés permettant la réalisation d'une chaîne *création-production-diffusion*), du spectacle vivant et du statut des intermittents du spectacle ou de l'audiovisuel (télévision), les arts plastiques ne s'intègrent pas clai-

rement à cette « exception culturelle » liée à la protection de créations françaises destinées aux industries qui « travaillent » à l'exportation vers l'étranger. Malgré l'invention des divers festivals d'art contemporain et autres formules de *divertissement culturel*, les arts plastiques ne sont pas du spectacle en tant que tel, leur économie restant celle du marché.

Mis à part quelques-uns, les plasticiens français ont véritablement du mal à progresser sur la scène internationale. Un jeune artiste sortant d'une école d'art, diplômé au niveau *master*, s'il ne dispose pas d'autres moyens, fera un circuit habituel d'expositions dans des associations, des centres d'art ; il multipliera les résidences et sera acheté par des FRAC, le FNAC, des collectionneurs privés. Lorsqu'il aura fait le tour du territoire, il se demandera comment en sortir. Ayant « joué le jeu » de la démocratisation artistique, c'est confronté à ses collègues étrangers qu'il se posera la question de la vocation de l'art. Entre-temps, il aura pu devenir enseignant dans une école d'art, assez mal rémunéré, mais cela lui permettra de jouir de la reconnaissance de ses pairs et de celle de l'institution. Rattrapé par la réalité, il regrettera de ne pas faire partie de l'univers des « artistes internationaux » qui participent au « grand marché » mondial, qui fréquentent les *stars* et les grands du monde.

Si elle met en avant des questions de reconnaissance, cette réalité exprime aussi la question de la vocation de l'art de la culture. Le choix français de l'accès au plus grand nombre plutôt que celui du marché ne rejoint-il pas l'idéal démocratique qui aura finalement construit le pays, l'État, la nation, sur les fondements d'une culture commune ?

RÉALITÉ

Bon, alors
il y a
la règle
ça va
il y a
l'exception
ça va
la règle
c'est la culture
non
il y a la culture
qui est de la règle
qui fait partie de la règle
il y a l'exception
qui est de l'art
qui fait partie de l'art
tous disent la règle
cigarettes
ordinateurs
t-shirts
télévision
tourisme
guerre et, voilà
personne ne dit
ventôse.

Jean-Luc Godard¹

Des données

En 2011-2012, une centaine d'établissements d'enseignement supérieur sous tutelle pédagogique du ministère de la Culture accueillent 37 000 étudiants et délivrent 10 000 diplômes de différentes catégories. Aussi, 150 autres établissements dont la tutelle est un autre ministère, qui dépendent de collectivités territoriales ou qui relèvent du secteur privé, accueillent 25 000 étudiants. Il existe, au sein des universités, des départements d'arts plastiques et de musicologie. Les écoles d'art privées sont quant à elles surtout des écoles d'arts appliqués.

Les écoles publiques d'architecture comptent de leur côté 19 000 étudiants pour 23 établissements et les écoles publiques d'art en comptent 12 000 pour 41. L'enseignement public du spectacle vivant totalise 4000 étudiants pour 40 établissements, le cinéma 400 pour 3, les métiers du patrimoine 2000 pour 4.

Ces formations supérieures mènent leurs diplômés à un statut différent selon les disciplines, les métiers correspondants étant structurés historiquement et administrativement de différentes façons. Mises à part les formations du patrimoine qui engagent les diplômés dans une carrière plutôt administrative, les autres formations, celles de création, engagent les diplômés dans des carrières plus aléatoires.

Les architectes exercent une *profession libérale* (ils sont inscrits au tableau de l'Ordre des architectes, respectent un code de déontologie). Les artistes et techniciens employés temporairement par des entreprises culturelles dans le spectacle vivant, le cinéma et l'audiovisuel bénéficient du statut d'*intermittent du spectacle* qui leur permet, à compter d'un certain nombre d'heures travaillées, de disposer de revenus lors des périodes de non-emploi.

La catégorie des auteurs et artistes-auteurs, dont font partie les plasticiens, a seulement un statut fiscal et social, géré par un organisme-relais avec la sécurité sociale. Sur une population estimée à 200 000 créateurs, on compte 13 000 auteurs affiliés (ayant des revenus suffisants) dans les domaines de la création littéraire, de l'audiovisuel, du graphisme, de la création musicale, et 27 000 artistes-auteurs affiliés. Le revenu moyen des auteurs s'élève à environ 30 000 euros par an, celui des artistes-auteurs à environ 25 000 euros par an.

L'ensemble des domaines de la création peut obtenir des soutiens d'ordre financier ou logistique par l'entremise de divers opérateurs de l'État (CNAP). Ces aides, qui peuvent être des coproductions, sont attribuées à certains projets de production ou de recherche, de diffusion, de publication, ainsi qu'à certains individus. Avec les commandes publiques qui peuvent également être initiées par des collectivités territoriales, les résidences d'artistes complètent le dispositif national.

À l'international, de nombreuses possibilités sont offertes aux créateurs par le truchement de l'Institut français, dépendant du ministère des Affaires étrangères (instituts, centres culturels et alliances françaises), dans le cadre d'une *diplomatie culturelle* destinée à promouvoir la culture française dans le monde et à faire dialoguer les différentes cultures. L'Académie de France à Rome (Villa Médicis) accueille toutes les disciplines artistiques et littéraires, l'histoire de l'art, la restauration... Elle est désormais ouverte aux artistes étrangers. La Villa Kujoyama au Japon a reçu en résidence près de 200 artistes et chercheurs depuis sa création en 1992.

Le CNAP a aussi vocation à collectionner les œuvres et à les diffuser au sein des musées et des institutions culturelles en France et à l'étranger. Le Fonds national d'art contemporain (FNAC) rassemble ainsi plus de 90 000 œuvres de tous les domaines de la création. En moyenne, 400 œuvres de 200 artistes sont acquises chaque année, pour un budget de plus de 2 millions d'euros. En 2012, le CNAP a financé 31 commandes publiques sur l'ensemble du territoire pour un budget d'environ 2,2 millions d'euros.

Le 1 % artistique, dispositif imaginé sous le Front populaire et créé en 1951, instaure l'obligation de consacrer 1 % du budget de construction des édifices publics à la « décoration » par une commande spécifique. Depuis

sa création, plus de 12 000 projets de 4000 artistes ont vu le jour dans les lycées, les universités, les bibliothèques, les institutions. Partenariat entre l'État (25 %) et les collectivités territoriales, le budget varie de 3 à 10 millions d'euros, selon les années.

Les 23 FRAC, créés en partenariat avec l'État dans la perspective d'une *démocratisation artistique* au sein de chaque région (outre-mer compris), ont également pour mission de constituer une collection et de la diffuser auprès des publics les plus larges. Au départ, les FRAC ne possédaient pas de lieux d'exposition et diffusaient leurs collections au sein de structures existant au sein des régions. L'ampleur de certaines de ces collections a engagé l'État et six régions dans la création de FRAC de nouvelle génération dotés de lieux d'exposition comparables à des musées d'art contemporain. Les FRAC viennent de fêter leurs 30 ans d'existence : leurs collections totalisent aujourd'hui plus de 26 000 œuvres de plus de 4000 artistes français et étrangers, produisent 500 expositions par an qui accueillent environ 2 millions de visiteurs. Le budget de fonctionnement de l'ensemble des FRAC s'élève à environ 20 millions d'euros, celui des acquisitions à plus de 4 millions.

Les 50 centres d'art contemporain, quant à eux, n'ont pas vocation à constituer une collection. Par nature *expérimentaux*, ils proposent des expositions qui concernent plus souvent des artistes émergents. Ils ont une activité de commande, de production, d'exposition, d'édition, d'accueil et de pédagogie auprès des publics les plus larges, notamment scolaires. Leur « format » est variable puisque le *label* englobe aussi bien le Palais de Tokyo (à Paris) que l'Espace Gantner (modeste entité spécialisée en arts numériques dans une petite ville de Franche-Comté).

Il existe en France une bonne dizaine de musées d'art contemporain, assez récents, et de nombreux musées municipaux, départementaux ou régionaux ayant une programmation d'art contemporain, souvent dans une problématique de *mise en regard* avec leurs collections.

Les écoles d'art, les centres d'art et les FRAC forment un réseau d'enseignement, de recherche, de création, d'exposition et de diffusion structuré sur l'ensemble du territoire. Ces institutions sont fédérées par des associations qui travaillent en permanence avec le ministère de la Culture à la réflexion de leur développement et de leur consolidation. À part les grands établissements nationaux, ces structures sont financées en partie par l'État et surtout par les collectivités territoriales.

Les artistes aussi constituent des réseaux, différents selon les disciplines. Dans le spectacle vivant, ils sont naturellement fédérés par leur statut. Ce n'est pas le cas des arts plastiques, mais des plateformes régionales se sont développées. Elles répertorient, notamment sur le Net, les dossiers des artistes, les « documents d'artistes ».

Du privé

Dans les années cinquante, le marché français représentait près de 40 % du marché mondial de l'art. La concurrence internationale rapporte aujourd'hui ce pourcentage à 5 % environ. Ce marché très spéculatif comprend l'ensemble des transactions concernant toutes formes d'art, celles du passé comme du présent. La Commission européenne estime ce marché à 8 milliards d'euros dans le monde. En France, les ventes publiques d'art et de diverses collections s'élevaient à plus de 900 millions d'euros en 2003 et à plus de 1,2 milliard en 2011.

Le nombre de galeries d'art contemporain, principal marché pour les artistes, progresse chaque année : il s'élève à plus de 1200 sur l'ensemble du territoire, avec une forte concentration à Paris. Leur chiffre d'affaires était estimé à 620 millions d'euros en 2011, alors qu'il l'était à 220 millions en 1999. Elles peuvent bénéficier d'une aide ponctuelle de l'État, notamment pour la première exposition personnelle d'un artiste ou pour un premier catalogue. Elles peuvent également bénéficier d'une part de revenu quand elles sont l'intermédiaire entre un artiste et l'État lors d'une acquisition. Les galeries et autres structures d'exposition forment un réseau fédéré autour de publications relatives aux calendriers des expositions et des vernissages.

Les collectionneurs semblent de plus en plus nombreux. Parmi eux, 300 sont rassemblés au sein de l'ADIAF, association créée en 1994 dans le but de soutenir la scène française, ayant fondé par exemple le prix Marcel-Duchamp en 2000.

Le mécénat se développe notamment depuis la loi de 2003 qui concerne les entreprises et les individus. Depuis cette date, de nombreuses acquisitions ont enrichi les collections nationales et plusieurs œuvres ont pu être restaurées. L'art contemporain bénéficie également du mécénat de grandes entreprises (LVMH, Axa, Neufilize, Société Générale) par un soutien aux institutions les plus prestigieuses (Musée d'art moderne, Centre Pompidou, Palais de Tokyo) comme aux plus modestes (musées sur le territoire). Des entreprises ou individus ont leur fondation pour l'art contemporain (Guerlain, Cartier, Vuitton, Ricard, Schneider, de Galbert, Lambert), leur propre lieu d'exposition, leurs propres prix. Le mécénat s'est de plus développé comme soutien à l'éducation artistique et culturelle et à l'enseignement artistique supérieur, notamment en faveur de l'intégration sociale.

Économie culturelle

Une récente étude (fin 2013) montre que la culture, de façon directe et indirecte, représente un apport de 105 milliards d'euros à l'économie nationale, ce qui représente 5,8 % du PIB et 870 000 emplois. Les activités culturelles proprement dites, directes et indirectes, concernent 670 000 emplois (entreprises culturelles) et représentent un apport de 58 milliards (3,2 % du PIB), dont 8,8 milliards pour le spectacle vivant et 5,7 milliards pour les arts visuels. C'est presque autant que l'agriculture (60 milliards), plus que l'industrie chimique (15 milliards) ou l'industrie automobile (8,6 milliards). Les aides de l'État se situent à 5 milliards pour l'audiovisuel, 1 milliard pour le patrimoine, 830 millions pour le spectacle vivant et 112 millions pour les arts visuels. La lecture de ces chiffres laisse à penser que l'État culturel, historique et contemporain, remplit plutôt bien sa mission, du moins sur le plan économique.

Effectivement

Il y a *effectivement* un système français, très ancien, qui s'est construit petit à petit, qui s'est adapté à chaque époque avec plus ou moins de bonheur, très centralisé mais depuis très longtemps *en cours de décentralisation*, toujours fondé sur une idée démocratique de l'art et de la culture, « pour tous » ou « pour chacun », populaire, économiquement rentable en tant que tel.

Les critiques à l'égard de ce système sont fortes et nombreuses, de l'intérieur comme de l'extérieur, attendues et justement argumentées. Beaucoup d'artistes et de dirigeants de structures le détestent parce qu'il bloque le fonctionnement « normal » d'une économie de marché, comme d'autres le défendent parce qu'il permet à de très nombreux parmi eux de vivre, d'une façon ou d'une autre, de leurs activités. Les uns se plaignent que le système est responsable de l'échec de leur carrière, alors que d'autres s'installent à Berlin, à New York ou ailleurs. Certains sont aidés et d'autres pas ; certains bénéficient d'acquisitions de l'État et d'autres pas ; certains obtiennent un poste d'enseignant et d'autres pas ; certains vendent tout simplement leurs œuvres à des collectionneurs et d'autres pas.

C'est dur, la démocratie culturelle !

Il y a *effectivement* un paradoxe entre le choix politique français et le monde libéral au sein duquel la culture s'exprime. Il est normal que les artistes veuillent à la fois exister et vendre leur production, comme il est normal que l'État veuille défendre son histoire et sa politique. Politique qui n'empêche d'ailleurs personne de fonctionner comme il l'entend.

Les Français adorent exiger de l'État qu'il *intervienne* à tous les niveaux, qu'il sauve la planète Art et culture qu'ils croient menacée, voire la planète tout court. Peut-être que l'on continue à croire au génie, au grand artiste, comme on croit en politique à l'homme providentiel. Un paradoxe ? Ou bien

serait-ce pour cette raison que cette *démocratisation* artistique et culturelle se révèle nécessaire ?

Il est vrai qu'avec le temps la culture française s'est extrêmement sophistiquée, à tel point qu'elle est devenue commentaire, « arrogante », diraient certains, mais aussi « interprétative », diraient d'autres, c'est-à-dire peut-être incapable de prendre simplement certains apports pour ce qu'ils sont. Un écrivain américain évoquait sur une chaîne de radio culturelle française la « vérité des mots ». Le journaliste ne comprenait pas ce que cela signifiait. L'écrivain lui expliqua qu'une phrase était composée de mots et que cet enchaînement de mots produisait un sens susceptible d'emmener le lecteur vers la phrase suivante, et ainsi de suite. Cela fait penser à un échange entre Degas et Mallarmé au cours duquel le premier s'étonne auprès du second de ne pas parvenir à écrire un poème, bien qu'il ait des idées. Mallarmé lui répond : « [M]ais mon cher Degas, on n'écrit pas des poèmes avec des idées, on écrit des poèmes avec des mots ! »

Effectivement, le premier secteur bénéficiaire de ce système est très nettement le « patrimoine ». On peut donc se demander ce qu'il en est des enjeux de la création, à part devenir patrimoine à son tour, en tant que force émergente. Une question vitale se pose finalement devant ce système : quelle est sa pérennité au sein d'un monde qui n'en veut pas forcément, qui pourtant séduit parce qu'il a une certaine efficacité, démocratique et économique, mais qui concurrence en quelque sorte un marché libéral ?

À l'aube de revendications d'*autonomie* de plusieurs régions de pays européens, on peut s'étonner de l'absence de politique culturelle européenne. Si les États ont mis tant de temps à atteindre leur unité, notamment par la culture, pourquoi ne pas rêver cette unité au sein du continent ?

Le *modèle français* pourrait bien apporter sa pierre à l'édifice.

Mais ce serait une autre histoire, celle d'une autre Europe, plus sociale et culturelle que libérale et financière.

Pourquoi pas *artistique*, d'ailleurs ? ◀

Note

1 Jean-Luc Godard, *JLG/JLG-phrases*, P.O.L., 1996.

Pascal Georges est un artiste plasticien-écrivain-poète né en Europe dans les années cinquante. Lecteur du *Traité du Tout-Monde* d'Édouard Glissant, ses recherches portent principalement sur le langage et sur les formes, dans une articulation historique aux évolutions artistiques, culturelles, économiques et politiques du monde contemporain. L'« intransigence » est un des moteurs permanents de sa réflexion.

À partir de 1968, en parfaite harmonie avec les luttes des étudiants et des ouvriers qui ont profondément marqué cette période, de nouvelles formes d'agrégation se propagent dans toutes les régions italiennes. Leur principale caractéristique est un engagement sociopolitique renouvelé du tout. Des groupes autonomes, autogérés, et beaucoup d'associations libres se développent principalement dans les plus grandes villes, celles les plus densément peuplées.

Dans un premier temps, le caractère éminemment politique de ces organisations ne considère pas la nécessité d'une connexion directe avec le monde de la culture, mais bientôt on peut observer l'épanouissement de regroupements associatifs qui lient leur lutte à la recherche artistique. Des groupes d'animation et de recherche théâtrales, des collectifs musicaux, des laboratoires d'arts plastiques, des revues de contre-information, des groupes d'action cinématographique, des centres de relance de la culture populaire, sont créés partout.

Dans la plupart des cas, l'objectif des pratiques artistiques est d'établir une relation directe avec le territoire, en particulier avec l'espace urbain.

Pour des raisons sociopolitiques, la principale impulsion a d'abord été caractérisée par le contraste généralisé avec le monde institutionnel et par le rejet de la logique de marché. Mais par la suite, elle a dû composer avec les intérêts directs de la communauté, en particulier ses principales exigences : droit au travail, droit à l'éducation, droit au logement, conditions de la femme, protection de l'environnement, etc. Bientôt, les contextes sociaux et territoriaux vont influencer les aspects créatifs.

La nécessité de développer des collectifs, de réaliser des groupes d'études et de services, d'accorder une plus grande importance aux comités de zone et aux assemblées de quartier, implique la nécessité d'espaces toujours plus grands. Donc, le phénomène de l'occupation et la naissance des centres sociaux ne tardent pas à se diffuser dans toute l'Italie. C'est la logique de la réappropriation ! Des bâtiments et des usines abandonnés, des maisons vacantes, des espaces publics non utilisés et délaissés, sont occupés afin de promouvoir les intérêts de la communauté, le tout dans un but non lucratif. Ces lieux deviennent des centres de services qui favorisent les débats sur les droits humains, les conditions des jeunes et des femmes, les marginaux, la nouvelle pauvreté, l'émigration, les drogues, etc.

Dans ce cadre, on organise des concerts, des expositions, des spectacles, des happenings, etc. Les activités artistiques sont le résultat d'élaborations internes, mais aussi de relations entrelacées avec d'autres. Dans ces centres,



> Association Isola Pepe Verde, jardin créatif partagé (avant-projet), Isola Art Center, OUT (Office for Urban Transformation), Milan.

promotore . associazione isola pepe verde
sviluppo del progetto . out . ufficio per la trasformazione urbana . milano
con la collaborazione di . AAA . atelier d'architecture autogérée . parigi e
il giardino degli aromi onlus . milano

on accueille d'autres organisations autonomes liées à des initiatives populaires ou étudiantes, mais on reçoit également des professionnels qui partagent la politique culturelle et qui considèrent l'art comme un échange créatif, un service, et non comme un objet de consommation. Ces centres, surtout les très grands, assument un rôle multifonctionnel en accueillant des organismes différents dont la complète autonomie est respectée et, dans certains cas, en offrant l'hospitalité aux *homeless* et aux Roms.

Les premières occupations ont été faites par le mouvement étudiant et des groupes d'initiative politique comme Lotta Continua, Potere Operaio et Avanguardia Operaia. Ils faisaient tous partie des mouvements de la gauche extraparlamentaire, s'opposant à la gauche « bourgeoise » et à l'action parlementaire du PCI (Parti communiste italien) qu'ils ne considéraient pas assez incisives. Le PCI, en effet, était contesté pour sa faiblesse face aux coalitions de la majorité au pouvoir.

Dans les années soixante-dix, quatre-vingt et quatre-vingt-dix, un phénomène de nouvelle socialisation se développe progressivement en relation avec l'augmentation des différences entre les classes – qui est aujourd'hui à des niveaux jamais enregistrés auparavant. L'écart entre l'économique et le social se creuse, favorisant un climat d'instabilité. Alors que la classe moyenne est considérablement réduite, les affaires des spéculateurs économiques, des financiers et des banquiers sont de plus en plus florissantes. Bien qu'ils ne produisent rien, ils continuent à accumuler de la richesse de façon disproportionnée.

Approximativement, en arrondissant les pourcentages pour en faire une lecture plus efficace, 10 % des familles possèdent à peu près 50 % de la richesse du pays, et 50 % des familles les plus pauvres en possèdent 10 %. Ces données font de l'Italie un des pays industrialisés détenant la plus forte inégalité : 1,1 % des plus riches possède 10 % du total des actifs. La situation semble moins grave qu'aux États-Unis où 1,1 % des plus riches possède 33 % de la richesse totale ! Mais le manque de services et le pouvoir excessif de la bureaucratie alimentent le phénomène, tandis que le financement pour la culture, l'art et la recherche diminue.

Ces dernières années, le réseau entre les différents univers alternatifs s'est resserré, ce qui a favorisé une émergence d'identités et de rôles perdus au fil du temps. On parle d'une reconquête des droits face à l'affaiblissement de la position.

C'est dans ce climat que sont apparus des projets artistiques de plus en plus préoccupés par la fonction sociale. Le même espace collectif alimente cette fonction, parfois au-delà de l'intention de l'artiste. La dimension collective devient cruciale, aussi sur le plan créatif, tandis que l'autogestion favorise l'autonomie des politiques culturelles officielles.

Le rapport avec le territoire est toujours un élément privilégié mais, surtout ces dernières années, il ne se réduit pas à la simple convergence de problématiques spécifiques au champ abordé au jour le jour. En effet, l'intérêt pour une ouverture maximale se veut plus fort, dépassant même les limites de son propre espace. On cherche un lien avec les autres réalités selon la logique du réseau, physique et numérique. L'espace physique de ce lien est magnifié par Internet. La caractéristique spécifique de ces centres est qu'ils n'opèrent pas une division nette entre les utilisateurs et les organisateurs. Ainsi, le résultat esthétique est parfois homologué.

La musique est un des principaux intérêts pour le « peuple » des centres sociaux, surtout grâce à son immédiateté et sa capacité à impliquer les gens. Tous les genres musicaux sont observés, même si le rap est privilégié, principalement parce qu'il se prête bien (mieux que d'autres genres) à la transmission du contenu sociopolitique vu l'articulation de ses textes, toujours denses et complexes.

Le *humus* des centres sociaux favorise le phénomène italien des *posse*, un mélange entre le rap et le raggamuffin avec des influences jamaïquaines et punks, ayant de fortes connotations politiques. Ils se sont développés dans tout le territoire national, mais complètement en dehors du marché, et ont permis la création de centaines de groupes. On peut nommer Ustmamò, Pitura Freska, Neffa, Banda Bassotti, 99 Posse et Almamegretta. Nés de ce contexte, ils sont devenus plus tard connus du grand public¹.

Un rôle clé concernant le développement du phénomène a été joué par des centres comme L'Isola nel Cantiere de Bologne, le CSOA (Centre social occupé et autogéré), le Leoncavallo de Milan, l'Officina 99 de Naples et le Forte Prenestina de Rome. Mais ce type d'expérimentation musicale était apprécié surtout par le jeune public. C'est pour cette raison qu'on a ouvert les portes vers l'extérieur, même au-delà des limites rigoureuses tracées au moment de la constitution des centres.

Or, la typologie de ces communautés est très variée. Le dénominateur commun est le choix d'agir comme des « usines » de l'imagination finalisant la constitution d'événements urbains. À l'intérieur, il y a souvent des architectes qui jouent un rôle important dans la gestion des implications fonctionnelles et dans les propositions de planification urbaine. Ils donnent d'utiles analyses de la réalité métropolitaine conçue hors des standards conventionnels et réalisent des projets chargés de tension utopique pour repenser la ville, aujourd'hui souvent encore liée à des instruments urbanistiques vieux et inadéquats, trop ancrés sur des indices numériques au nom de la spéculation : contrôle du développement quantitatif plutôt que qualitatif.

En 2001, le ministre français de la Culture lançait les Nouveaux Territoires de l'art (NTA) pour définir la nature complexe des projets indépendants qui se développent par l'action synergique entre les centres sociaux et le territoire. Le tout avait une valeur officielle au sein de l'administration publique. En

Proposta per un giardino temporaneo in via pepe



area campo sportivo



esempio di uso temporaneo

L'idea alla base del giardino temporaneo è quella di creare un'isola verde fruibile da tutti per supplire alla mancanza di questo tipo di spazi all'interno del quartiere Isola. La sua posizione a ridosso di due plessi scolastici, della parrocchia e della piazza principale del quartiere renderebbe questo spazio un'ideale giardino di prossimità, di facile costruzione in tempi ristretti.

I primi interventi previsti per il recupero dello spazio che oggi si trova in uno stato di abbandono, sono l'eliminazione della chiusura in lamiera lungo la via pepe e la sua sostituzione con una rete metallica plastificata con due ingressi sull'area del giardino; l'abbattimento del manufatto in muratura già parzialmente crollato e la rimozione della copertura perimetrale in lamiera. Il volume in muratura sul lato a ovest verrà invece conservato e ristrutturato per essere usato come magazzino degli attrezzi per la cura del giardino, ma anche come luogo di incontro e realizzazione di piccoli eventi.

Gli elementi da inserire per la costituzione del giardino sono: La costruzione di un campo sportivo limitrofo alla zona est attrezzato con una zona sedute in legno; L'allestimento dell'area perimetrale con un sistema di "EcoBox" già sperimentato nella città di Parigi dallo studio AAA, realizzato con elementi provvisori costituiti da moduli a verde e pedane di legno prefabbricate;

Il trattamento con un sistema di rampicanti delle pareti cieche sul limite edificato;

La realizzazione di un'area giochi per bimbi con elementi standard removibili.

È invece da risolvere la questione dell'approvvigionamento dell'acqua che andrà discussa con i tecnici comunali.



Italie, ce n'est pas le cas. Toutefois, une exception demeure : la tolérance assez répandue face à ces réalités. En effet, malgré l'illégalité des occupations des bâtiments publics et privés, beaucoup d'administrations trouvent avantageux de laisser des groupes de jeunes transformer des bâtiments abandonnés : ils les soustraient à la dégradation et y investissent leurs énergies. La réalisation d'œuvres de manutention et de réorganisation des locaux par des engagements publics est fréquente. Durant les phases de restructuration, les jeunes s'adaptent pour faire divers travaux de façon complètement autonome et sans passer par les procédures de marchés publics.

Il est parfois arrivé que l'administration accepte de régler la situation illégale en reconnaissant la fonction sociale des occupants mais, le plus souvent, il y a des cas d'intolérance et des batailles, non seulement juridiques, mais policières.

En ce sens, l'affaire d'Isola Art Center est emblématique. C'était un projet associatif installé dans le quartier Isola, à Milan. Depuis 2001, un groupe d'artistes et d'opérateurs culturels avait établi un laboratoire permanent où les gens du quartier rencontraient l'art. Le *workshop* travaillait sur le plan social : il était pensé et géré par des citoyens associés, aidés par des professionnels à l'échelle internationale. Parmi ses objectifs, il y avait beaucoup de projets techniques, pratiques et fonctionnels, comme la requalification des zones vertes (les jardins de Via Confalonieri) et la restructuration de la Stecca degli Artigiani afin de soutenir des activités artisanales historiques et de réaliser le déplacement de la zone commerciale pour servir les résidences.



> *Horror Vacui. Occupare il presente/Occuper le présent*, Isola Art Center, projet organisé par Valerio Del Baglivo et Aria Spinelli, Milan, 2010. Affiche et design : Lorenzo Tamai et Maria Pecchioli.



> Affiche du projet d'art LOASI dans le quartier Isola, Milan, 2011.

Dans la déclaration des fondateurs, on peut lire que le projet est une « utopie concrète, presque un miracle, peut-être, une démonstration vive et cohérente de comment et combien l'art a sa fonction sociale »².

Le quartier est appelé Isola (« Île ») parce qu'il est ceinturé entre la voie ferrée et le canal (Il Naviglio). Son histoire est liée à la lutte des partisans, à l'antifascisme, à la présence des ouvriers de l'usine Brown Boveri (qui fabriquait des composants mécaniques pour locomotives et moteurs marins) et au monde souterrain de Milan. Dans les années soixante, l'usine a fermé et, l'année suivante, les occupations ont commencé. Parmi les premiers espaces occupés, on retrouve le cinéma Zara et l'auberge Metropolix. Ensuite vient l'usine Brown Boveri. C'est la naissance d'Isola dell'Arte. Beaucoup d'initiatives artistiques y furent réalisées.

C'est aussi la naissance de différentes associations, parmi lesquelles OUT et Isola Art Center, qui est le résultat de la convergence des énergies des différents mondes. On peut nommer OSSERVATORIOinOPERA (qui travaille sur des projets *site-specific*), Stazione Isola (un observatoire du quartier qui gère des archives visuelles, sonores et textuelles), Love Difference (qui défend l'idée d'un art engagé pour une transformation sociale responsable), Millepiani Eterotopia (un projet éditorial de type politico-philosophique, dirigé par Tiziana Villani, qui accueille dans son comité scientifique des intellectuels comme Nanni Balestrini, Franco Berardi Bifo, Paul Virilio, etc.), Laboratorio Sugoe (une structure animée par de jeunes artistes, architectes et designers), Werkstatt (un laboratoire de quartier tenu par un groupe de photographes) et NABA (Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, coordonnée par Roberto Scotini, responsable des arts plastiques et animateur d'Isola dell'Arte). Les artistes sont engagés dans la reconstruction des relations entre les personnes et les lieux, cherchant à même leur histoire et leurs traditions, comme on peut le voir dans les œuvres de Luca Vitone, de Cesare Pietroiusti ou de Bert Theis.

De la confluence de ces énergies naîtra le projet Q'Art pour le réaménagement du quartier. Mais en 2007, sous prétexte de la présence de revendeurs de drogue dans les bâtiments, la police a annoncé l'expulsion et l'évacuation des lieux en vue de remettre les biens à la société texane Hines. Peu de temps après, malgré l'opposition des artistes et des intellectuels pour sauver les œuvres d'art à l'intérieur, le bâtiment fut démoli.

Dans un sens, l'Isola Art Center, prônant, dans un climat très expérimental, une nouvelle urbanisation, est relié à la dimension provocatrice et subversive de l'espace théorisé par Guy Debord qui, comme on le sait, a soutenu la nécessité de la construction de « situations » en vue d'un « urbanisme unitaire » pouvant expérimenter une révolution totale, permettant le dépassement de l'art traditionnel et trouvant une nouvelle relation avec la ville. Aujourd'hui, l'Isola Art Center continue à exister et à fonctionner sans ses propres locaux, œuvrant de temps en temps dans d'autres quartiers de l'arrondissement.

Sans conseil d'établissement ni organisation pyramidale, le groupe favorise l'ouverture aux différentes initiatives de quiconque est intéressé à alimenter le projet du « Centre pour les arts et le quartier », un projet qui survit grâce aux énergies individuelles et collectives, en raison d'un système basé sur le concept de l'économie solidaire, avec la participation, même

créative, des habitants du quartier. Les artistes et curateurs Bert Theis et Mariette Shiltz, de temps en temps impliqués, y fournissent un service de coordination.

Cette réalité peut être définie en tant qu'*espace-projet* puisque, pour chaque lieu indépendant, correspond un travail autonome d'expérimentation continue visant la qualité du tissu social au sein de projets en constante évolution et d'activités en constant examen collectif. Dans l'idée de cet espace-projet, on a tenté une fusion entre l'art et la vie. L'activité artistique est dès lors fusionnée aux besoins quotidiens et a été mise au service du bien commun. Mais tout cela est arrivé sans sacrifier la dimension esthétique pour la dimension éthique. L'art est finalement devenu un instrument actif et significatif à l'échelle collective. Ces caractéristiques sont communes à beaucoup d'autres situations disséminées dans tout le pays.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la structure organisationnelle n'est pas pyramidale, mais horizontale : elle est fondée sur l'autonomie décisionnelle des opérateurs et sur le dialogue avec la réalité sociale ; ses intérêts sont généralement interdisciplinaires et les espaces sont polyvalents afin de favoriser le mélange des disciplines ; elle tend à encourager l'expérimentation par des ateliers et à favoriser la croissance conjointe avec une attitude fondamentalement anti-institutionnelle ; elle s'oppose à la logique de consommation et soutient des critères d'adhésion basés sur une économie solidaire, le commerce des services, et non l'argent.

Dans certains cas, le gouvernement contribue au financement de projets. Pour la plupart, les prêts sont octroyés avec des fonds de l'Union européenne, livrés aux régions ou aux collectivités locales. Ces cas sont rares parce que généralement il n'existe pas de subventions institutionnelles régulières pour ces réalités. Par ailleurs, en Italie, il n'y a pas, comme en France, les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) qui interviennent pour financer des expériences indépendantes. Le fait est que, pour le meilleur ou pour le pire, l'Italie n'a pas eu son André Malraux ! Les tensions entre l'Isola Art Center et la Ville de Milan n'ont pas permis de tenter une coopération entre la réalité institutionnelle et l'autogestion. En Italie, même s'il est impossible de généraliser, il faut dire que, depuis longtemps, le climat causé par l'absentéisme de l'État, des régions et des municipalités pèse lourdement sur la politique culturelle. Il suffit de dire, par exemple, qu'en Italie, il n'y a pas non plus les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) comme en France.

Ainsi, seuls quelques groupes se sont penchés sur les problèmes de l'autogestion et de l'autonomie en essayant d'entamer un dialogue avec le gouvernement : un dialogue parfois tolérant, parfois violent. En ce sens, on peut se rappeler des événements emblématiques du Leoncavallo, créé en 1975, ou du centre social Cox 18, à Milan. La politique municipale a oscillé entre l'indifférence et l'opposition farouche. À la fin des années quatre-vingt, le Leoncavallo est dépeint pour ses tensions et ses affrontements permanents dans les journaux. En 1989, il a été évacué par la force. Les unités spéciales de la police ont ouvert un passage dans les murs avec des explosifs et sont entrées dans le bâtiment. Il y a eu des arrestations et des condamnations. La force de ce centre, toutefois, a permis l'existence d'autres structures, bien que l'absence de dialogue avec la Ville de Milan ait alors été plutôt généralisée. L'intérêt de la Ville était surtout d'éteindre un foyer jugé subversif. Par la suite, le manque de communication s'est déplacé vers une tolérance mutuelle.

La cause de ce centre social a été soutenue par les étudiants. Ce n'est qu'après plusieurs années que le ministre de la Culture Vittorio Sgarbi a reconnu la nécessité de préserver les graffitis qui existaient encore dans le bâtiment. Une publication qui rassemble les œuvres les plus intéressantes et où l'on parle de « musée en plein air » a donc vu le jour. Sgarbi voulait « sauver les murs pour protéger les graffitis ». En fait, la langue des graffitis et le *street art*, au tournant du siècle, ont radicalement changé l'esthétique contemporaine. Ce fait n'est guère réfutable. Il est difficile d'ignorer ces murs colorés au milieu des gratte-ciel gris et du ciment en périphérie de Milan.



> *Public Turbulence*, affiche pour un festival d'art organisé par Alberto Pesavento et Bert Theis dans le quartier Isola, 2009. Design : Schlag.

Depuis 30 ans, le Leoncavallo a combiné l'art et la politique, la cuisine populaire et les bons vins, la musique et la contreculture, dans une multitude de formes dictées par l'engagement continu. C'est là le vrai sens des « œuvres » : une suite d'adoption de présences hétérogènes qui ont traversé et, en un sens, construit une partie importante de Milan avec des mots et des couleurs³. Malheureusement, c'est une étape qui tend vers la muséification et l'institutionnalisation d'une structure qui est née en opposition aux institutions elles-mêmes !

Mais l'histoire des occupations en Italie est très riche et variée. À titre d'exemple, en voici quelques-unes qui sont liées spécifiquement aux questions artistiques. L'histoire de Macao est particulièrement significative : en 2012, un groupe d'artistes, d'architectes, d'étudiants, d'enseignants, de travailleurs en communication, occupent à Milan la Galfa Tower, un gratte-ciel de 33 étages à l'abandon depuis 15 ans. L'occupation n'y dure que dix jours, le but n'étant pas de créer un « autre » centre social, mais un « nouveau » centre des arts, dans une ville où il y a peu d'espaces pour les jeunes et la créativité. Pour ce qui est d'autres occupations mémorables, notons les Sale Docks à Venise, le Théâtre Coppola de Catane, le Teatro Garibaldi à Palerme, l'Asilo della Conoscenza à Naples, le Teatro Valle et le Cinema Palais à Rome. Pendant ces occupations, un rôle important est joué par le Réseau des travailleurs de l'art qui exprime la nécessité d'assigner à l'art et à la culture le statut de *biens communs*, puisque le bien commun n'est pas un concept abstrait, mais une nouvelle forme de démocratie vivante visant à surmonter la dichotomie entre les secteurs public et privé. Les raisons de



> Graffitis sur le mur d'entrée du Centre social Leoncavallo à Milan.

ce climat ? D'une part, les coupures du gouvernement Berlusconi en 2010 et la fermeture d'établissements et d'espaces culturels tels que l'ETI (théâtre italien) ; d'autre part, l'insécurité que les travailleurs de la culture et de la communication vivent depuis longtemps.

Par ailleurs, en Italie, il y a toujours eu beaucoup d'associations (dans les grandes villes comme les petites) qui ont formé une bonne partie du tissu unificateur au sein de la culture, sur une échelle nationale, où la maîtrise venait de compétences institutionnelles plus fortes et de médias de communication de masse, au détriment d'autres situations.

Il serait trop long et compliqué de décrire ici le panorama complet de l'autonomie, d'un point de vue artistique et culturel ou en termes d'organisation et de gestion, pour toutes les disciplines artistiques. Mais en ce qui concerne la promotion de la performance, l'engagement de quelques organisations courageuses de professionnels a été fondamental puisqu'elles ont créé un terrain fertile à la propagation du phénomène artistique en Italie. Rappelons entre autres la galerie L'Attico à Rome, Il Diagramma de Milan et la Modern Art Agency de Lucio Amelio à Naples.

La galerie L'Attico a été fondée en 1957 par Bruno Sargentini et son fils Fabio. Née sur la Piazza de Spagna, puis transférée sur la Via Beccaria (où a eu lieu l'événement des douze chevaux de Jannis Kounellis), enfin près du Campo de Fiori, elle a été parmi les premiers centres à soutenir la performance. Plusieurs artistes comme Josef Beuys, Simone Forti, La Monte Young et Terry Riley sont passés par là.

La galerie Il Diagramma, dirigée par Luciano Inga-Pin, s'est pour sa part distinguée dans les années soixante et soixante-dix grâce à certains événements mémorables. Parmi ses artistes, nommons Gina Pane, Marina

Abramović, Urs Lüthi, Giuseppe Chiari et Achille Cavellini – dont on fête cette année le centenaire de naissance. On y a présenté en 1993, pour la première fois, Vanessa Beecroft.

L'espace de Lucio Amelio à Naples a lui aussi vécu des rencontres extraordinaires, présentant des artistes comme Duchamp, Rauschenberg, Burri, Haring, Manzoni et Merz. Souvenons-nous simplement de la rencontre historique entre Andy Warhol et Joseph Beuys.

À ces noyaux confirmés se joignent des initiatives comme celles du Centre Pari e Dispari de Rosanna Chiessi à Reggio Emilia – qui, en 1976-1977, organisait un Festival international de la performance –, du Théâtre Out Off de Mino Bertoldo à Milan, de la Galerie Osaon, espace d'art interdisciplinaire aussi à Milan, de la Fondation Morra de Naples dirigée par Peppe Morra – qui abrite le musée de Hermann Nitsch –, du Lavatoio Contumaciace de Tomaso Binga à Rome, un véritable laboratoire multidisciplinaire – la pratique de l'art, de l'écriture et de l'action est au centre de ses intérêts depuis le début des années soixante-dix – et du café historique Le Giubbe Rosse, rempli d'un grand passé littéraire et dirigé par Massimo Mori à Florence. Il existe encore beaucoup d'autres centres alternatifs, du nord au sud de l'Italie : le Centro Zona à Florence, Sixto/Notes à Milan, le Great Complotto à Pordenone, le Centro UH à Genova fondé en 1979 par Angelo Pretolani, Roberto Rossini et Adriano Rimassa...

Cependant, un rôle important a été joué par des personnes qui ont consacré leurs meilleures années à l'organisation de festivals, d'Adriano Spatola à Gianni Sassi (*Milanopoesia*), de Sarenco à Nanni Balestrini (*Romano-poesia*), de Daniela Rossi à Nicola Frangione (*Art action* à Monza). Mais cela, c'est une autre histoire ! ◀



> Performances de contestation des occupants du centre social Lazaretto à Bologne.

Notes

- 1 Cf. Carlo Branzaglia, Pierfrancesco Pacoda et Alba Solaro, *Posse italiane : centri sociali, underground musicale e cultura giovanile degli anni 90 in Italia*, Tosca edizioni, 1992, 142 p.
- 2 Notre traduction. Isola Art Center [en ligne], www.isolartcenter.org.
- 3 Cf. Vittorio Sgarbi, Alessandro Riva et Davide Atomo Tinelli, *I graffiti del Leoncavallo*, Skira, 2007, 78 p.

Giovanni Fontana est un théoricien de la poésie épigénétique. Il s'intéresse depuis 40 ans aux langages à codes multiples, aux techniques intermédiaires et aux synesthésies. Il étudie les rapports entre les arts, parcourt des chemins poétiques qui se trouvent aux frontières des langages, produit des contaminations à partir de sources poétiques phonovisuelles. Grâce à cette méthode, il propose de nouveaux concepts de texte : *texte intégré*, *polytexte*, *hypertexte multipoétique*, *ultratexte transversal*, annonçant la texture dynamique qui s'accomplit au-delà de la page, dans une dimension spatiotemporelle. Ses ouvrages verbovisuels sont de vraies partitions, des prétextes, des avant-textes, par lesquels il aboutit à la performance de ses poèmes sonores, très appréciés par les milieux de la recherche artistique internationale. Architecte et professeur d'architecture, il a fait des études en arts, en sciences et en musique. Auteur de théâtre et, de temps en temps, metteur en scène, il s'intéresse aux arts électroniques et audiovisuels, s'adressant surtout aux formes et aux moyens de transmission de la culture, notamment vis-à-vis des problèmes technologiques.

SYSTÈMES ARTISTIQUES PARADOXAUX

▷ RAUL ORTEGA, EVA PEZ, NELO VILAR, LAURA YUSTAS

Le monde de l'art détient différentes formes d'organisation, et ce, à tous les niveaux, des institutions les plus puissantes aux pôles les plus alternatifs. Sur le plan institutionnel, on trouve des réseaux de musées et de centres d'art, d'organisations, de galeries, de critiques, d'éditeurs, de magazines... Les galeristes de l'État espagnol, par exemple, exigent d'être les seuls « professionnels » à pouvoir choisir un artiste pour une biennale – en 2007, il y a eu toute une controverse quand le critique, commissaire d'exposition et enseignant Alberto Ruiz de Samaniego a choisi le duo de performeurs Los Torreznos, vieux amis d'Inter/Le Lieu, pour la Biennale de Venise. Pour parler des organisations d'artistes, il faut faire la différence entre celles du pôle *dominant* du champ artistique, représenté par le monde de l'art institutionnel dans lequel l'argent circule, et les organisations où les artistes ont leurs conditions de production, de distribution, souvent d'archivage et d'analyse, dans l'espace *dominé* du même champ.

Dans les espaces institutionnels où les artistes ont déjà acquis une reconnaissance, on trouve des individus « atomes » qui, même s'ils collaborent au sein d'une mobilisation collective, le font en tant qu'individus contribuant au capital symbolique grâce à leur signature.

Ce texte traite de façon succincte des organisations dans le pôle dominé du champ artistique, des actions collectives plutôt que purement individuelles, donc. Pour ce faire, nous utiliserons des exemples concrets de formes d'organisation distinctes qui se produisent dans différents domaines et disciplines, y compris les associations professionnelles : le secteur critique dans l'industrie culturelle comme les arts du spectacle ou les réseaux d'éditeurs indépendants ; les événements collectifs compris comme des formes de « mobilisation des ressources » où un groupe administratif invite des artistes à se réunir ; les espaces d'autonomie totale avec des projets collectifs (qui maintiennent généralement un espace de négociation avec les institutions) tels que les réseaux de l'art action ou ceux du féminisme *queer* ; les processus de cultures urbaines et d'art populaire, parfois très forts, comme dans le cas du graffiti qui appartient à la sous-culture hip-hop.

Le système artistique est paradoxal : sa structure institutionnelle est libérale, parfois dans un sens purement économique, mais elle a besoin des moyens de l'État-providence. La crise de l'État-providence, radicalisée par la crise financière et économique, fait que le libéralisme économique affecte les arts sous forme de réductions budgétaires et change la sécurité relative des subventions par la sauvagerie du marché. Cette situation, comme l'a dit Rainer Rochlitz, a pour effet que les jeunes artistes doivent se gérer eux-mêmes pour exister : « De même que l'État-providence en période de crise ronge ses prestations sociales, [...] remettant à la mode le libéralisme économique et l'exclusion sociale qu'il prétendait avoir surmontés, de même le marché de l'art redécouvre la sauvagerie que le système des subventions avait fait oublier. Galeries nomades, mobiles, appartements, usines et entrepôts désaffectés transformés en galeries temporaires, toute cette improvisation et cette "pauvreté" apparentes ont pu sembler ranimer l'esprit héroïque de la marginalité qui s'était essoufflé. En fait, les marges du marché du travail comme du marché de l'art sont les pépinières d'un système qui réserve ses émoluments et ses avantages en nature à ceux qui ont la patience, les moyens et le talent de persister en dépit des difficultés. Rien n'indique que l'intégration sociale des avant-gardes puisse n'être qu'un épisode passager¹. »

Puisque l'organisation publique de l'art dépend de l'État-providence, la situation de l'art dans l'État espagnol peut être réduite à ce simple fait : les dépenses sociales de ce dernier ont toujours été à la queue de celles de l'Europe occidentale². Logiquement, cela implique l'abandon du système de l'art au marché ou la précarité de l'autogestion.

Pas étonnant, donc, que le plus grand événement de l'État soit la foire ARCO, un espace d'exposition pour les galeries nationales et internationales qui ouvre ses portes chaque année à Madrid, fortement appuyé par les médias ; un lieu de vente où l'on exclut tout ce qui ne peut être vendu. Si une foire commerciale est le modèle principal de gestion des arts, nous comprenons que de nombreux artistes souhaitent un espace sur le marché, ce qui signifie que le champ artistique est fragmenté et ne peut proposer ou imaginer de projets collectifs.

Parce que le système de l'art dépend du patronage public, l'organisation varie d'une ville à l'autre, d'une communauté autonome à l'autre. Dans un État centralisé comme l'Espagne, Madrid détient le plus grand nombre d'initiatives, mais ce sont la Catalogne et le Pays basque, les communautés détenant une conscience nationale distincte, qui ont le plus investi pour normaliser la production artistique locale ou qui ont aidé la production indépendante vers les lieux alternatifs ou les événements souvent institutionnalisés. Des institutions exemplaires comme le CCCB à Barcelone ou l'Arteleku à Donostia ont soutenu l'art émergent et les artistes locaux. Dans d'autres régions, avec leurs propres langues et histoire (Galice, Valence,

Majorque...), les élites politiques et culturelles continuent de soutenir la centralisation de l'État, et le soutien à l'art émergent est anecdotique. Par ailleurs, à Andalousie, bastion du Parti socialiste (PSOE), les différentes plateformes administratives ainsi que l'Université internationale ont donné un soutien distinctif aux organisations artistiques plus critiques.

Les activités s'organisent aléatoirement sans argent public, ni références, ni modèles pour structurer le mouvement artistique alternatif, sauf d'honorables exceptions qui ont une durée de vie limitée. Les espaces souvent utilisés sont des lieux privés liés à des associations culturelles indépendantes ou même des bars.

Cet état de fait polarise la production artistique entre le monde de l'art institutionnel ou commercial et les centres autogérés. Mais, paradoxalement, cette polarisation ne produit pas une opposition entre les deux pôles. À Valence, l'association Incubarte³, rassemblant artistes et conservateurs, programme des activités dans les espaces publics (rues, musées, centres culturels...) et privés (galeries d'art) dans le but que les galeristes sélectionnent de nouvelles valeurs, c'est-à-dire qu'ils mettent des artistes sur le marché.

Cela ne signifie pas que le marché fonctionne, mais que le système de légitimation passe encore par lui. Il n'y a aucune remise en question de la légitimité de l'institution de l'art, pas même son aspect commercial.

Ainsi, les artistes, en particulier ceux des espaces indépendants, ont envie d'être présents dans les grandes galeries. Or, ce n'est pas une contradiction sur le plan de l'action collective. Alberto Melucci explique pourquoi : « Bien des conflits contemporains peuvent être expliqués par le fonctionnement du marché politique, comme l'expression des catégories ou des groupes sociaux exclus qui tentent d'obtenir une représentation politique. Dans ces cas, il n'y a pas une dimension antagoniste du conflit, mais seulement une demande de participation à un système de prestations et de normes duquel on est exclu⁴. »

Dans divers domaines sociaux et artistiques se trouve un fort trafic entre les réseaux critiques qui construisent des espaces d'autonomie totale et ceux qui choisissent de négocier avec les institutions d'État ou même de trouver leur place sur le marché. Et c'est possible que, étant donné la crise intense vécue par l'État espagnol, on assiste à une radicalisation des positions idéologiques anti-institutionnelles des artistes venant du pôle dominé du champ artistique.

AVVAC

L'AVVAC⁵ (Artistes Visuels de València, Alacant i Castelló) est un exemple d'association professionnelle d'artistes travaillant à l'échelle régionale, mais qui reste en contact avec d'autres associations de l'État espagnol grâce à l'UAAV (Unión de Asociaciones de Artistas Visuales del Estado Español) et d'autres encore à l'échelle internationale grâce à l'IAA (International Association of Art). Comme association professionnelle, elle se concentre sur l'amélioration des conditions de travail sociales et culturelles des artistes en arts visuels – en regard de l'administration et du marché – et sur leur considération en tant que travailleurs rémunérés. Son autre axe de travail vise à promouvoir l'utilité sociale de la culture et de l'art contemporain ainsi que l'éducation artistique et continue de ses membres.

Pour ce qui est de la rémunération, des droits moraux et de la liberté d'expression, ils sont essentiels à l'association et sont revendiqués, entre autres, grâce à la publication de manuels pour les artistes et aux conseils juridiques. Le but de ce type d'association est ainsi de s'éloigner des questions critiques et idéologiques pour défendre des demandes purement convergentes, sans projet collectif.

Arts de la scène

Le secteur des arts de la scène compte sur l'aide publique, toujours insuffisante, et une certaine industrie, ce qui signifie la professionnalisation du milieu, un public payant, des spectacles testés, scénographiés et chorégraphiés où le risque a été réduit. Cependant, avec la grave crise économique, le milieu de la scène est retourné vers l'associationnisme, qui semblait épuisé après deux décennies passées sur le Réseau des théâtres alternatifs⁶. Il est retourné à l'ouverture de ses propres espaces et autres formes d'autogestion. L'un des effets les plus importants fut l'apparition de « microformats » : travaux dans des espaces minuscules, parfois privés ou à domicile, comme

une sorte de dématérialisation dynamique. Ce nouveau format a eu un fort succès auprès du public et des critiques, supposant également un risque accru pour la mise en scène.

En outre, plus attaché à l'université, nous assistons à un renouveau des arts de la scène en lien avec l'art action, l'autonomie du milieu (contre l'hétéronomie de l'industrie culturelle) et l'hybridation des langues.

L'édition alternative

Le monde du fanzine connaît aussi une augmentation d'intérêt avec le *do-it-yourself*, une forme de production populaire au caractère contre-culturel liée à l'anarchisme et au circuit punk. Le fanzine est une forme d'autoédition avec de petits tirages, où les gens éprouvent une totale liberté quant à la production de contenu et à l'expérimentation formelle.

Les formes les plus courantes d'organisation sont présentées comme des formes de solidarité envers les artistes du champ dominé, joignant leurs forces pour créer leur propre circuit de distribution. Par exemple, le collectif de Valence Vendo Oro organise semestriellement le Tendere, Festival de Autoedición gráfica y sonora por excelencia⁷, un événement d'une grande importance dans l'agenda local, qui s'est étendu à d'autres villes comme modèle (Gutter Fest à Barcelone ou Jam Plegat à Alicante). En 2013 se sont produits 22 événements du genre dans tout l'État espagnol.

Dans ce milieu, il y a toutefois des positions opposées : des gens qui comprennent l'autogestion comme un chemin vers la reconnaissance et l'accès au marché – les talents émergents – et les autres qui la voient comme une terre de liberté où ils peuvent questionner les modèles dominants les conditions de production des artistes – les professionnels qui autoéditent ce que le marché ne leur permet pas de produire.

Russafart

Russafart⁸ est un événement semestriel dans le quartier valencien de Russafa, où les ateliers d'artistes sont ouverts pour que toute personne intéressée puisse connaître le processus de création d'une œuvre d'art dès ses débuts. C'est également l'occasion pour les artistes d'entrer en dialogue avec le public et de recevoir des *feedbacks* sur leur travail. Russafart n'est pas une pratique isolée : dans le quartier de Lavapiés, à Madrid, par exemple, on trouve Los Artistas del Barrio, un événement pareil au Russafart qui en est déjà à sa 9^e édition.

En ce qui concerne l'organisation des artistes, il est important de noter que, bien que de tels événements créent des liens entre artistes, ce n'est pas leur mandat et, par conséquent, on ne peut pas parler strictement de groupes ou d'associations d'artistes, mais simplement d'une forme de mobilisation des ressources. On doit également examiner si la structure est proposée comme un moyen de dépasser celle du monde de l'art ou plutôt si elle se concentre sur la diffusion du quartier et des artistes, et sur la création d'une marque. Dans tous les cas, la notion de voisinage est intéressante et génère un réseau.

Art action

Le milieu de l'art action survit depuis deux décennies grâce à ses réseaux informels traditionnels. Il existe par contre très peu d'événements stables, et ceux-ci dépendent souvent d'initiatives individuelles – la revue *Efímera*⁹ dépend d'une seule personne. Ces événements ne peuvent prendre soin de toute la production artistique, ni même d'un seul journal. Ils ne peuvent montrer tous les débats, toutes les recherches et les activités du milieu. Il n'y a pas de publications, de livres, d'études, d'espaces de discussion, pour l'art action actuel. En 2010, les organisateurs d'événements ont créé le réseau USUAL qui malheureusement n'a pu trouver le moyens de rester économiquement stable et de donner au milieu une plus grande articulation.

En termes de production artistique, les événements collectifs ont besoin des prestations de moindre envergure où la quantité prime sur la qualité, ce qui ne signifie pas que les artistes ne travaillent pas sur des « mythologies individualistes ». Les quelques artistes exceptionnels qui ont réussi à produire dans le milieu de l'action se sont détachés de la dynamique collective à l'égard de l'industrie culturelle (Accidents Polipoéticos, Los Torreznos, Bulos y Tanguerías, etc).



> Diana Pornoterrorista, *Muestra Marrana 4*, bar Tinta Roja, 2011. Photogramme vidéo.

Barcelone postporno

Barcelone s'est imposée ces dernières années comme le centre du mouvement *queer hardcore* de l'Espagne. Ce mouvement de base anarcho-punk est composé d'artistes et de militants venus de différentes régions de l'État.

Cette ville offre aux publics fidèles et voraces des propositions artistiques politisées et explicites rendues possibles grâce aux événements de performance autogérés, aux festivals d'art vidéo – la *Muestra Marrana*¹⁰ en est déjà à sa 6^e édition en 2014 et a été reprise par d'autres villes –, aux ateliers, aux fêtes...

Les institutions culturelles publiques, comme le CCCB ou le Hangar, exploité par l'Association des artistes en arts visuels de la Catalogne, ont fourni une couverture et des subventions aux associations collectives. Au cours des dernières années s'est développée une série d'événements autour du postporno, de la sexécologie et du féminisme *queer*. Certaines activités sont programmées dans des espaces institutionnels, tandis que d'autres maintiennent leurs désaccords avec le marché de l'art, évoluant dans des squats, des bars ou des espaces industriels désaffectés.

Graffiti

Dans l'État espagnol, le graffiti est revenu à la mode. Cela peut être dû à l'augmentation rapide des profils professionnels qui l'utilisent : les étudiants en art, designers, architectes, illustrateurs... La méthodologie de base pour sa production est la *crew*, une organisation informelle qui repose sur les amitiés et qui se sert d'outils identitaires et territoriaux.

Actuellement, on peut trouver des événements importants qui propagent la production de graffitis, comme le festival *Poliniza* organisé par la Faculté des beaux-arts de Valence, ou des opérations urbanistiques institutionnelles

dans plusieurs villes. D'autres institutions ont saisi leur importance, comme le CAC de Málaga qui a produit le projet *Málaga Arte Urbano Soho*. Ces grands événements, cependant, ne parviennent pas à rassembler toutes les créateurs et laissent de côté un grand nombre d'artistes qui gèrent leur propre production quotidienne, prenant parfois position contre de tels événements.

Les graffiteurs se sont bien adaptés à la logique du système de l'art, que ce soit dans leurs désirs individualistes en concurrence directe avec les autres artistes ou pour leur capacité à fonctionner dans la logique de projets culturels publics et privés, s'ajustant aux conditions d'un contrat. Bien qu'ils évoluent dans un espace de production autonome (en raison de l'origine populaire et contreculturelle du graffiti), il s'avère actuellement très difficile de trouver des territoires collectifs dont la production est organisée autour du questionnement, de la critique et de la transformation de leurs propres conditions. ◀

Notes

- 1 Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, 1994, p. 180.
- 2 Cf. Instituto Nacional de Estadística, *Protección social. Datos Europeos Protección social en términos SEEPROS* [en ligne], www.ine.es/jaxi/tabla.do?path=/t25/a072/e01/lo/&file=01001.px&type=pcaxis&L=0.
- 3 www.incubarte.org.
- 4 Notre traduction. Alberto Melucci, « ¿Qué hay de nuevo en los nuevos movimientos sociales ? », in Enrique Laraña et Joseph Gusfield (dir.), *Los Nuevos Movimientos Sociales : de la ideología a la identidad*, CIS, 1994, p. 126.
- 5 www.avvac.wordpress.com.
- 6 www.redteatrosalternativos.org.
- 7 www.tenderetefestival.tumblr.com.
- 8 www.russafart.com.
- 9 www.efimerarevista.es.
- 10 www.muestramarrana.org.

ÉCRITURES TRANSATLANTIQUES AUTOUR DE CRÉATIONS AUDIO-POÉTIQUES RHIZOME-TRANSCULTURES

△ PHILIPPE FRANCK

Depuis plusieurs années, Rhizome et Transcultures ont jeté un pont artistique entre Québec et la Fédération Wallonie-Bruxelles. Celui-ci a été emprunté par des auteurs, des créateurs audio, des artistes numériques, des danseurs, des chorégraphes, et jalonné de créations communes présentées, de part et d'autre, dans des manifestations festivières ou plus intimes, avec toujours un penchant commun pour la convivialité et le dialogue avec les publics. À l'occasion de la publication du livre-CD *Les Transatlantiques (long courrier)*¹ qui reprend les textes et les pièces sonores résultant d'échanges audiopoétiques initiés en 2013, d'une tournée de trois duos mixtes et de leurs invités dans plusieurs villes belges et du lancement d'une nouvelle manifestation, *Écritures transatlantiques*, destinée elle aussi à se développer des deux côtés de l'océan, nous revenons sur ces croisements féconds entre l'organisme québécois producteur-diffuseur de spectacles et d'événements interdisciplinaires de littérature et le Centre des cultures numériques et sonores montois.

En 2007, Transcultures lançait un premier échange bilatéral entre le Québec et la Fédération Wallonie-Bruxelles, avec la Société des arts technologiques à Montréal : *TranSAT[Contamine]*². En compagnie de Monique Savoie, fondatrice-directrice de la SAT, de Manon Oigny³, alors chargée de projet, des équipes et des chercheurs associés, nous avons travaillé à des contaminations positives et prospectives en combinant les possibles des hautes technologies et l'imagination des basses, au service d'une création virale réellement croisée sur place ou par le biais de la téléprésence. L'association, alors installée à la Maison du spectacle La Bellone à Bruxelles, diffuse, cette même année, des performances audiovisuelles liées au projet *Atomes* porté par les Productions Rhizome avec des artistes québécois mais aussi belges⁴, dans le cadre de la biennale des cultures numériques Transnumériques. Cet été-là, *Fade Out* de Simon Dumas, dans sa version installation, est présenté dans le cadre de notre – autre – festival des arts sonores City Sonic, à Mons. C'est à partir de cette dimension audio exploratoire d'une part et, de l'autre, d'une écriture littéraire contemporaine qui n'a pas peur de se mettre en scène qu'est né le projet *Les Transatlantiques (long courrier)*. Celui-ci a été repris, à la fin de *TranSAT[Contamine]*, dans les accords bilatéraux Québec-Fédération Wallonie-Bruxelles avec le soutien des autorités respectives, ce qui a permis aussi d'asseoir la collaboration entre deux structures qui partagent le goût du risque partagé, inspirant/inspiré.

Depuis ses origines, rappelle Simon Dumas, Rhizome s'intéresse aux liens entre poésie et arts sonores : « L'association fut cofondée, en 2000, par un artiste sonore, Marc Doucet, et par un poète (moi-même). Dans un premier temps, nous avons beaucoup exploré des formes de création audionarratives, en nous inspirant fortement de la tradition de la radiofiction. Puis, grâce à l'apport important d'Érick d'Orion, figure de l'art audio très active au Québec et reconnue à l'international, nous avons commencé à nous intéresser de plus en plus au "non narratif". Cela a donné lieu à un premier projet, *Nouvelles vagues*⁵, qui jumelait des poètes à des artistes sonores et juxtaposait, à la fin, le texte et l'œuvre audio qui en découlait. Cependant, la représentation n'était pas performative. *Les duos transatlantiques (long courrier)* procèdent de la même manière, mais en répondant à deux envies : collaborer avec des artistes de la Fédération Wallonie-Bruxelles de même qu'avec Transcultures qui, comme nous, soutient des électrons libres et, d'autre part, aboutir à des performances en favorisant encore davantage la dimension collaborative dans le processus créatif⁶. »

Transonic, poésie rhyzomatique

Rhizome et Transcultures se retrouvent à l'intersection d'autres traits d'union, ceux qui dynamisent les aventures inter- et transdisciplinaires, excitant les indisciplinaryités créatives. Si « le matériau premier de Rhizome, son territoire et sa posture sont littéraires », ce qui intéresse le tandem Dumas-Doyon, ce sont « tous les modes d'expression de la création littéraire en dehors du livre »⁷ qui passent nécessairement aujourd'hui par l'interdisciplinarité. C'est de celle-ci qu'est né, « à la croisée des flux », le centre Transcultures en 1996, dans ce territoire éminemment hybride et multiculturel qu'est la Belgique et encore plus, peut-être, Bruxelles, pour en venir à explorer les nouvelles pratiques numériques et sonores non comme de nouvelles « disciplines », mais bien comme des vecteurs de transversalité renforcés.

« Entre une association littéraire ayant une pratique interdisciplinaire et numérique, et une autre, intermédiatique et sonore, ayant un penchant pour la poésie expérimentale, les liens devaient tout naturellement se nouer », résume Simon Dumas qui a proposé de « jouer les marieuses ». Ici les unions – plusieurs fois consommées mais temporaires (et cela participe sans doute de leurs charmes qui n'ont pas le loisir de s'étioler) – ne sont jamais forcées, mais plutôt proposées et, la plupart du temps, elles tombent juste.

Après des échanges « long-courriers » – électroniques – de pièces audio « martyres » et de textes originaux, des résidences joignant pour la première fois les auteurs Jean-Marc Desgent (Montréal), Hervé Bouchard (Jonquières), Werner Moron (Liège) et Sebastian Dicaire (Bruxelles) aux



> Jean-Marc Desgent, Marc-Antoine K. Phaneuf, Alexis Lussier, Werner Moron, Chœur(s). Photo : Transcultures.



> Hervé Bouchard et Stephan Ink, Sonic Garden Party, festival City Sonic, Mons, 2013. Photo : Transcultures.

artistes sonores et musiciens Gauthier Keyaerts (Bruxelles), Stephan Ink (Liège), Érick d'Orion (Québec) et Martin Tétrault (Montréal) ont eu lieu à Québec chez Rhizome, puis à Mons chez Transcultures. Chacune fut suivie de représentations publiques dans des contextes différents : une salle de spectacle, Le Cercle⁸, à Québec, pendant le Mois de la poésie en mars 2013 ; un jardin privé ouvert au public pour l'occasion, lors de la Sonic Garden Party à Mons, pendant le festival City Sonic en septembre 2013.

Ensemble, ils se sont enfermés, pendant plusieurs jours, dans un studio au sous-sol sur l'avenue de Salaberry, où est installé Rhizome, ou encore dans une ancienne école devenue Maison Folie et partie intégrante du Centre de production et de diffusion le manège.mons, partenaire privilégié de Transcultures, pour « Rompre, noyer, jeter son propre corps » à la recherche de la « Chanson du singe bleu », jouant de la « Libido de machines » pour détourner joyeusement une « Belle et hypnotique techno »⁹.

Souffle premier, gestes conjugués

« Au commencement, seraient le souffle, le geste : le coup de glotte, le coup de griffe. Le cri, le babil ; le tracé, l'encoche. L'inscription, la profération. Nulle précellence : le souffle, le geste ont lieu, ensemble ou séparés, l'un accompagnant l'autre ou se contrariant, se relayant¹⁰. » Ce qu'écrit le critique-poète universitaire français Jean-Pierre Bobillot sur Bernard Heidsieck¹¹ et la métamorphose qu'il a opérée dès le milieu des années cinquante, en inventant et en pratiquant la « poésie action », pour décrire les « fonctions du sonore », pourrait s'appliquer aux conjugaisons effervescentes auxquelles se sont livrés avec une intensité jubilatoire les quatre premiers *Duos transatlantiques*. Il s'agit tout d'abord de « désenfiler le souffle » du corps parlant comme du corps sonore pour « libérer le dispositif bouche/oreille/mémoire de la tyrannie du dispositif main/support/œil »¹². Il s'agirait là aussi de « faire basculer dans le son le texte de chaque Lettre, préalablement écrit »¹³, comme l'expliquait Heidsieck à propos de son imposant *Derviche/Le Robert*¹⁴, avec toutefois, pour *Les duos transatlan-*

tiques, une certaine dose de liberté laissée au souffle et à l'interprétation, à la note extirpée comme au bruit intégré. Ainsi, Jean-Marc Desgent va à Mons jusqu'à remixer son propre texte en *cut-up* ou encore à s'emparer sur scène, pour la première fois, d'une basse cassée devenue dans ses mains percussion-punctuation des mots. Werner Moron s'amuse pour sa part à devenir un *sampler/beat box* détraqué au milieu d'une question-injonction rehaussée par les manipulations sauvagement expertes de son comparse d'Orion, pour prendre les processus technoïdes, qu'il questionne dans son texte, à revers humain malin : « Belle et hypnotique techno, es-tu parfaite, vas-tu nous punir de notre imperfection ? [...] Fort heureusement non ! Belle et hypnotique techno, qui de nous deux va tenir la bride ? » Dans cette *battle* subtile, chacun des comparses se la repasse pour mieux la dénouer. Et le public de goûter à ces joutes qui savent aussi ne pas en rajouter, s'imposer d'emblée par la présence conjointe. « Quand on écoute bien, c'est qu'on est là. Quand on écoute bien, quand on est là pour écouter, on est là plus encore. » Ce n'est pas la voix – qui va irrémédiablement vers son épuisement – d'un Samuel Becket, mais celle de son pas si lointain cousin, Hervé Bouchard, dont je peux maintenant lire, après avoir vu-entendu son « geste oral », le ton à la fois précis et distancé, en même temps que les mots qui m'amènent, d'est en ouest, avec Eugene Fink, dans la rue Kerouac.

« Entre, longue, trace, respire »

À ces quatre paires transatlantiques s'en est ajoutée une cinquième, celle de Simon Dumas et de Paradise Now avec « Entre, longue, trace, respire » qui joue de la matière-voix comme des vagues au rythme lancinant sur lesquelles le texte, sobrement déposé, pourrait résumer l'ensemble de la démarche : « Entre, l'espace est aussi une forme ; vas-y à fond, le point détermine le temps de l'action ; la main guide le dessin se fait entre les points. Longe différentes arrêtes définissent la forme. Trace des lignes dessinent des ondes façonnent l'air. Respire, fais du bruit, exprime-toi. Comprime tout l'espace devient un point. Relie. Constelle. » C'est pour donner pleine visibilité à ces constellations-là que Transcultures et Rhizome ont lancé la manifestation *Écritures*

LES DUOS TRANSATLANTIQUES

LONG COURRIER



> Sebastian Dicenaire et Martin Tetreault, *Les duos transatlantiques*, Québec, 2013.
Photo : Rhizome.

transatlantiques dont la première édition, organisée par le Centre des cultures numériques et sonores, a eu lieu au Frigo, le 21 novembre, à Mons, parallèlement à une tournée de trois *Duos transatlantiques* dans quatre lieux de nature différente et dans quatre villes de la Fédération Wallonie-Bruxelles¹⁵ où étaient chaque fois invitées d'autres présences audiopoétiques¹⁶. Cette notion d'écritures, forcément plurielle, met l'accent sur les mutations du processus créatif avec les médias d'aujourd'hui et dépasse ici la seule question de l'activité littéraire en s'étendant plus largement aux diverses contaminations numériques, sonores et intermédiaires. Si par ailleurs, et l'on ne peut que s'en réjouir, il existe déjà de nombreux échanges artistiques et des événements – bénéficiant du précieux soutien de nos pouvoirs publics – qui y sont associés entre le Québec et la Fédération Wallonie-Bruxelles, ils ne font souvent qu'échanger des occasions de diffusion dans un cadre festif, et ce, en un temps réduit pour des œuvres qui n'ont, la plupart du temps, pas été conçues en réelle collaboration. En croisant les expériences et observations critiques des deux organisations complices, nous avons jugé plus intéressant – et sans doute plus risqué aussi, mais c'est le jeu de la création – de proposer conjointement une manifestation qui n'était pas un simple *showcase*, bénéficiant d'un accompagnement et souvent d'une durée de vie trop limitée, pour pousser plus loin et asseoir le processus collaboratif : un temps fort pour de vraies cocréations qui bénéficieraient d'un réel soutien et d'une implication, sur un plus long terme, des partenaires ; implication en amont et en aval de la manifestation. C'est donc à vérifier prochainement, en mai 2015, à Québec, avec le second volet, cette fois organisé par Rhizome, des *Écritures transatlantiques*.

Extensions et installations performatives

Ces performances peuvent également donner lieu à d'autres formes telle l'installation interactive *Chœur(s)*. À Mons, Simon Dumas et Louis-Robert Bouchard, programmeur-concepteur multimédia et collaborateur de Rhizome, ont conclu une nouvelle étape de travail du projet chez Transcultures, après une première résidence au LANTISS (Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène) de l'Université Laval en décembre 2013. Cette « machine à présences poétiques » met en image et en son 18 poètes¹⁷ et artistes sonores québécois et belges ayant participé aux précédents projets *Nouvelles vagues* et *Les duos transatlantiques (long courrier)*. « Le dispositif de l'installation est en quelque sorte l'aboutissement de plusieurs années d'exploration en matière de multiprojection vidéo et de diffusion sonore multicanale », commente Simon Dumas. « Le son provient du pourtour de l'œuvre. Les voix des poètes, au centre de la pièce, proviennent d'eux-mêmes, que l'on voit tantôt en séquence isolée, tantôt en chœurs poétiques aléatoires, en taille réelle, sur trois colonnes-écrans. Ce projet qui sera lui aussi montré à Mons en 2015, capitale européenne de la culture, puis à Québec – avec sa poésie, son interactivité, sa programmation informatique et ses œuvres sonores – se situe exactement à la croisée des esthétiques et des mandats de Transcultures et de Rhizome¹⁸. »

Ces œuvres polymorphes, fruits de « transécritures », repoussent activement les frontières des genres et illustrent la devise que Simon Dumas a proposée pour *Les duos transatlantiques* : « la distance comme élan et la rencontre comme choc ». ◀

Notes

- 1 Publié en novembre 2014, aux Éditions Rhizome, en partenariat avec Transcultures et sa maison de disques indépendante Transonic.
- 2 Les résidences et événements *TranSAT[Contamine]* explorent les nouvelles pratiques AV et audionumériques, mais aussi les performances par les systèmes expérimentaux de téléprésence, avec notamment Guillaume Bourassa, Francis Théberge, Alexandre Quessy et Michal Seta pour les Montréalais ainsi que Stéphane Kozik, Perrine Joveniaux, Cédric Sabato, Laurence Moletta, Valérie Cordy et le collectif MéTAmorphoZ qu'elle a initié pour le volet belge, en lien également avec l'Institut de recherche numédiat à l'Université de Mons.
- 3 La chorégraphe montréalaise entamera, en 2015, une collaboration avec Rhizome et Transcultures pour une nouvelle performance, avec l'essayiste-romancière Martine Delvaux et la danseuse Marylin Daoust, dans la série *Les oracles*, entre texte, et musique *live*, et danse, et vidéo. Le premier opus de la série, « Percées », a été créé dans le cadre de Québec en toutes lettres, en octobre 2013, avec l'auteure montréalaise Catrine Godin, l'artiste audio Philippe Franck à la guitare et aux traitements électroniques sur scène, les danseurs Ariane Voinau et Fabien Pichet, à l'écran, dirigés par la chorégraphe québécoise Karine Ledoyen, le vidéaste plasticien Thomas Israël, le tout mis ensemble par Simon Dumas.
- 4 Avec les auteurs belges Bertrand Pérignon et Pascal Leclercq, l'auteur-réalisateur Simon Dumas, le vidéaste Thomas Israël, l'artiste audio Érick d'Orion et le contrebassiste Mathieu Therrien.
- 5 La série *Nouvelles vagues* coproduite par Érick d'Orion a convoqué, en 2011, les auteurs Marc-Antoine K. Phaneuf, Josée Marcotte, Annie Lafleur et Alexis Lussier, et les créateurs audio Myriam Rouillard, Simon Elmaleh, Mériel Lehmann et Mathieu Campagna.
- 6 Simon Dumas, entretien avec Jacques Urbanska, *Écritures transatlantiques*, programme-brochure, Transcultures, 2014, p. 6.
- 7 *Ibid.*
- 8 Cf. Julien Delaunay, « *Les Transatlantiques*, créations audiolittéraires singulières au Mois de la poésie », *Inter, art actuel*, n° 115, 2013, p. 70.
- 9 Cette énumération reprend des titres de textes écrits pour *Les Transatlantiques*, par Jean-Marc Desgent, Hervé Bouchard, Sebastian Dicenaire et Werner Moron.
- 10 Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Jean-Michel Place, 1996, p. 249.
- 11 Anne-Laure Chamboissier et Philippe Franck viennent de réaliser un film documentaire, *Bernard Heidsieck : la poésie en action*, en partenariat avec Gilles Couderc. Un livre-DVD coédité par a.p.r.e.s et le CNAP, *Poésie action : variations sur Bernard Heidsieck*, l'accompagne avec des essais, interviews et poèmes d'artistes et de critiques proches de lui.
- 12 J.-P. Bobillot, *op. cit.*, p. 252.
- 13 *Ibid.*, p. 253.
- 14 Bernard Heidsieck, *Derviche/Le Robert*, Évidant, 1988, 197 p. (réédité par AI Danté en 2014, avec l'ajout de trois CD).
- 15 La Dame de Pic à Namur (café-théâtre utilisé par le poète-performeur-activiste namurois Vincent Tholomé), Le Frigo à Mons (salle polyvalente employée par Transcultures), Hennebicq29 à Bruxelles (atelier d'artistes utilisé par l'artiste numérique allemande Peter Friess) et les Ateliers d'art contemporain à Liège (employés par le collectif Paracommand'art, initié par Werner Moron).
- 16 Le poète-performeur namurois Vincent Tholomé avec le guitariste liégeois Xavier Dubois, Sebastian Dicenaire traitant sa propre voix en solo, le duo *spoken word* électro-basse liégeois Ordinaire composé d'Éric Therer et de Stephan Ink. Initialement, dans *Les duos transatlantiques*, se trouvaient également le poète liégeois Pascal Leclercq qui avait déjà collaboré avec Rhizome pour le projet *Standon* et la performance AV en cours... *Sauvés des eaux* initiée par Gauthier Keyaerts avec Jonas Luyckx et Stéphane Ink, inspirée par l'écrivain californien Richard Brautigan et du livre *Mayonnaise* que lui a consacré Éric Plamondon.
- 17 Annie Lafleur et Mériel Lehmann, Josée Marcotte et Miriane Rouillard, Marc-Antoine K. Phaneuf et Simon Elmaleh, Alexis Lussier et Mathieu Campagna, Hervé Bouchard et Stephan Ink, Jean-Marc Desgent et Gauthier Keyaerts, Sebastian Dicenaire et Martin Tetreault, Werner Moron et Érick d'Orion, Simon Dumas et Paradise Now.
- 18 S. Dumas, *op. cit.*, p. 8

Historien de l'art, concepteur et critique culturel, **Philippe Franck** est directeur de Transcultures, centre des cultures numériques et sonores (Mons, Belgique) et travaille également au sein de l'équipe artistique du centre culturel transfrontalier Le Manège (Maubeuge-Mons). Il est le fondateur et directeur artistique du festival international des arts sonores City Sonic (à Mons, depuis 2003) et des Transnumériques, biennale des cultures numériques (Bruxelles, Mons, depuis 2005). Il a été commissaire artistique de nombreuses autres manifestations d'arts contemporains, audio, hybrides et numériques. Il enseigne les arts numériques à l'École nationale supérieure des arts visuels La Cambre et à l'École supérieure des arts Saint-Luc (Bruxelles). Il développe également, depuis de nombreuses années, un trajet artistique sonore et singulier sous le nom de Paradise Now et collabore depuis plusieurs années avec Isa Belle (pour différentes installations et performances corps-son), Gauthier Keyaerts (avec qui il a créé Supernova), Christophe Bailleau (pour le duo Pastoral) ou encore, plus récemment, les auteurs et artistes interdisciplinaires Werner Moron et Simon Dumas.

ELGALPON.ESPACIO

▷ entretien de GAUTHIER LESTURGIE avec JORGE BALDEÓN et LORENA LO PEÑA

Elgalpon.espacio est une association culturelle indépendante et autogérée par trois artistes au Pérou. Prenant différentes formes depuis sa création en 2007, elgalpon.espacio désigne à la fois un espace de 250 m² situé à Pueblo Libre (quartier de Lima) et un collectif d'artistes et de gestionnaires culturels. Ils produisent divers événements culturels à Lima, du festival vidéo aux interventions dans l'espace public, en passant par des programmes de résidence, *workshops*, séminaires ou encore expositions se concentrant sur la réflexion et la diffusion de recherches et de pratiques performatives au sens large.

Lors du Mois de la performance¹ qui a eu lieu à Berlin, Jorge Baldeón et Lorena Lo Peña ont été invités à présenter leur travail en tant qu'artistes, mais également en tant que gestionnaires culturels, fondateurs et directeurs d'elgalpon.espacio. Ils ont alors pris part au programme « Latitud 32°N/55°S » institué par la curatrice et artiste Lala Nomada, proposant au public berlinois des soirées de performances d'artistes vivant en Amérique du Sud, mais aussi des discussions sur l'élaboration et l'organisation de structures artistiques diverses dans le contexte de l'Amérique latine.

Gauthier Lesturgie : J'aimerais connaître la genèse d'elgalpon.espacio dans un contexte tel que celui de Lima : comment vous êtes-vous positionnés en tant qu'artistes puis collectif jusqu'à la création de l'espace consacré à la réflexion et à la présentation de pratiques performatives ?

Jorge Baldeón : J'ai étudié les arts plastiques à l'Université de Lima puis à l'UdK de Berlin². De retour au Pérou, j'ai assisté à une pièce de théâtre dans une usine abandonnée qui s'est avérée être le futur espace d'elgalpon.espacio.

Lorena Lo Peña : Je faisais partie de ce collectif de théâtre expérimental quand Jorge est venu. On avait l'habitude de jouer dans des espaces peu conventionnels. Nous avons loué cette vieille usine pendant quatre mois.

J. B. : Ils n'avaient aucune intention de garder l'espace après la représentation. Je me suis alors dit que l'on pourrait louer continuellement le lieu à plusieurs, avoir un atelier pour différentes pratiques. Ensuite, pendant un an, nous avons été un groupe de sept personnes de différents domaines qui louaient le lieu. C'était une situation très fragile puisque nous devions le payer directement de notre poche. Certaines personnes sont parties et nous avons fini à quatre. Petit à petit, nous avons commencé à être financièrement viables en louant l'espace à d'autres artistes et collectifs. Nous essayions de ne pas le perdre puisqu'à Lima, beaucoup de gens font du théâtre, mais les seuls lieux disponibles pour performer restent de grandes institutions ou des lieux extrêmement chers. Alors, forcément, beaucoup de gens se sont rapidement intéressés à notre espace, et nous avons commencé à nous organiser, à établir des règles et un calendrier pour le gérer comme lieu de répétition.

G. L. : Donc, au début, il n'y avait pas de ligne curatoriale, ni même conceptuelle, derrière elgalpon.espacio ? Seulement un espace disponible pour artistes ?

L. L. P. : Oui, c'était juste un lieu de travail – comme un grand atelier. On l'a même loué pour des fêtes, ce qui nous permettait de réunir l'argent nécessaire à payer le loyer. Ensuite, Jorge a avancé l'idée de construire un véritable concept.

J. B. : Dès le début et jusqu'à aujourd'hui, je continue à dire qu'elgalpon.espacio est un *work-in-progress* qui évolue en accord avec ce qui est nécessaire pour Lima. En tant qu'artistes et avec d'autres acteurs culturels, nous avons besoin d'un espace de travail. Ensuite, il y a eu quatre puis trois directeurs, Lorena, Diana³ et moi, toujours en travaillant collectivement avec d'autres personnes. À ce moment, elgalpon.espacio a commencé à prendre le rôle de gestionnaire culturel en dehors de l'activité artistique – nous sommes tous artistes performeurs – pour produire des projets, de leur conception à leur mise en œuvre, en appelant les bonnes personnes pour travailler avec nous. Cela fait sept ans maintenant que nous coopérons avec des institutions et d'autres projets indépendants pour organiser des séminaires, des *workshops*, des conférences, des discussions, etc.

> espace elgalpon.espacio. Photo : Jorge Baldeón.

L. L. P. : Donc, *elgalpon.espacio* a une double identité : le lieu comme espace utilisé par une communauté artistique principalement constituée de comédiens, de danseurs et de réalisateurs ; de l'autre côté, notre travail en tant que chercheurs avec nos propres concepts, comme un laboratoire interdisciplinaire de pratiques artistiques contemporaines.

G. L. : **Ce dernier rôle pourrait alors se déplacer et donc parvenir à conceptualiser, à produire et à gérer des projets hors de l'espace physique situé à Pueblo Libre, mais toujours en tant qu'*elgalpon.espacio*, en tant que collectif ?**

L. L. P. : Exactement, nous travaillons avec de nombreux espaces en tant qu'« *elgalpon.espacio* ». C'est comme une marque qui peut se déplacer. Aujourd'hui les gens nous appellent pour collaborer avec nous.

G. L. : **Comment avez-vous construit ces concepts culturels, votre identité, ce qui constitue votre « marque de fabrique » ? Comment comprendre la culture de l'art performance au Pérou – les institutions ou initiatives existantes – et comment vous positionnez-vous dans ce contexte ?**

J. B. : Il n'y a pas d'études de la performance à Lima, ni même au Pérou. Il y a quelques années, nous avons constitué un groupe de recherche intitulé *Experiencias de la carne*⁴ qui regroupait des performeurs, auteurs et gestionnaires culturels intéressés par les langages interdisciplinaires inscrits dans des concepts performatifs. Nous avons produit notre premier événement important en 2009.

L. L. P. : Avec ce groupe nous voulions étudier par nous-mêmes et de manière collective puisqu'il n'y a rien d'existant à Lima. Nous nous rassemblions alors une fois par semaine pour regarder divers documents, discuter et échanger autour d'eux. Construire nos connaissances et notre culture.

G. L. : **Ensuite, comment avez-vous échangé ces recherches publiques ? Quelle forme a prise ce premier événement en 2009.**

J. B. : C'était uniquement lors d'une soirée, résultat de l'envie assez simple de performer et d'inviter nos amis. C'était totalement nouveau pour nous et les gens de Lima. Deux années après, nous avons fait la première édition d'*Encuentro de Performance* qui prenait la forme d'un véritable festival pendant deux semaines. Pour les deux premières éditions – chaque année – nous avons obtenu un financement du Centro Cultural de España de Lima. Les événements de la première se passaient principalement à l'intérieur, et bien sûr la plupart des visiteurs faisaient partie de la scène artistique. Alors, pour la deuxième année, nous avons décidé d'opérer exclusivement dans la rue.

L. L. P. : Ces événements étaient une forme publique de notre groupe de recherche qui considère le corps dans un contexte élargi, et pas seulement à partir de perspectives artistiques. Par exemple, nous avons invité un médecin légiste ou encore le président de l'Association de la prostitution de Lima à prendre la parole.

G. L. : **Comme il n'y a pas d'études de l'art performance au Pérou, comment en êtes-vous venus à la création de ce groupe de recherche ? Quelles sont vos premières influences et où les avez-vous rencontrées ?**

L. L. P. : Bien entendu, des actes performatifs existaient avant nous, mais c'était sporadique. De façon générale, en Amérique latine, les performances ont toujours été orientées vers la politique – pratiques artistiques considérées comme activistes –, spécialement au Pérou qui a connu une très longue crise politique. Les artistes agissaient alors dans l'espace public en réaction avec tout ce qui se passait.

J. B. : Alors, quand il n'y a rien à commenter sur le plan politique, ces artistes ne ressentent pas le besoin de s'exprimer. Ils ne considèrent pas la performance comme un langage artistique indépendant. C'est seulement de l'activisme. C'est pourquoi nous voulions créer un espace durable pour les recherches et pratiques performatives tout en utilisant des outils pédagogiques. Nous pensons que c'était essentiel pour Lima.

L. L. P. : J'ai appréhendé la performance à l'université quand j'étudiais le théâtre grâce à l'un de mes professeurs très progressistes, Miguel Rubio, qui était le directeur du plus important groupe de théâtre postmoderne de Lima : *Yuyachkani*. Il a commencé à nous poser des questions à propos de la performativité, de ce que cela signifiait... Qu'est-ce que la présence ? Qu'est-ce que la représentation ? Quel est le rôle de l'objet, de la dramaturgie, des différences de langage ? C'était une nouvelle manière critique de réfléchir. Lors de ses cours, il nous apportait plusieurs textes de penseurs provenant de l'art performance. Notre groupe de recherche, *Experiencias de la carne*, a été constitué avec lui quand il s'est aperçu d'un intérêt profond chez quelques-uns de ses étudiants. Malheureusement, l'Université s'est mise à lui reprocher sa manière d'enseigner parce qu'elle avait une conception plus « traditionnelle » de l'enseignement, et donc il a dû arrêter.

J. B. : Je travaillais avec ce groupe de théâtre postmoderne et le connaissais depuis 20 ans. Même si j'étudiais les arts plastiques comme la peinture ou la sculpture, j'avais l'habitude de réfléchir et de discuter avec des gens de théâtre. En combinant ces deux domaines, les problématiques concernant le corps et l'usage de la performance sont venues d'elles-mêmes.

G. L. : **Alors, les études sur la performativité sont plutôt venues du théâtre expérimental que des arts plastiques à proprement parler. Depuis combien de temps cette culture du théâtre expérimental existe-t-elle à Lima ? Et quelle est son importance ?**

L. L. P. : Je pense que depuis les années soixante le théâtre a été très activiste, dans le sens politique du terme, un mélange dynamique entre la performance, le théâtre, les actions de rue et l'activisme. Le théâtre était directement impliqué dans la communauté.

J. B. : Le contexte social et politique dans les années soixante-dix était très intense : beaucoup de répression, de contrôles militaires, etc., ce qui a forcément amené des réactions dans la rue. Certaines personnes s'exprimaient de manière directe, trop directe, et disparaissaient. D'autres trahissaient leur colère dans certains outils artistiques et survivaient. Cela a donc créé une importante tradition théâtrale au Pérou comme en Colombie, au Brésil, en Argentine ou au Chili.

G. L. : **Donc, il y a un fort héritage de pratiques activistes qui vient du théâtre. Il me semble évident que toute création artistique est à un certain degré influencée par le contexte dans lequel l'artiste évolue. Mais souvent l'appellation *artiste latino-américain* devient un label, ce qui peut être, à mon sens, problématique...**

J. B. : Même à Lima, certaines personnes nous ont déjà dit : « Ce n'est pas suffisamment péruvien », comme si elles ne parvenaient pas à trouver des liens avec notre histoire.

L. L. P. : Je me considère uniquement en tant qu'artiste. Mon travail n'est pas politique dans une perspective *latino-américaine*. Je réfléchis aux politiques du corps, auxquelles on peut s'identifier et réfléchir, peu importe d'où l'on vient. Néanmoins, il y a de nombreux artistes au Pérou ou en dehors qui travaillent directement avec leurs contextes nationaux. Dans ce cas, il semble important de savoir d'où ils viennent et ce qui se passe là-bas car, si vous n'avez pas le contexte, vous n'aurez pas les moyens de saisir le message.

G. L. : **Pour l'élaboration de votre collectif artistique, la gestion de l'espace, la production d'événements et de projets, avez-vous des influences ou des modèles d'organisation ? Je pense notamment à l'héritage des centres d'artistes autogérés...**

J. B. : Quand j'ai vécu en Allemagne, j'ai rencontré de nombreux artistes qui faisaient tout eux-mêmes. À Lima, ce n'est pas commun, il y a une forte culture de l'« attente ». Après leurs diplômes, les artistes attendent que des directeurs d'institution ou des commissaires d'exposition les appellent. Une nouvelle fois, avec le théâtre expérimental, c'était différent, plus collectif et autogéré.



> *Ciclo : Miradas al Arte Performativo/Cycle : A Regard at Performance Art, 2014. Photo : Diana Collazos.*

L. L. P. : J'admire également le groupe de théâtre Yuyachkani fondé en 1970 – une admiration à la fois pour le travail de ses membres en tant qu'artistes mais aussi comme gestionnaires culturels. Ils avaient leur propre maison. Ensuite, pour *elgalpon.espacio*, nous avons résolu les problèmes comme ils venaient, nous établissions des règles au fur et à mesure. Après l'université, j'ai décidé que je ne voulais pas attendre que quelqu'un m'appelle, je voulais faire mes projets moi-même – créer le cadre moi-même. Je n'ai jamais su comment calculer un budget ou écrire un projet : tu dois apprendre en le faisant puisqu'il n'y a jamais eu d'industrie culturelle au Pérou.

J. B. : Je pense que ces types de projet restent fragiles dans n'importe quel contexte, que ce soit celui de Lima ou de Berlin. Bien sûr, au Pérou, c'est plus difficile parce qu'il n'y a pas de fondations, de bourses, et les gens n'ont pas cette culture de l'autogestion.

G. L. : Existe-il des structures gouvernementales dédiées ? Une entité qui représente et gère le domaine culturel au Pérou ?

L. L. P. : Nous avons un ministère de la Culture depuis seulement trois ans ! Il a été institué quand le gouvernement a réalisé le potentiel créatif qu'il était en train de perdre. Mais c'est donc tout nouveau, et nous faisons également partie de cette « vague » aujourd'hui. Avant, les gens nous considéraient comme des *freaks* ; maintenant, ils nous demandent de collaborer avec eux. Il n'y a pas tant de lieux comme le nôtre à Lima, alors on essaie de se soutenir les uns les autres et de postuler ensemble pour des financements externes. Venir à Berlin pour le Mois de la performance fut extrêmement fécond en ce sens. Être amenés à connaître tous ces projets autour du monde est très inspirant et nous a fait rencontrer de nombreux collaborateurs potentiels. Je pense que la recherche de financement fonctionne par la coopération entre des associations culturelles à but non lucratif à travers les continents. Je suis positive pour le futur !

J. B. : Je ne suis pas aussi optimiste que Lorena. Sur un plan plus général, les gens au Pérou sont toujours très conservateurs et religieux. Le gouvernement ne supporte pas les pratiques expérimentales. Par exemple, la troupe

de théâtre avec laquelle je travaillais est reconnue et financée hors du Pérou. Elle n'a pas de soutien chez nous. En Europe, ce type de collectif aurait une forte reconnaissance et serait étudié dans les programmes universitaires.

G. L. : Mais il y a déjà, et ce, depuis longtemps, de nombreux changements, au moins dans un paysage plus large, celui de l'Amérique du Sud...

L. L. P. : Oui, des pays comme le Mexique, la Colombie, le Brésil, l'Argentine ou le Chili sont bien soutenus par leur gouvernement. Mais des pays comme le Pérou, l'Équateur ou la Bolivie sont en retard en ce sens. Néanmoins, le Pérou connaît un boom économique, et nous venons juste d'obtenir un ministère de la Culture. Bien entendu, c'est toujours un petit enfant qui essaie de gérer un monstre inconsidéré depuis de nombreuses années.

G. L. : En ce sens, beaucoup d'initiatives passées sont aujourd'hui « perdues » si aucune structure ne prend le temps de les documenter, de les étudier ou même de les apprécier. Cela nous amène à la question de la documentation et de l'archivage. Comme il n'y a aucune structure sur le plan institutionnel qui prend en charge ce qui se passe aujourd'hui au Pérou, il semble que ce soit aux organisations indépendantes elles-mêmes de le faire. Je pense qu'il est essentiel de considérer l'importance des archives pour la suite...

L. L. P. : C'est une question extrêmement importante pour *elgalpon.espacio*. Comme nous travaillons toujours avec une communauté d'amis artistes, beaucoup d'entre eux sont des artistes de la vidéo ou des photographes. Nous leur demandons de tout documenter. Nous avons d'énormes archives que nous devons organiser et auxquelles il faut réfléchir. Nous aimerions développer un centre de documentation pour les archives d'*elgalpon*, mais aussi collecter et conserver la documentation d'autres organisations indépendantes qui n'ont pas la chance d'avoir un lieu stable, pour ensuite l'ouvrir aux chercheurs.

J. B. : Internet est aussi un outil très utile en ce sens. Nos site, blogue et page Facebook constituent des archives en elles-mêmes.

G. L. : Elgalpon.espacio se trouve à Pueblo Libre. Quand vous faites des événements comme le festival avec des *workshops* et séminaires, comment y incluez-vous concrètement la communauté qui y vit ?

J. B. : À Pueblo Libre, nous ne travaillons malheureusement pas avec les gens comme nous le souhaitons. Les gens ne se rendent pas à l'espace : nous devons travailler sur ces relations dans un futur proche. Et cela doit passer par des outils pédagogiques. Par exemple, nous avons coopéré avec un lycée du centre de Lima. Nous avons établi une petite classe dédiée à l'histoire de l'art contemporain, comme une introduction, et nous avons fait différents ateliers autour de l'art performance avec les étudiants. Notre principal rôle est d'abord d'introduire les pratiques artistiques contemporaines auprès des personnes qui n'ont pas eu la chance d'avoir cette approche puisqu'il n'existe pas d'enseignement d'histoire de l'art dans le système d'éducation général.

L. L. P. : Si tu n'as pas l'occasion de partir à l'étranger, tu ne peux pas étudier l'art performance au Pérou. Nous avons cette blague entre nous qu'un jour nous deviendrons l'École elgalpon.espacio !



> *Ciclo : Miradas al Arte Performativo/Cycle : A Regard at Performance Art*, 2014.
Photo : David Perez.

G. L. : Dans cette perspective pédagogique, on pourrait en quelque sorte « simplifier » l'expression artistique pour aider les gens qui n'en ont pas l'habitude à comprendre. Bien souvent, cela devient une relation problématique entre la qualité du travail et le désir d'être « pédagogique », et donc d'atteindre un public plus large, ce qui peut mener à une forme d'autocensure. Dans le contexte de Lima comme vous le décrivez, comment vous positionnez-vous par rapport à ces questions ?

J. B. : Je pense réellement que tout type de public peut apprécier des performances de haute qualité, des films, etc., puisqu'il y a de multiples sensibilités et outils de communication. En effet, de nombreuses initiatives artistiques qui travaillent directement avec la communauté essaient d'être « faciles d'accès » puisqu'elles souhaitent que les gens réagissent, se sentent immédiatement impliqués. Elles ne veulent pas amener les gens à réfléchir. C'est très problématique. C'est pourquoi nous organisons toujours de nombreux séminaires, discussions, rencontres, etc., en marge des performances elles-mêmes.

G. L. : Jongler avec ces différents rôles comme vous le faites peut vous mettre dans des situations délicates entre votre propre pratique artistique, celle de gestionnaires culturels et celle de curateurs. Ces différentes activités que vous devez faire sont reliées entre elles et l'une nourrit l'autre mais, tout de même, comment gérez-vous votre identité artistique individuelle au sein du collectif et notamment le travail avec d'autres artistes et curateurs ?

L. L. P. : Parfois c'est difficile. Quand tu es en mode « artiste », je pense que c'est plus *relax*, mais quand tu es le gestionnaire culturel, tu dois être organisé, c'est un autre type de pression et d'engagement. C'est pourquoi il est nécessaire d'être en collectif : quand l'un ou l'une d'entre nous a besoin de plus de temps pour un projet, les autres peuvent s'occuper des questions de gestion. Et dans un sens, on pourrait dire que tout ce que nous faisons, nous le faisons pour nous en tant qu'individus : nous invitons des gens que nous voulons voir et entendre puisque c'est intéressant pour notre propre pratique, sauf que nous invitons le public à venir en profiter.

J. B. : Je pense qu'en tant qu'artiste, tu ressens le besoin d'exprimer des émotions, idées et concepts. Mais en tant que gestionnaire, dans notre contexte, c'est une nécessité. À Lima il n'y a pas d'endroit pour étudier, pas de lieu pour montrer son travail comme nous le voulons, donc si tu veux faire quelque chose, continuer à être artiste, il n'y a pas d'autre solution que de créer ton propre espace.

G. L. : Et où vous placez-vous en tant qu'artistes à l'intérieur du collectif ?

J. B. : C'est parfois problématique : nous demandons souvent à certains de nos amis artistes avec lesquels nous collaborons s'ils veulent travailler en tant qu'« elgalpon » ou performeurs individuels puisqu'elgalpon peut aussi, en quelque sorte, te « manger ».

L. L. P. : Pour nous, c'est différent, nous nous sommes impliqués pour elgalpon depuis tellement d'années que nous ne ressentons pas de problème à nous considérer comme une priorité moins essentielle si c'est pour faire en sorte qu'elgalpon soit plus visible.

J. B. : Dans un futur proche, j'aimerais consolider elgalpon en tant que collectif, pas seulement comme un centre de gestion culturelle, mais aussi comme un groupe d'artistes. J'aimerais inviter plus d'artistes à travailler de manière permanente avec nous, avoir également plus d'« artistes satellite » avec lesquels collaborer tout en gardant leur individualité. Par exemple, récemment, nous étions invités à un festival en tant qu'elgalpon.espacio, mais nous sommes venus avec trois autres artistes qui ne prennent pas part au rôle de gestionnaire culturel. Ce type de flexibilité dans le collectif est intéressant, un *work-in-progress* toujours en mouvement à différents niveaux plutôt qu'au regard des gens qui y sont impliqués ou de l'espace. Aujourd'hui nous louons ce bâtiment, mais nous ne savons pas ce qu'il adviendra dans le futur et nous continuerons de travailler en tant qu'elgalpon.espacio avec ou sans ce lieu. ◀

Berlin, le 14 mai 2014

Notes

- 1 Month of Performance Art, Berlin, du 1^{er} au 31 mai 2014.
- 2 Universität der Künste Berlin (The Berlin University of Arts).
- 3 Diana Collazos Palomino.
- 4 Expériences de la chair.

Gauthier Lesturgie est un journaliste, auteur et commissaire indépendant basé à Berlin. Depuis 2010, il a travaillé dans différentes structures et divers projets artistiques tels que la Galerie Art&Essai (Rennes), le Den Frie Centre for Contemporary Art (Copenhague), la revue *Critique d'art*, les 2^e et 3^e Biennales d'art contemporain de Rennes ou encore le SAVVY Contemporary (Berlin). Il écrit aujourd'hui pour divers supports comme *Inferno* (Paris), *Contemporary and* (Berlin), *Espace art actuel* (Montréal) et *o2* (Nantes). Il travaille également comme commissaire pour le projet de publication d'écrits d'artistes *culturia* ainsi que l'exposition itinérante *If You Are So Smart, Why Ain't You Rich ?* lesturgie@gmail.com • gauthierlesturgie.net

Pour parler de la relation entre les institutions culturelles et la performance au Brésil, il est inévitable d'évoquer certaines données historiques pertinentes, un contexte qui contribue à la compréhension des contradictions et des innovations, parfois surprenantes, qui composent le paysage de l'art moderne et de l'art contemporain brésiliens.

Tout d'abord, il convient de mentionner qu'avant même que le terme *performance artistique* ne circule dans les milieux culturels du pays, et peu de temps après la réalisation, à São Paulo, de la Semaine d'art moderne de 1922, événement acclamé comme fondateur du modernisme brésilien, un artiste tout juste arrivé d'un voyage d'études en Angleterre a fait un premier pas en direction d'un art brésilien de l'action. Il s'appelle Flávio de Carvalho. Intéressé par l'étude de la psychologie de masse, un thème qui sera beaucoup débattu ultérieurement dans le milieu politique fasciste, ce jeune architecte décide, en 1931, de faire ce qu'il nomme *Expérience numéro 2* – on ne sait rien d'*Expérience numéro 1*. Il marche, la tête couverte d'un chapeau vert, à l'encontre d'une procession catholique de la Fête-Dieu, s'opposant à la bigoterie et au clergé de l'époque. Il manque de peu d'être lynché.

> Flávio de Carvalho, *Experiência n° 3*, 1956.

Deux ans plus tard, Flávio de Carvalho crée le Teatro da Experiência (Théâtre de l'expérience), une entreprise qui, se servant de formes théâtrales ayant établi un long dialogue avec les avant-gardes européennes, préfigure les expérimentations que le théâtre dit « postdramatique » réaliserait quelques décennies plus tard. En 1933, avec la pièce *O bailado do deus morto* (*Le ballet du dieu mort*) dont il est l'auteur, il conteste de nouveau le statu quo clérical d'une ville provinciale comme l'est encore São Paulo. Après deux ou trois représentations, la pièce est interdite par la police.

Carvalho entretient, tout au long de sa carrière, un sérieux penchant pour la controverse et les actions inusitées. Son *Expérience numéro 3*, également intitulée *Traje de verão* (*Costume d'été*), bouscule de nouveau les coutumes en vigueur par l'élaboration d'une tenue qu'il juge bien adaptée au climat tropical, composée d'une jupe courte, d'une blouse et de bas résille. Vêtu de ce costume, Carvalho défile dans les rues principales du centre-ville de São Paulo des années cinquante, parvenant à entrer dans les cinémas où le port de la cravate était obligatoire pour les hommes.



Il convient de noter que la performance brésilienne, perçue sous cet angle, trouve ses origines dans la rue, et c'est là qu'elle y démontre sa présence la plus forte. Caractérisé par d'importantes expressions de la culture populaire, le Brésil possède, c'est bien connu, l'un des carnivals de rue les plus riches et diversifiés au monde. Des styles musicaux nombreux et variés se mêlent à des chorégraphies complexes, et des accessoires parfois riches en détails embellissent ceux qui y participent – plus de 3000 personnes dans le cas des grandes écoles de Samba de Rio de Janeiro ou des *bois* (bœufs)¹ de la région amazonienne. Du point de vue anthropologique, le pays porte en lui une histoire de la performance qui précède de quelques siècles l'invasion des colonisateurs portugais – hégémonique, mais avec des incursions françaises, hollandaises et anglaises.

Le mélange des cultures européennes, amérindiennes et afro-américaines produit des effets de performance étonnants, que souvent seuls les Brésiliens connaissent. Mais ils les connaissent dans et avec leur corps. C'est ce que la psychanalyste, commissaire et critique d'art Suely Rolnik, dans ses recherches sur Lygia Clark et l'art contemporain, nomme le *saber do corpo* (savoir du corps)².

Dans les années soixante surgit une nouvelle vague d'intérêt pour le corps et les actions artistiques qui l'impliquent, à cause notamment de l'intégration du happening qui, conjointement avec le Pop Art, prend d'assaut la culture au Brésil. Des institutions éphémères comme la Galerie REX, créée par un groupe d'artistes indépendants parmi lesquels se trouvaient Wesley Duke Lee et Nelson Leirner, réalisent de nombreux événements de la sorte. Le bruit circule jusque dans les médias et donne lieu à des chroniques et des débats. Publié en 1969, le livre de Jean-Jacques Lebel accompagne tardivement une activité déjà propagée.

Au début des années soixante, le compositeur et chef d'orchestre Cláudio Santoro, invité à prendre la tête d'un département de la toute récente Université de Brasília, nouvelle capitale du Brésil, invite le groupe Música Nova (Musique Nouvelle), formé par de jeunes compositeurs dont Rogério Duprat et Damiano Cozzela, à enseigner et à produire des événements qui constituent de véritables happenings. Après un voyage en Europe, au cours duquel il prend contact avec des compositeurs allemands de musique concrète, le chef d'orchestre Rogério Duprat, *leader* du groupe, fait la découverte de l'« aléatorisme » et des expérimentations de John Cage. Ces nouveaux procédés permettent alors le développement d'une pratique d'interprétation musicale qui inclut des actions in situ et l'utilisation d'« instruments » non conventionnels tels que des journaux ou des rasoirs.

À São Paulo, le João Sebastião Bar, un *night club* très fréquenté à l'époque, accueille de nombreux happenings auxquels participe notamment Décio Pignatari, issu du mouvement de la poésie concrète. Il écrira d'ailleurs une chronique à ce sujet, anticipant le célèbre texte de Susan Sontag³.

Avec le coup d'État militaire de 1964 et le durcissement du régime à partir de l'Acte institutionnel n° 5 – qui ferme le Congrès et institue les arrestations et la censure arbitraire –, des événements tels que la Biennale de São Paulo, qui devait mettre cette tendance en avant, voient leurs actions restreintes. Des artistes aussi bien brésiliens qu'étrangers boycottent l'événement. Toutefois, la vocation pour l'art public sera encore présente au cours des années 1967 et 1968. En 1965, Hélio Oiticica décide de faire une première expérience collective avec ses *Parangolés*, des capes-œuvres d'art faites pour être portées par le spectateur. Il se rend donc à une exposition à laquelle il est invité au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, accompagné de plusieurs membres de l'école de Samba qu'il fréquentait, Mangueira, vêtus de *Parangolés*. L'entrée du Musée leur est alors interdite. Sa performance, comprenant de la *batucada* (musique de percussions) et l'intervention de plusieurs membres de l'école de samba, a finalement lieu sur la terrasse de l'institution.

En 1968, cependant, un groupe d'artistes auquel Oiticica lui-même appartient, ainsi que Lygia Pape, Lygia Clark, Rogério Duarte et même le poète Torquato Neto et le chanteur Caetano Veloso, se réunit pour occuper

le parc Aterro do Flamengo, un vaste espace public récemment inauguré à Rio de Janeiro. Un grand happening est alors organisé, qui dure toute une journée. Cet événement reçoit le curieux nom d'Apocalipopótese. Certains des artistes ayant participé à la 9^e Biennale de São Paulo, qui avait été marquée par la présence des grands noms du Pop Art (Jasper Johns, Warhol, Lichtenstein...), y prennent part. Mais la caractéristique principale de cet événement, à l'instar d'autres qui se déroulent malgré tout à l'apogée de la dictature du début des années soixante-dix comme les Domingos da Criação (Dimanches de la création) également réalisés au Parque do Flamengo, est la possibilité de manipuler des œuvres pour le public non spécialisé ou non habitué au circuit artistique, doublée d'une intensité corporelle et de la présence de l'artiste au côté de son œuvre, la produisant et en devenant même une part inextricable.

Toutefois, le climat répressif pousse plusieurs de ces artistes à l'exil ou à la réclusion. Antonio Manuel est presque arrêté pour être intervenu à l'occasion d'un salon d'art, auquel sa participation avait été refusée, toujours au Musée d'art moderne de Rio. Il y apparaît nu lors de l'inauguration. Par la suite, en 1970, il intitulera ce travail *Corpobra* (*Corpœuvre*). Malgré les difficultés, la pratique d'activités artistiques impliquant un corps en présence gagne de l'ampleur. À Rio, des performances de rue sont transformées en films comme *Nosferatu no Brasil* (*Nosferatu au Brésil*) d'Ivan Cardoso, filmé en Super-8, au début des années soixante-dix. Artur Barrio, un artiste portugais installé au Brésil, distribue des baluchons ensanglantés à travers la ville et exécute des déambulations sur quatre jours consécutifs, qu'il complémente de l'écriture de journaux détaillés (Rio et Belo Horizonte).

À São Paulo, un petit groupe appelé Arte-Ação (Art-Action) fait des interventions quasi clandestines dans le bâtiment de la Biennale, entre chaque exposition, et les photographie. Par ailleurs, au nord-est du Brésil, la figure singulière de Paulo Bruscky se fait remarquer, car il utilise tous les moyens à sa disposition pour produire des actions contestataires. Il produit par exemple une gigantesque enveloppe, s'inspirant de l'art postal, qu'il réussit à poster après l'avoir transportée avec l'aide de plusieurs personnes. Bruscky utilise tous les moyens possibles dans le cadre de ses expériences, se servant entre autres de vitrines, de photocopies et de photographies.

À la fin de cette décennie, un trio de jeunes artistes, Mário Ramiro, Hudi-nilson Jr et Ricardo França, se rassemblent sous le nom 3nós3 (3 nous3) pour faire des interventions clandestines dans la ville (emballage de monuments, déroulement de longues bandes de tissu sur la voie publique...). Ils n'ont jamais divulgué leur travail et n'ont gardé pour toute documentation que les reportages télévisés qui en étaient faits. Leurs œuvres étant éphémères, c'est la seule trace qu'il en reste.

Avec la fin graduelle de la dictature, dans les années quatre-vingt, la performance gagne du terrain. Renato Cohen, tout juste arrivé d'un voyage aux États-Unis, introduit les nouveaux mouvements punk et new wave. Il est chargé de la programmation du premier Centre culturel du Brésil et est le premier à utiliser la stratégie postmoderne de resignification d'un bâtiment. L'architecte d'origine italienne Lina Bo Bardi, qui projettera par la suite le Musée d'art de São Paulo (MASP), est alors sollicitée pour recycler une usine désaffectée. Le nouvel espace créé est le SESC Pompéia, qui devient ensuite un lieu de référence pour des événements comme les 14 noites de performance (14 nuits de performances) et le festival punk O começo do fim do mundo (Le commencement de la fin du monde). Simultanément, de nouvelles boîtes de nuit comme le Carbono 14, le Rose Bom Bom et surtout le légendaire Madame Satã deviennent le théâtre de divers nouveaux groupes de rock, qui surgissent en permanence, et de très nombreuses performances. Au Madame Satã, il y a des performeurs en résidence. Cohen lui-même s'y présente. Cette période d'une dizaine d'années aboutit à l'écriture du livre *Performance como linguagem* (*La performance comme langage*), ouvrage de référence publié en 1989.

Bien que le SESC Pompéia continue à fonctionner, le développement de la performance est compromis par la durée de vie éphémère de ces

établissements et son utilisation excessive, festive et de faible dimension critique. Dans les années quatre-vingt-dix, la performance semble avoir disparu pour toujours. Les nouvelles générations sont généralement amenées à croire que la performance, également appelée *body art*, est restreinte aux années soixante et soixante-dix, et, de ce fait, qu'elle est historique et anachronique. Les artistes qui militaient jusque-là en sa faveur se répartissent entre la technologie, la danse et le théâtre. Ceux qui se rattachaient aux arts visuels disparaissent ou reviennent à la peinture. José Roberto Aguilar constitue une exception notable dans ce domaine. Peintre, il a toutefois créé et maintenu son groupe Banda Performática, donnant des représentations définies par des situations surprenantes en divers lieux, notamment son *Concerto para piano e luvas de boxe* (*Concert pour piano et gants de boxe*).

Cet intérêt existe déjà de manière isolée en anthropologie et même en études théâtrales, dans les principales capitales du Sud-Est brésilien, à Rio (UNIRIO), à São Paulo (USP) et à Belo Horizonte (UFMG) où un groupe de recherche sur la relation entre la performance et l'écriture est formé. À Rio et à São Paulo, l'influence évidente de professeurs sortis du cursus en Performance Studies de New York (dirigé par Richard Schechner) se poursuit avec une étude de la performance proche des pratiques rituelles et folkloriques.

Le décès soudain de Renato Cohen en 2003, que l'on associe à un intérêt croissant pour la performance, suscite une série de mobilisations ravivées dès les premières années du XXI^e siècle à l'intérieur et à l'extérieur du circuit universitaire. En 2005, deux groupes composés d'artistes et de chercheurs de troisième cycle en études théâtrales consacrent leurs recherches à la performance. Cinq ans plus tard, en 2010, l'association Brasil Performance est fondée à São Paulo. Ses assemblées et rencontres annuelles se tiennent encore à ce jour. On constate qu'un réseau se crée progressivement, regroupant divers événements isolés et encourageant la production d'autres. La formule des festivals à petit budget, organisés sous forme collaborative par Internet, donne à la performance un élan formidable. Pour n'en nommer que quelques-uns existant toujours aujourd'hui, nous pouvons mentionner ceux-ci : Perfor (São Paulo), Circuito Bode Arte (Natal, Rio Grande do Norte), Performance, corpo, política (Brasília) et récemment pArte (Curitiba, Paraná) et Convergência (Palmas, Tocantins). Plus récemment encore et particulièrement depuis 2010, des institutions importantes, entre autres le SESC, commencent timidement à ouvrir leurs portes à des festivals de performance comme l'Integração (SESC Vila Mariana et Le Lieu) en 2010-2011 et Promptus (SESC Santo Amaro e Transmuted, Mexico) en 2014. Néanmoins, le caractère international de ces festivals contamine tous les autres, y compris ceux qui se produisent sans lieu fixe tels que le Festival do Apartamento réalisé de manière autogérée dans différentes villes brésiliennes de province.

D'autres institutions comme le Paço das Artes, qui dépend du gouvernement, se mettent à organiser des événements annuels tel le Performa Paço (déjà à sa troisième édition). De nouveaux curateurs font leur apparition et les termes *performance* et *performativité* sont de plus en plus présents dans les débats et discussions les plus divers. Aujourd'hui, on remarque au Brésil une sorte de ruée vers tout ce qui s'y rapporte. Le théâtre et la danse intègrent, comprennent et s'approprient la performance de différentes façons. Les cours et ateliers prolifèrent, et une maîtrise en performance existe déjà à l'Université fédérale de Goiás.

Dans le domaine privé, il est essentiel de mentionner la Galerie Vermelho qui a produit tous les ans, dès le début des années deux mille, un festival de performance, le Mostra Verbo, qui est né de l'effort de créer une agence dans le genre de la Live Art Development Agency anglaise. Le Mostra Verbo, sans aucune aide publique, a préservé les représentations culturelles des pays européens et a maintenu vivante la scène de la performance de São Paulo avec les artistes de sa propre galerie et ses invités sélectionnés. Le rôle du Mostra Verbo est très important dans le cadre de la performance au Brésil et à São Paulo.

Néanmoins, cet incroyable élan n'est pas suffisant pour sensibiliser les mécanismes de financement public, entravés par l'absence de politiques

transparentes, la bureaucratie et un manque d'information absolu au sujet de la performance. Seul un appel à projet, de la Fundação Nacional de Artes (Fondation nationale des arts), en 2010, a rendu possible la production de trois festivals, dont l'un d'entre eux de nature rétrospective a eu lieu au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro. Malheureusement, l'octroi d'aides financières pour le genre a cessé.

Aujourd'hui, le plus grand défi pour les artistes de performance au Brésil est celui de la visibilité et de la reconnaissance de leur pratique. Bien que la scène de la performance soit très animée, le budget public alloué à la culture ainsi que celui des principales institutions privées de soutien aux arts, telles que le SESC et l'Itaú Cultural, s'entêtent à ignorer les spécificités de la performance, l'assimilant systématiquement à la danse ou au théâtre, ou encore se perdant dans des débats stériles pour savoir si la performance doit être comprise comme un sous-genre du théâtre ou des arts visuels.

Il n'est pas encore possible de parler d'institutions qui accueillent la performance, mais plutôt d'une lutte constante. Certaines, comme celles mentionnées ci-dessus, se montrent plus réceptives, mais on invite encore des performeurs à se présenter à l'occasion de vernissages, au nom d'une conception dépassée de la performance qui la considère encore comme une simple distraction réalisée par des artistes excentriques et marginaux.

Cette perception demeure sans doute partiellement similaire à une perception mondiale courante de la performance. Mais on prévoit que, grâce à l'immense volume de textes et de livres publiés à son sujet au Brésil, à la multiplication des festivals qui s'y consacrent, plus de 30 à ce jour, et au grand contingent de jeunes artistes performeurs, cette situation d'indifférence se verra contrainte de changer considérablement dans un court laps de temps... ◀

Traduction du portugais vers le français : Yasmine Sefraoui.

Notes

- 1 NdT : Les *bois* ou *bois bumbas* sont des célébrations dansantes folkloriques du Nord et du Nord-Est du Brésil. Elles comportent des personnages humains et des animaux fantastiques qui évoluent autour de la mort et de la résurrection d'un boeuf.
- 2 Cf. Suely Rolnik, *La mémoire du corps contamine le musée* [en ligne], janvier 2007, www.eipcp.net/transversal/0507/rolnik/fr.
- 3 Décio Pignatari, « O que acontece quando o happening acontece » [Ce qui a lieu quand le happening a lieu] (1966), *Contracomunicação, Perspectiva*, 1973 (2^e éd.). Le livre de Sontag *Contra a interpretação* (*Contre l'interprétation*) date aussi de 1966. S'il ne le précède pas, le texte de Décio Pignatari est, au moins, produit au même moment, mais avec l'inconvénient de provenir d'un pays périphérique.

Lucio Agra vit et travaille à São Paulo depuis dix ans. Il a fait ses études en langues modernes à l'UFRRJ et a terminé une maîtrise ainsi qu'un doctorat en communication et en sémiotique à la PUC-SP (Université pontificale catholique de São Paulo), où il est actuellement professeur adjoint au Département des langages corporels. Parallèlement à son parcours universitaire, il pratique depuis 1995 la poésie, la musique et la performance. Il est l'auteur de plusieurs poèmes numériques, publiés sur Internet et dans la presse écrite, et il a présenté sa poésie électronique dans plusieurs événements nationaux et internationaux.

RAVY 2014 RENCONTRES D'ARTS VISUELS DE YAOUNDÉ

VALENTÍN TORRENS



Voici le compte rendu de la quatrième édition de cette biennale. Mise en place par Les Palettes du Kamer, une association d'artistes, en collaboration avec l'organisme Crane Lab, basé en France, elle a reçu l'appui financier des diffuseurs culturels de la capitale camerounaise, notamment le Goethe Institut, l'Institut français du Cameroun, le musée La Blackitude et le centre culturel FIJAA. Le programme de cette année comprenait des expositions, des installations, des conférences, des performances et des ateliers. Dix-sept artistes du Cameroun y ont participé ainsi que quatre du Nigéria et de la France, deux de la République démocratique du Congo et de l'Allemagne, et un de la Belgique, de l'Espagne, de l'Indonésie, du Japon, de la République centrafricaine et du Zimbabwe. Ils ont présenté leur travail en sculpture, en photographie, en performance, en peinture et en vidéo.

Propices à l'échange entre artistes d'Europe, d'Afrique et d'Asie, les RAVY sont à la fois un tremplin pour les artistes émergents et un lieu de découvertes pour le public local.

La conférence « Les outils de la performance », tenue à l'Université, incluait autant une longue communication du docteur Ibrahim Mougande, intitulée « Épistémologie de la performance » et centrée sur l'acception théâtrale de la discipline, que l'approche de l'art action telle que défendue par les autres conférenciers, soit Jean Voguet et moi-même. Résultat : une amusante et délirante confusion entre les différentes propositions, qui a mis en lumière la réaction autoritaire du corpus universitaire, basée sur le savoir comme moyen de manipulation et de pouvoir. En découle une interrogation : l'université est-elle un lieu adéquat pour l'art action ?

Le festival a démarré le 8 avril 2014 avec une exposition de photographies au musée La Blackitude. Se démarquait la série *Drowning in Solitude*, avec des images de corps en fragments, sous l'eau : miroir d'une dimension presque abstraite et cosmique ; poésie subtile et dramatique, remplie de pathos. Ces images ont été réalisées par l'artiste Sentury Yob après la mort de son père. Les photos du Nigérian Chriss Aghana, simples et efficaces, dénonçaient quant à elles le pouvoir du pétrole, illustré comme du sang humain.

Les actions dans l'espace public ont débuté sur le boulevard Kennedy, dans un secteur de la ville réputé violent. Un buste du président des États-Unis, coiffé à la Elvis, a surgi à une extrémité de la rue. Sur les trottoirs, bondés, se côtoyaient motos, voitures, vendeurs ambulants, bureaux de change, auxquels se mêlaient clients et pickpockets. Dieudonné Fokou est arrivé dans un taxi surchargé de ses sculptures, a descendu devant la Société commerciale de banque Cameroun et a disposé ses œuvres dans la rue. Le chaos quotidien s'est emballé. Les gens se photographiaient avec leur cellulaire devant les personnages formés de déchets électroniques. La situation, inusitée, a enflammé les passants mais aussi les vendeurs, obligés de se déplacer, et la police en poste devant la banque. Les actions publiques aident à faire connaître les pratiques contemporaines.

Le tour de mon action suivait quelques minutes plus tard. Je me trouvais à une quinzaine de mètres de la porte de la banque : immobile, à genoux, les bras en croix ; deux ballons dégonflés sous les genoux, un autre sur la tête ; sur mon t-shirt, des dessins de crânes et de fils de fer acérés ; chaussures de foot, shorts et chaussettes aux couleurs de l'équipe nationale du Cameroun, un mythe vivant. Les commentaires allaient dans tous les sens : on parlait de sorcellerie, et la controverse qui s'ensuivit confrontait ceux qui croyaient qu'elle aiderait l'équipe nationale lors de l'attendue Coupe du monde et ceux qui pensaient le contraire. On criait, on s'excitait, les vendeurs se sont enfuis et les pickpockets se sont activés. La police poussait curieux et photographes, allant jusqu'à les frapper. À quelques mètres de moi un policier, matraque à la main, m'a dévisagé. Dialogue muet. Puis, il s'est éloigné au moment où les nombreux spectateurs rassemblés se sont mis à protester envers et contre tout. La tension a monté. Peu de temps après, je disparaissais. La grogne, elle, aura continué pendant un bon moment.

Irene Pascual a construit pour sa part son action à l'abri, au sein de l'Institut français, racontant une histoire locale sur l'ambition qu'elle a intériorisée en longeant le corridor, enveloppée dans une grande feuille dorée. À l'autre bout du corridor, elle s'est recouverte d'une aussi grande feuille blanche, puis a dessiné une énorme araignée sur le mur. Une fois son visage métamorphosé avec de l'argile, elle nous a raconté une autre histoire, au sujet de travestis, sujet tabou dans la société camerounaise. Le tout s'est terminé par un défilé festif pendant lequel elle a dansé avec un public emballé, avant de prendre la porte.

Toujours à l'Institut français, ce temple de la culture de Yaoundé, Christian Etongo a célébré un rituel syncrétique du Cameroun colonial et catholique en faisant un récit biographique. Âme troublée, entre l'appel du passé et l'appel du futur, marquée par des fissures qui évoquaient la réconciliation.

Dans une grande salle de conférence, Keiko Kamma a disposé des objets trouvés en ville et a écrit des textes à partir de titres de journaux : impressions





> Hervé Yanguem

du pays. Sur un mur, elle a projeté une vidéo, seule référence au Japon, son pays. Après cette journée d'agitations, Keiko Kamma a ouvert, avec la cérémonie du thé, un espace de détente où le public était invité.

Le 9 avril à la Galerie d'art contemporain s'est tenue l'exposition *The Bodies We Tell*, montée par Martin Baasch. Faute de surveillants, elle n'a duré que le temps du vernissage. Dommage, car elle offrait une occasion exceptionnelle pour les artistes locaux et ceux des autres villes de voir les projets de leurs collègues camerounais et européens. Vidéos et photographies, actions et archives d'actions, sculptures, dont celles de Zanele Mutema du Zimbabwe : ses corps mutilés et brûlés, faits à partir de sacs à ordures noirs, évoquaient la violence héritée de l'époque coloniale. Les sculptures de Jean Michel Dissake incorporaient, elles, un constructivisme organique par l'utilisation de lianes entrelacées. Voilà un travail laborieux mariant tissage, métal et peinture !

Chriss Aghana exposait de son côté des photographies d'hommes et de femmes, leur visage masqué par une épaisse couche de cendre : identités anciennes face à l'apparente modernité du capitalisme ; êtres fluides comme le sont les larmes, le sang ou la mucosité sur la peau sèche des visages ; véritables madones noires du présent, à l'âme brisée et dont l'habillage donne une nouvelle interprétation, un masque de plus. Masque qui expose, recouvre, ou vice versa.

Avec humour, la vidéo d'Hervé Youmbi dénonçait le pouvoir, ses héritages, ses attraits, ses classes gouvernantes, alors qu'une action sur le bord de la mer de Jean Voguet clôturait avec force la soirée. Celui-ci a disposé sur une table trois urnes où il abordait les thèmes suivants : « L'essence de votre vie », « Ce que vous supportez » et « Ce que vous combattez ». Le public a répondu sur des bouts de papier blanc à ces questions jamais posées lors de consultations publiques. La lecture des réponses a donné une idée de ce dont se soucient certains Camerounais.

Jeudi, les activités se sont déroulées au Goethe Institut. Le matin, une longue conférence-débat intitulée « L'art performance : contexte africain et vision globale » a pris place. Un programme d'actions, de vidéos et de projections s'est poursuivi en soirée. Parmi elles, Johnny Amore a présenté, d'un côté de la salle, *The Art of Doing Art*, images de rigueur constructiviste poétisant le sublime entre le rythme du vide et la grâce du silence-lumière autour d'objets et, de l'autre côté, des portraits de performeurs captés tout juste à la fin de leurs actions, exprimant la trace de l'expérience transformatrice. C'est effectivement cet instant précis qui intéresse Amore. Il était surprenant de voir, dans ces images, à quel point l'esprit de décadence accompagne toujours les perceptions stéréotypées de l'art action qui s'accumulent depuis des années. Ce paysage humain parlait d'impressions autant individuelles que collectives, mais aussi du temps et d'une pratique d'attitude.

Trésor Malaya, artiste congolais reconnu et recherché, suivait avec une autre action. Il s'est placé au milieu de la circulation, éclairé par les voitures qui allaient et venaient. Il ne portait que des caleçons maculés de sang, d'où il a retiré divers drapeaux en papier. Il est entré au Goethe où il s'est aspergé d'un liquide noir. Couché sur un carré blanc et sous un parapluie où était inscrit le mot *indépendance*, il a demandé au public de lui jeter de l'eau. Puis il s'est levé, s'est caché derrière le carré, en est ressorti pour y écrire à nouveau le mot *indépendance*. Enfin, il a salué la salle avant de quitter.

Landry Ngueta : voilà un artiste dont les actions se basent en bonne partie sur la voix et le mouvement ! Issu du théâtre, il ne travaille l'art action que depuis deux ans. Ici, il s'est introduit dans une sorte de sac blanc et s'est déplacé sur le sol de manière convulsive. Quand il a repris son calme, il nous a regardés par le trou du sac. Au bout d'une pile de pains en forme de mât était perché le drapeau panafricain. Le performeur s'est alors défait d'un drap et a enflé des pantalons militaires. Hésitant, il a essayé de toucher au drapeau. Sur le drap, il a dessiné à l'aérosol une carte géographique qu'il a

identifiée par les lettres *RCA*, pour « République centrafricaine ». Nguesta a hélé le public et a demandé si quelqu'un avait faim. La situation, soudain brutale, l'artiste l'a désamorcée en lançant le pain du mât contre un cube en feu et en criant : « La guerre commence ! » Il a ensuite choisi une personne de race blanche pour brûler le drap devenu carte. Action politique en lien avec le passé colonial français.

Le collectif Junior Esseba, s'éloignant de l'esthétique mondiale de la performance diffusée sur Internet, tourné vers les expressions locales traditionnelles, a fait ici appel au chant, à la danse et aux mouvements physiques. Il a utilisé le feu et divers objets propres aux actions collectives, se déplaçant avec autorité dans la salle, parmi le public. S'opposaient le rituel de purification des maladies, point commun à la religion et au capitalisme, et les anciennes pratiques africaines. Son projet a mêlé les langages et a semé des idées potentielles pour des projets futurs. Par son utilisation de l'excès, de l'accumulation et de l'accélération, le groupe se rapprochait du spectacle de cirque de rue.

Le vendredi, les actions se sont déroulées dans les rues d'un quartier populaire fréquenté par les foules, où abondent boutiques et kiosques. Christian Etongo s'est étendu au milieu de la rue et est demeuré au sol, immobile, une grosse pierre sur le visage. Curieux, les passants l'ont encerclé et ont formé une île au milieu de la circulation. Rumeurs et avis volaient en éclats : on croyait à un accident ou à une victime de la « justice populaire ». Un individu sur des échasses est alors arrivé en jetant de l'argile sur la foule, qui s'est dispersée. Petite panique-confusion. Le prochain accident allait-il être une performance ?



> Christian Etongo

Des centaines de personnes ont accouru pour voir la Congolaise Julie Djikey en bikini, un volant dans les mains et le corps couvert de peinture noire. L'excitation des passants était immense, les cris plus stridents que jamais. La foule a provoqué un embouteillage. La police a fini par arriver et a arrêté l'artiste ainsi que l'organisateur, Serge Olivier. Ils ont été libérés une demi-heure plus tard.

En soirée s'est ouverte une autre exposition, cette fois au centre d'artistes autogéré OTHNI. Les photographies de Ginette Daleu révélèrent la beauté abstraite des murs en bois moisis des quartiers de Douala et, ainsi, l'entropie cosmique qui nous porte. Les dessins de la Nigérienne Odun Orimolade étaient un pur enchantement visuel : il étaient uniques, lucides et clairvoyants, suspendus et vibrants, à l'instar des rêves. Ils nous poussaient dans un imaginaire confidentiel. Ses choix graphiques étaient du même acabit que les illustrations naturalistes d'Ernst Haeckel.

Deux vidéos de Ruth Belinga, l'une sur la déforestation et l'autre sur la croyance selon laquelle les humains et les arbres sont immanents les uns envers les autres, étaient projetées côte à côte. Une femme noire, nue, y pleurait tout en caressant un arbre qu'elle enlaçait, arbre coupé et sans écorce. Ces images m'ont fait le même effet que la lame de rasoir et l'œil dans *Un chien andalou* : une fois vues, elles sont inoubliables.

L'artiste de la performance camerounais Hervé Yanguem, actif depuis les années quatre-vingt-dix, a clos la séance. Son expérience et son aisance à user des codes de la performance sont notoires, lui dont les actions sont portées par la voix, le mouvement, la présence, le rythme ainsi qu'une sage utilisation des masques. Un amas de feuilles mortes occupait le milieu de la grande salle, s'éparpillant dans les pourtours. À l'arrivée du public, le bruit de feuilles variait en intensité jusqu'au retour du silence. C'est de l'amas de feuilles qu'a surgi l'artiste : d'abord, par le son, à travers un léger souffle ; puis, visuellement, sous la forme d'un tuyau tenu par une main ; enfin, sous la représentation d'un esprit au visage masqué, qui dialoguait avec le public et avec lui-même. Sous une pluie de terre, il a fini par dévoiler son visage, puis a détruit avec ses mains des blocs d'argile avant de disparaître. L'action aurait pu être exécutée à l'envers, de la fin vers le début. Elle reposait sur un juste équilibre entre les références aux cultures traditionnelles africaines et les connaissances pratiques des outils de la performance.

Le samedi 12 avril était composé d'un programme court présenté au centre culturel multifonctionnel FIIAA. Une exposition de peintures et de sculptures réunissait des petits formats d'Ernest Weangai et de Dieudonné Fokou. De ce dernier, les œuvres grand format avaient été vues, dès le premier jour, sur le boulevard Kennedy.

Dans le garage, Johnny Amore et Irene Pascual ont disposé leurs propres matériaux et d'autres objets utilisés au cours du festival, y compris une poule, comme celle qui apparaissait sur les affiches. Nous avons tous été invités à prendre part à l'action. C'était un espace de souhaits et d'idées, né de l'énergie des œuvres présentées tout au long du festival pour devenir un processus de catharsis. La réaction a été immense, les voix ont créé un tourbillon d'émancipation. La volaille a été sacrifiée entre les différentes actions, puis cuisinée et mangée par les convives encore présents.

La seule action au programme du dimanche, jour de clôture du festival, impliquait aussi de la nourriture. Sur une toile de plastique étalée au sol, Éric Kwégoué a lancé des kilos de riz bouilli. À quatre pattes, il a essayé d'en manger. Puis il a invité le public à en manger à son tour, le servant à la cuillère sur des assiettes. Pendant que nous mangions, il s'est mis à vomir de manière ostentatoire. Un jour plus tard, le riz était encore par terre, en attente d'oiseaux, de fourmis et autres animaux.

Axé sur des projets *in situ*, cette édition du festival est parvenue à mieux faire connaître les pratiques d'art contemporain : les actions et les expositions ont donné l'occasion aux invités de côtoyer un public diversifié. Nous avons constaté que les actions ont une réelle capacité à se transformer en événements populaires. D'un grain de sable, elles élèvent montagnes et paysages, un lien vers l'art actuel africain.

Une fois les RAVY terminées, Les Palettes du Kamer ont coordonné *Bakassi Peninsul'art*, un échange artistique entre le Cameroun et le Nigéria, eux qui, jusqu'en 2008, se disputaient des territoires. Par le biais d'actions et d'autres projets artistiques, l'événement a permis de rapprocher les participants ainsi que les communautés locales et maraîchères des villages de Limbé, de Tiko et d'Idenao. L'expérience acquise permettra d'améliorer ce dernier aspect lors des prochaines éditions. ◀

Originaire de Huesca, en Espagne, **Valentín Torrens** est producteur de performances, mais aussi théoricien et enseignant. D'abord artiste de la sculpture et de l'installation, il se consacre à la performance dès les années quatre-vingt-dix. Depuis 2000, il organise le volet performance au festival *Periferias* à Huesca. Il donne aussi des ateliers et des conférences sur l'art performance dans plusieurs pays. En 2007, il édite une publication sur l'enseignement de la performance, *Enseñando performance*, qui sera traduite en anglais par *How Are Teach Performance Art*.

& IL TOPO ARTIST-RUN MAGAZINE SINCE 1992, SE MET EN MOUVEMENT

△ LES TOPISTES

Rien de pire que quelques souris à bord d'un navire traversant l'océan¹

Avant d'être un mouvement et un groupe constitué, & IL TOPO est une revue d'artistes autogérée, à la diffusion internationale, fondée sur la participation et l'inclusion, d'où le & de la conjonction au début de son titre. Espace de diffusion *low cost*, elle propose des cartes blanches à des artistes qui diffusent ainsi des projets inédits, conçus pour un magazine imprimé en offset noir et blanc sur papier recyclé. Les membres du mouvement publient ici leur *Manifesto*, en italien, tout fraîchement publié dans un journal coréen de quartier, et une lettre ouverte rédigée collectivement.

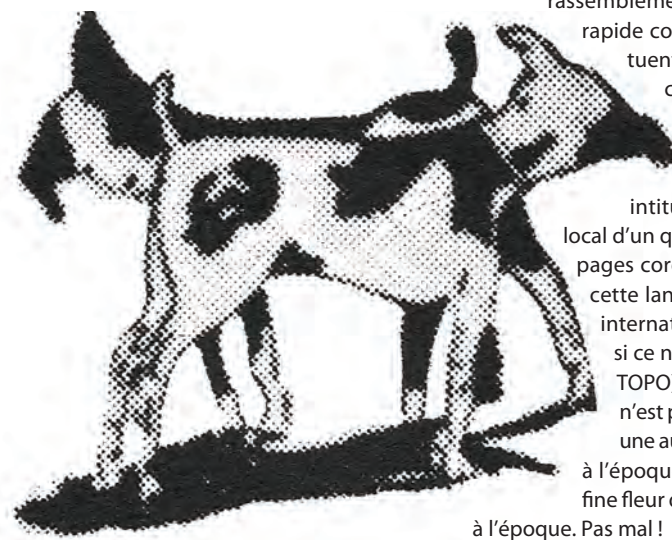
Bonjour,

Nous répondons à votre appel à contribution, car nous, les topistes, n'avons pas de réponse. L'un de nous – nous étions plusieurs – a dit : « Le pas du révolutionnaire : stratégiquement, nous commençons toujours du pied gauche, car je n'ai rien à sauver. » Et pour beaucoup d'entre nous qui faisons désormais partie du mouvement & IL TOPO, il en est ainsi concernant la question des utopies, de l'engagement et des modes de production collectifs. La lecture d'*il Manifesto* vous permettra de vous en convaincre². Parcourez ses dix points et vous reconnaîtrez le point n° 8 mentionné ci-dessus.

Reste que vous posez une bonne question, et je vais tenter d'y répondre : certains d'entre nous ont été amenés à travailler dans le même lieu, pour une même exposition ou à avancer ensemble sur des projets communs. C'était au début des années quatre-vingt-dix, et ces conditions de mise en commun ont permis l'apparition d'une idéologie propre au magazine d'artistes autogéré *E IL TOPO*, que nous connaissons tous. Ce magazine, lieu de diffusion alternatif, fonctionnait de façon atypique : travail collectif, opacité des images – diffusées pour la plupart sans texte les accompagnant –, logique de dissémination plutôt que circuit de distribution, etc. Ajoutez à cela un esprit facétieux qui nous ravit encore aujourd'hui. Par exemple, en 1993, le numéro 3 n'a pas été publié comme il aurait dû l'être entre les numéros 2 et 4, mais bien en 1996, en tant qu'insert dans le numéro 10, sans aucune explication. Ou encore, dans le numéro 4, nous narguions les stratégies de starification que permettait la Biennale de Venise de 1993 – chaque portrait d'artiste et de curateur de la section « Aperto '93 » a été publié avec un nom en légende qui ne lui correspondait pas, ayant tous été mélangés aléatoirement. Mais dans le cas d'*il Manifesto & IL TOPO*, je pourrais tout à fait vous convaincre du contraire, car c'est l'inverse qui s'est produit. Plus personne ne travaille vraiment ensemble et c'est par le biais des nouvelles mobilisations politiques actuelles qu'ont émergé le mouvement et son manifeste.

De jeunes artistes permettent d'abord au magazine de renaître en 2012 et, dans cette nouvelle énergie, des questions se posent. Elles concernent les dérives du système de l'art auquel chacun est confronté au quotidien. Chacun – et je ne donne pas ma part aux chiens – est persuadé qu'il y a un problème avec la figure de l'artiste et le pouvoir qu'on lui prête aujourd'hui, celui d'être un modèle dans le genre néolibéral. Aucun topiste ne me contredira si je vous affirme ici qu'il faut, par un brouillage constant des pistes, mettre sens dessus dessous les modalités de travail entre artistes, entre artistes et institutions, entre lieux alternatifs et institutions, dans une société qui a donné à l'individu tous les droits et tous les pouvoirs.

C'est à ce moment que j'interviens en rédigeant ce texte. En guise de réponse à votre question concernant les préalables qui président à notre rassemblement, les topistes proposent de rejeter un rapide coup d'œil sur ces deux chiens – ils constituent l'image de la revue *E IL TOPO* depuis les commencements.



En tant que mouvement, & IL TOPO³ est né le 26 juin 2014, le jour où le groupe d'artistes a publié le texte intitulé *il Manifesto & IL TOPO* dans le journal local d'un quartier populaire de Séoul⁴. Au milieu des pages coréennes, le texte est rédigé en italien, car cette langue est en train de devenir un standard international. Nous voudrions être clairs (même si ce n'est pas dans la droite ligne et l'esprit & IL TOPO) : ce n'est pas Dada, ce n'est pas Fluxus, ce n'est pas le futurisme – d'ailleurs, ce dernier avait une autre gueule en tant que mouvement italien à l'époque : un manifeste publié dans *Le Figaro*, la fine fleur des journaux de droite et d'extrême droite

à l'époque. Pas mal !

Il Manifesto & IL TOPO

1 - E IL TOPO, COME I CIECHI, CERCA L'ECO DELL'URLO CHE HA SOLLEVATO IL MONDO.

2 - E IL TOPO NON VALORIZZA ALCUNA INDIVIDUALITÀ, TUTTO SI CONFONDE IN UNA ZONA GRIGIA. È COMPITO DEL TOPISTA SFRUTTARE QUESTA INDEFINIZIONE A SUO VANTAGGIO.

3 - I TOPISTI CON E IL TOPO HANNO ANTICIPATO LE DINAMICHE DELLA REALTÀ AUMENTATA PER QUESTO HANNO DECISO DI UNIRE I LORO SFORZI IN DIREZIONE DI UNA REALTÀ DIMINUITA.

4 - PER IL TOPISTA LA VITA È SSFFUUOOOCCAATAA & ALLA FINE PERMANE SOLO LA SSFFUUOOOCCAATUURAA &.

5 - TUTTO CIO' CHE I TOPISTI POSSIEDONO NON È LORO BENCHÈ CIO' CHE NON POSSIEDONO DI FATTO È LORO.

6 - E IL TOPO ESISTE COME SALMA, RIVELANDO LE TRACCE DI EVENTI MAI SUCCESSI.

7 - MI SERVO DI E IL TOPO A MIO VANTAGGIO. DAL CANTO SUO E IL TOPO È INFINGARDO, SUPPONENTE, INSIDIOSO E PROVOCATORIO.

8 - IL PASSO DEL RIVOLUZIONARIO: STRATEGICAMENTE, CON E IL TOPO, PARTO SEMPRE CON IL PIEDE SINISTRO PERCHÈ NON HO NULLA DA RIPRISTINARE.

9 - RITENGONO I TOPISTI CHE AD UN CERTO PUNTO DELLA VITA TUTTO DEVE DIVENTARE SPORCO.

10 - NOTE

.....

Armando della Vittoria, Mattia Barbieri, Iain Baxter&, Marco Bazzini, Guillaume Clermont,
 Gabriele Di Matteo, Francesco Fossati, Stefania Galegati Shines, Piero Gatto, Martin Gimenez,
 Deborah Hirsch, Frédéric Liver, Francesco Locatelli, Monica Mazzone, Pietro Montone, Steve Piccolo,
 Fabien Pinaroli, Luca Pozzi, Gak Sato, Franco Silvestro, Aldo Spoldi, vedovamazzei, Y Liver

Armando della Vittoria FRANCO SILVESTRO Francesco Locatelli Stephen Piccolo
 Maurizio Mattia Barbieri Piero Gatto Francesco Fossati Iain Baxter
 Umberto  - Lin - Monica Mazzone Marco Bazzini
 Aldo Spoldi Vedovamazzei Fabien Pinaroli Y Liver
 Deborah Hirsch Gak Sato Francesco Locatelli Frédéric Liver



> E IL TOPO au Frans Masereel Centrum, Kasterlee, 2014

Avant d'aller plus loin, il faut aussi traduire les trois « mots-piliers » de notre mouvement : *&*, *IL* et *TOPO* donnent « ET », « LA » et « SOURIS ». Notre nom commence par une conjonction de coordination, l'esperluette *&*, et finit par le mot désignant ce petit animal qui fait peur, mais pas trop, ou alors vraiment beaucoup. La souris est un rongeur omnivore, capable de s'adapter à toutes les situations, animal social par excellence. Elle est habile, intelligente, tenace, opiniâtre et paresseuse. Malgré ces qualités, l'animal est un martyr de l'expérimentation humaine et un grand vétéran de la fuite. Nous aimons les endroits où abondent les grignotages et où les pièges sont rares. En conséquence, les zones trop éclairées ne nous conviennent pas – trop de pièges. Nous n'agissons pas dans l'obscurité pour autant, mais le gris va si bien aux topistes !

Les topistes restent tous irrémédiablement différents ; plus que jamais. Selon eux, tous les corporatismes sont à abattre, qu'ils soient générationnels, nationalistes ou esthétiques. Une des spécificités du mouvement est de rassembler des personnes qui ont commencé à travailler dans les années soixante, soixante-dix, quatre-vingt, quatre-vingt-dix, deux mille et deux mille dix, dans des pays allant du Japon aux États-Unis, en passant par l'Europe. Percer une brèche dans les habituelles solidarités générationnelles, nationales et stylistiques devient l'un des motifs de leur regroupement. Auteurs, artistes, musiciens ou commissaires, ils sont rassemblés sur la base d'une attitude et d'un engagement communs. Car je-tu-il affirme que ce n'est plus sur le terrain des fondations esthétiques ni sur les processus ou les modalités de production des œuvres que doit se concentrer aujourd'hui la résistance. Vous me le direz si je me trompe, mais ces luttes ouvertes ont été maintes et maintes fois renouvelées au cours du siècle dernier, et vous savez comme moi que même les plus subversives furent balayées en deux temps trois mouvements par un système qui a su montrer une plasticité à toute épreuve – non sans laisser un nombre impressionnant d'œuvres intelligentes, puissantes, délectables et fertiles pour les générations qui suivaient, mais là n'est pas la question. Non, non ! La résistance, c'est plutôt

sur une attitude à adopter, individuellement et en groupe, pour déjouer ce qui contribue à cette plasticité – et je nomme en vrac : l'entre-soi, le spectaculaire, le jeunisme, l'égotisation de la carrière artistique, la financiarisation, la biennalisation, la starification, l'angélisme, la critique institutionnelle faussement opposée à l'institutionnalisation de la critique, et j'en passe.

Leur attitude manifeste devient l'anti-manifeste-d'avant-garde par excellence, et c'est là le tour de force ! L'un de nous a écrit un jour : « Ni d'avant-garde, ni d'arrière-garde, la seule garde valable à nos yeux est placée sous le signe de cette souris, qui nous permet de veiller à ne pas vouloir à tout prix être en première ligne mais à être présents et actifs dans toutes les dynamiques du monde. » C'est le point n° 1 d'*il Manifesto* : « *& IL TOPO*, comme l'aveugle, interroge l'écho du cri originel qui a soulevé le monde. » Ce qui rassemble ces personnes dans le mouvement est aussi qu'elles entretiennent en général une relation assez décomplexée vis-à-vis de leur propre travail en tant qu'artistes. Envisager qu'il puisse y avoir une corrélation entre ta carrière et les modalités artistiques que tu déploies au sein de ta pratique t'emmerde au plus haut point ? T'es prêt pour être *topisté*. Les topistes préfèrent les plaisirs de la conjonction à la fadeur de l'extase individuelle.

La question de la renommée étant ainsi réglée, il reste que certains artistes du groupe ont travaillé plus longtemps que d'autres et bénéficient donc d'invitations diverses dans des lieux qui parfois peuvent être prestigieux. C'est ainsi. Mais ils se payent le culot d'arriver avec toute ou une partie de la troupe. On comprend ainsi comment le mouvement peut aujourd'hui fonctionner à l'image d'un heureux cheval de Troie *low cost* et *low tech*. Les topistes peuvent donc parfois travailler à leurs projets individuels sous le nom collectif de *& IL TOPO*.

En avril dernier, au moment de lancer *il Manifesto* à Milan, nous avons investi une ruelle malfamée et graffitée d'un bout à l'autre (la via Bagnera), dans laquelle un *serial killer* s'est illustré en conduisant à trépas sept femmes, et non pas dans les meilleures conditions. Tous les graffitis colorés ont été recouverts de posters. Ces images en niveaux de gris souris reproduisaient chaque portion de ces graffitis à l'échelle 1 : 1, les reconstituant comme revêtus d'une seconde peau... Le monstre et la souris...

Invité par le Cneai = pendant la Nuit blanche à Paris pour inaugurer la soirée de son Salon Light en octobre 2013, *& IL TOPO* a réalisé une performance chorale qui aurait dû se dérouler « sous les yeux incrédules de la presse et des officiels ». Ceux-ci sont restés, par le hasard d'une organisation un peu *olé olé*, à l'extérieur du bâtiment, mélangés à la foule qui attendait l'ouverture des portes. Ils n'ont, en conséquence, pas pu assister à la performance inaugurale. Les chanteurs gospel et le chef de chœur ont donc performé pour le plaisir des exposants du Salon Light, en grande partie les éditeurs et des étudiants stagiaires venus aider à l'organisation. On a fait la nique aux officiels et cela convenait bien à notre esprit topiste.

Il a été écrit : « La revue est née au début des années 1990, elle est morte dans les années 2000 et ressuscitée dans les années 2010. Cela confère à *& IL TOPO* une certaine distance vis-à-vis des affaires courantes de l'art, au profit d'une conscience aiguë dans ce qui est essentiel à la vie. » L'année 2012 est l'année de la résurrection du magazine et du lancement du numéro 12. On est entre autres invités en Italie, en Allemagne et aux États-Unis (White Cube et Printed Matter) à l'occasion de l'achat par le MoMA des onze numéros publiés entre 1992 et 1996 et de la sortie du numéro 1 de la Red Letter Edition. Mais chaque fois, les topistes brouillent un peu plus les pistes et cultivent un art de l'apparition et de la disparition que vous pouvez voir à l'œuvre dans l'image (page suivante) quasi archétypale, une épiphanie topistique.

En décembre 2014, *& IL TOPO* est invité dans l'exposition de la collection du FRAC Bretagne et propose une œuvre nouvelle. Le Cabinet du livre d'artiste de Rennes publie un numéro spécial de *E IL TOPO* (le n°16), qui sera présenté lors de l'exposition rétrospective organisée à cette occasion et prolongeant ainsi la série actuelle des invitations (Cneai =, Paris ; Frans Masereel Center, Kasterlee ; Bozar, Bruxelles ; etc.). Je vous promets que, là encore, ça va dépoter ! *& IL TOPO* va déployer sa stratégie du cheval de Troie.



> The Blind Man and E Il Topo à l'occasion de la parution du n° 0 à Viafarini, Milan 1992.

Performances, installations, expositions, concerts, toutes ces propositions font appel à des modes de production éphémères qui se multiplient, surtout depuis la naissance du mouvement & IL TOPO. Il semblerait que les topistes usent et abusent de cette attitude qui consiste à ne pas laisser de traces, à travailler dans l'obscurité ou à entrer par la porte de derrière.

Le mouvement s'est aussi engagé dans une voix nouvelle depuis 2012 : la dissémination de textes est devenue une des stratégies pour développer le mouvement. Mais pas n'importe quel texte, par contre ! En effet, aux origines du projet *E IL TOPO*, il y a l'idée de miser sur des projets et des images qui seraient les vecteurs d'une certaine discontinuité dans la signification. Il s'agit donc d'un passage au texte par les littératures d'artistes qui procèdent avec la même indéfinition, même lorsqu'il s'agit de textes dont le format est habituellement de mettre les points sur les i, comme dans un manifeste, ou du texte l'accompagnant.

Si un jour, piégés, nous nous retrouvons avec un couteau sous la gorge, sommés d'avouer quelle est l'idéologie de notre mouvement, nous ne parlerons pas, fidèles jusqu'au bout à notre esprit inclusif vis-à-vis de cette arme blanche. D'ailleurs, l'un de nous n'a-t-il pas énoncé : « La vie est tout simplement flloouée et, pour le topiste, à la fin, il n'y a plus qu'un grand & flloou », où le & peut être une end ?

Happy or not. ◀

Notes

1. Ça monte à bord en clandestines, ça se cache dans l'ombre, ça ronge tout, ça court partout tels des souvenirs et puis, captives, ça finit par infester le bateau. Pirates chez les pirates, oui, mais encore en voyageant sous un pavillon gris, car c'est comme ça quand il y a confusion dans les couleurs, quand il n'y a plus de distinction possible et que ça ne ressemble plus à rien ni à personne. Un pavillon gris, donc, filant en clandestinité de barque en barque, de main en main, de poche en poche.
2. Le manifeste & IL TOPO
 1. & IL TOPO, comme l'aveugle, interroge l'écho du cri originel qui a soulevé le monde.
 2. & IL TOPO ne valorise aucune individualité, tout se confond en une zone grise et le topiste tourne cette indéfinition à son avantage.
 3. La revue *E IL TOPO* avait anticipé les principes d'une réalité augmentée. Aujourd'hui, les topistes décident de se réunir pour agir en direction d'une réalité diminuée.

4. La vie est tout simplement flloouée et, pour le topiste, à la fin, il n'y a plus qu'un grand & flloou.

5. Tout ce que les topistes possèdent ne leur appartient pas, bien que tout ce qu'ils ne possèdent pas est, de fait, en leur possession.

6. & IL TOPO existe en tant que cadavre et peut ainsi révéler les traces d'événements jamais advenus.

7. Je me sers de & IL TOPO à mon avantage. & IL TOPO, de son côté, est nonchalant, prétentieux, insidieux et provoquant.

8. Le pas du révolutionnaire : stratégiquement, nous commençons toujours du pied gauche, car je n'ai rien à sauver.

9. Les topistes pensent qu'arrivés à un certain point, tout doit devenir sale.

10. Notes

3. La revue *E IL TOPO* est née de l'imagination de Gabriele Di Matteo, Franco Silvestro et Vedovamazzei. Elle a invité des artistes à proposer des projets inédits conçus pour le magazine imprimé en offset noir et blanc sur papier recyclé. La liste des contributeurs – Art Club 2000, Massimo Bartolini, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Mark Dion, Dominique Gonzalez-Foerster, Grazia Toderi, entre autres – montre comment en seulement quatre ans la revue a enregistré l'esprit d'une génération d'artistes sur le point d'acquiescer une reconnaissance internationale à la fois critique et populaire. En 1996, la revue s'endort. Seize longues années s'écoulent avant qu'elle décide de sortir de sa léthargie pour se confronter à une autre époque. On est en 2012 et, en attendant, le monde de l'art tout comme le monde de façon plus générale ont inévitablement muté. Avec l'appui d'une nouvelle équipe de jeunes artistes, la rédaction de l'époque décide de relancer la machine. À la fin de l'année 2012, l'édition traditionnelle est doublée de la Red Letter Edition, une édition littéraire imprimée à l'encre rouge qui développe des projets dédiés aux littératures d'artistes. Le n° 1 est réalisé par Steve Piccolo et John Lurie, le n° 2 par Aldo Spoldi.
4. Dans le journal *벽록시장* du 26 juin 2014, la revue devient un mouvement et le groupe intègre de nouveaux artistes. Elle change légèrement de nom, devient & IL TOPO, un clin d'œil à la collaboration avec Iain Baxter pour le n° 15, lui qui a ajouté l'esperluette à la fin de son nom en 2005. Le groupe ainsi constitué reste attaché à la légèreté de la forme imprimée, mais travaille désormais aussi à la dépasser – à devenir un groupement d'attitudes, un mouvement de pensées, une idéologie pragmatique.

Fondée en 1992 à Naples, la tant fameuse que fumeuse revue d'artistes & IL TOPO a enchaîné publications, performances et événements au cours des vingt dernières années, jusqu'à devenir, le 26 juin dernier, un mouvement artistique. Se côtoient maintenant, au sein de ce collectif postavant-gardiste, artistes, écrivains et critiques de générations et de nationalités différentes. Des expositions retraçant l'histoire de & IL TOPO ont été présentées au Cneai de Paris, au Frans Masereel Centrum à Kasterlee et au Cabinet du livre d'artiste à Rennes. Notons également les performances au Print Matters et au White Box de New York, à la Supportico Lopez Galerie de Berlin et dernièrement à la Manifesta 10 de Saint-Petersbourg.

QUAND LE CENTRE D'ARTISTES DEVIENT CENTRE DE REPROGRAMMATION TECHNOCULTURELLE, UN AVION-CARGO MOBILE ET AÉRIEN



> Antony Gormley, *Angel of the North*.

La pratique artistique se trouve actuellement confrontée à un étiolement des organisations artistiques et au désenchantement d'une société figée par son appareil techno-industriel. Une telle société semble avoir renoncé à toute utopie, elle se donne le projet d'une modernité dystopique où tout sera devenu calculable et figé : le statu quo est calculable, les catastrophes le sont aussi. Nous proposons quelques réflexions sur cette modernité, quand les formes d'organisation artistique donnent lieu à une nouvelle utopie de mobilité.

Pouvons-nous envisager, en effet, une véritable mobilité de l'artiste entre les différents secteurs de la société (éducation, technologie, économie, etc.), et non pas une circulation internationale qui rejoint le même public du milieu de l'art, avec les mêmes conventions de l'art ? Pour répondre à cette question, nous devons interroger notre représentation du social comme espace vectoriel, et ce, afin de comprendre les pratiques artistiques et les déplacements de la culture proposés. Nous désignons ce projet comme « altermodernité », selon la notion théorisée par Nicolas Bourriaud : l'œuvre altermoderne se révèle emblématique de cette nouvelle mobilité sociale, articule une critique de celle-ci. La notion d'altermodernité désigne ce projet d'instituer une modernité qui saurait répondre aux exigences de notre époque relatives à l'art et à la science, à l'économie et à l'éducation. L'artiste altermoderne se révèle sensible aux conditions d'échelle et de contexte qu'il rencontre lors de ces translations.

Nous tenons pour acquis que la place de l'art – dans l'espace vectoriel de cette nouvelle modernité – ne sera pas remise en cause. Nous avons la naïveté de croire que les conditions de visibilité du geste artistique et d'intelligibilité de la création ne seront pas inquiétées, que l'art ne sera jamais dépouillé de son capital symbolique. Pouvons-nous en être sûrs ? La démarche artistique doit échapper à cette naïveté, elle doit sans cesse redéfinir la fonction de l'artiste confronté à une culture globalisée. Elle parviendra ainsi à assurer l'efficacité de ses interventions dans de nouveaux formats, devant de nouveaux publics. Elle parviendra ainsi à affronter de nouvelles limitations et à se donner une plus grande pertinence sociale.

La société occidentale est un train qui s'emballe, un post-Occident Express dont personne ne veut descendre. Le train fonce vers le déraillement, il est livré à une logique du profit et de la surenchère ; ce n'est pas la fin du monde, mais la fin de notre monde. Nous regardons par la fenêtre, pourtant il est indécent d'en parler : l'urbanisation, la pollution, le pillage de ressources, tout cela ne nous concerne plus, nous laissons le paysage derrière nous. Pour aller vers quoi ? La mobilité artistique semble une des formes de notre fuite en avant, une tentative de surmonter une impasse sociétale. L'artiste d'aujourd'hui est en constant déplacement dans un modèle vectoriel : l'artiste est écoréfugié, réfugié politique, nomade culturel. Dans le contexte de cette fuite en avant, qu'en serait-il d'une véritable remobilisation des pratiques ?

La population mondiale dépasse les sept milliards, bien au-delà de ce que peut supporter une planète dont les ressources sont pillées, les océans morts, les forêts brûlées, les nappes phréatiques épuisées... Pourtant, la faillite de notre société est un sujet tabou pour la classe de gens les plus éduqués et les scientifiques, car c'est mettre en relief leur propre faillite intellectuelle et morale. On peut également parler d'une faillite de l'art lorsque celui-ci nous invite à l'empathie pour quelque drame particulier, mais ne nous invite pas à

considérer froidement le sort de milliers de gens². L'extinction des espèces est exponentielle, 30 000 par an, soit trois espèces à l'heure. Serions-nous en droit de parler ici des sociétés humaines en tant que tueuses en série ? Les cadavres mutilés dans nos feuilletons télévisés sont des aperçus de notre proche démembrement. Le spectacle de la violence n'est-il pas une mise à jour de notre catastrophe permanente ? Tout cela n'est que la figuration d'un infigurable : le manque à être, le « désastre obscur », disait Mallarmé, qui entame notre expérience du monde.

La fin du monde est déjà arrivée pour quiconque n'espère plus un redressement. L'humanité court à sa perte, elle est engagée sur une trajectoire qu'une crise de la conscience ne pourrait changer. Les tentatives de faire face à notre réalité, dans la découverte de soi et notre interrogation de la nature, sont aussitôt détruites par des fausses distinctions et des pseudo-débats. Le problème ne serait pas nécessairement l'inertie des gens ordinaires, mais le fait que les dirigeants politiques, spirituels, économiques... préservent en premier lieu *leur réalité*, cette oligarchie des élus et des officiers corporatistes étouffant tout soupçon du plus grand nombre sur la *possible révolution de ce qui est*. Cela se fait en rameutant les esprits dans des bunkers spirituels, en créant une accoutumance à la superficialité *spectacle*, en provoquant le suicide de l'âme dans la pornographie ou dans la haine fanatisée. L'âge des Lumières est bien mort, il s'est éteint dans un nihilisme généralisé.

Dans ce contexte, la nature des regroupements artistiques pose la question de la mobilité des artistes et de leur rapport au public. L'histoire de l'art a distingué les œuvres s'adressant au collectif de celles qui proposent une expérience individuelle, et ce, depuis l'Antiquité. Nous retrouverions aujourd'hui cette vocation de l'œuvre d'art qui propose une expérience collective quand le public devient un acteur de l'événement³. Alors, la question d'emblée est celle-ci : les nouvelles esthétiques (performances, manœuvres, installations...), dans leur emphase sur l'interaction avec les spectateurs et la création d'expériences de communication inédites, sont-elles en mesure de provoquer de réelles transformations de la culture, ou bien ne sont-elles que l'expression des jeux d'identification dans le groupe privé et restreint des acteurs du milieu de l'art⁴ ? Notre constat se veut optimiste : ces nouvelles esthétiques alimentent un nouveau récit du vivre ensemble, elles lancent un appel au changement, elles proposent des scénarios ouverts. Il reste à préciser la nature de ce changement et à dégager les potentialités qui pourraient surgir des expérimentations artistiques. À l'utopie moderniste d'une émancipation universelle succèdent des micro-utopies altermodernistes qui nous laissent espérer que l'homme n'est pas son plus mortel ennemi, que le désordre peut révéler de nouvelles potentialités, que l'art peut proposer de nouveaux regroupements.

Une autre modernité

[U]n nouveau modernisme, qui se fonderait sur une résistance à l'uniformisation culturelle, serait-il sur le point d'apparaître ?

[I]l s'agit pour les artistes d'aujourd'hui de traduire dans un langage contemporain leurs particularismes culturels, leur singularité sociale, leur différence : une translation, dans le double sens du terme, à la fois un écart et, en anglais, une traduction⁵.

Nous connaissons actuellement un blocage : pour échapper à l'uniformité et aux répétitions d'une société normative, nous voulons prendre en charge des revendications plurielles, nous faisons la promotion des différences. Par ailleurs, nous constatons que les identités séparées – religieuses, sexuelles, linguistiques, ethniques, etc. – sont menacées par le conflit ou encore génèrent des conflits. Il semble qu'il faudrait une révolution radicale pour composer nos particularismes dans la globalisation culturelle, pour composer aussi l'environnement avec nos ambitions industrielles.

La fétichisation des identités mais aussi l'euphorie de l'interculturalité qui traverse le monde de l'art semblent de bon augure pour l'établissement d'un vivre ensemble harmonieux. Celui-ci n'est réalisable, il faut l'admettre, que dans l'espace protégé de l'identité construite du monde de l'art et n'est applicable qu'à petite échelle dans des lieux déterritorialisés. Ainsi, l'éradication de toutes différences culturelles requiert de déclarer un « non-lieu » de l'art, au sens que donne Marc Augé à ce terme. Ainsi, nous ne serons pas surpris de découvrir des œuvres d'art contemporain dans les zones de transit international des aéroports : c'est bien le lieu du contemporain. J'en donne-

rais pour exemple, particulièrement emblématique à mes yeux, *Angel of the North* (1997), un bronze (dans une édition de 12) d'Antony Gormley, que j'ai aperçu à l'aéroport de Bruxelles alors que j'allais prendre mon vol. L'ange de Klee tient davantage du fragile cerf-volant, alors que celui de Gormley a la robustesse et l'aérodynamisme d'un fuselage d'avion. Ce même *Angel of the North* (version 1998) est un monument très imposant, une sculpture de métal de 20 mètres de haut avec une envergure de 54 mètres (qui excède le Boeing 767), dans son installation à Gateshead, au Royaume-Uni. L'avion grand courrier devient l'idéal du centre d'artistes mobile, un monument du futur, quand *Angel of the North* reprend le propos d'*Angelus Novus* de Klee qui avait séduit Walter Benjamin et dont la voilure embrasse le futur⁶.

C'est la fonction paradoxale de l'art de créer des référents déterritorialisés, qui se substituent aux référents historiques et géographiques créateurs d'identités, et qui prennent ceux-ci comme matériaux. Certes, l'art doit promouvoir l'exercice démocratique qui consiste à intégrer les limites et les différenciations dans le débat public – sans prétendre y remédier de façon définitive⁷. Aujourd'hui, l'artiste est invité à susciter le débat, mais dans un cadre participatif surdéterminé par les institutions et par le milieu, un cadre qui efface tous les marqueurs culturels. En fait, c'est le principe de la mobilité d'effacer les marqueurs, de marquer comme valeur la mobilité elle-même. Ainsi, lorsque vous visitez le Guggenheim de Bilbao, vous n'êtes plus dans la capitale du Pays basque ni dans le fief du grand sculpteur (originaire de San Sebastian) Chillida ; vous êtes dans une zone de transit international des œuvres dont le bâtiment de Gehry est le cargo gros porteur.

Pour introduire une touche d'ironie, mentionnons que l'artiste vous dira plus volontiers le nombre d'heures passées dans l'avion et d'artistes internationaux qu'il a côtoyés que ce qu'il a présenté dans l'événement où il a été invité. En effet, l'artiste est invité parce que l'art véhicule une utopie et parce que, à l'époque de la fin des utopies, nous sommes saisis par une *atopie* : le nouveau paradigme d'une société migratoire vectorielle dont tous les événements subissent une accélération continue. La néomodernité – ou l'attente d'une autre modernité – est caractérisée par la mobilité dans l'espace globalisé de la culture, mais aussi par des déplacements dans les quadrants de la société que sont l'industrie et l'éducation, l'art et la science. Nous parlons de migrations disciplinaires, de translations d'idées, non pas entre des frontières identitaires ou des délimitations ethno-religieuses, mais entre les quadrants d'impact. Quels sont ces quadrants ?

- L'économie, l'industrie, la technologie ;
- La société et la politique ;
- La culture et les arts ;
- La science, l'éducation, la recherche⁸.

Les nouvelles formes culturelles favorisent la translation d'idées (entre quadrants), le transcodage de formats, la traduction culturelle, la discontinuité, le *delete*, le mixage, le transpassage et la rupture catastrophique. Tout est mobilisé, il n'y a plus de repérage (dans l'espace) ou de focalisation (dans la durée) où les individus peuvent se recentrer et se réorienter, redéfinir leur rapport à l'environnement⁹.

Dans cette nouvelle société vectorielle, dont l'art expose le paradigme, la réalité est erratique, décalée, excentrée, mobile. La société est un train qui s'emballer, mais nous ne voulons pas quitter nos banquettes. « *E pericoloso sporgersi*/Il est dangereux de se pencher au-dehors », peut-on lire dans les trains européens avant l'enfermement des voyageurs dans l'air conditionné. Personne ne veut arrêter le train, nous ne connaissons que des économies de la consommation, des cultures du divertissement, des politiques de gestionnaires. La nouveauté technique est assurément la transcendance de l'humanité. Qu'importe si nous épuisons les ressources, si nous pillons l'avenir !

Le défi de l'art consiste à dépasser les impasses politiques et les haines séculaires, à explorer des modes d'émancipation en créant des situations-laboratoires, tout en ouvrant un espace aux négociations éthico-politiques et aux traductions transculturelles. L'artiste préconise la mobilité et la recomposition afin de manipuler les formes sociales, de déstabiliser les légitimités, de répandre la précarité ontologique, de produire un apparaître du politique, de recomposer le montage de la réalité... C'est une chose de reconnaître les revendications des artistes, d'en observer les effets sur le terrain, stimulants et exaltants ; mais c'est une autre chose de reconnaître dans ce combat la promotion d'une nouvelle utopie que nous appelons *culture vectorielle*.

Mobilité et impact dans la culture vectorielle

Comment rendre compte de ces nouvelles stratégies, de la mobilité des créateurs et du centre d'artistes comme espace de translation ? Comme nous l'avons mentionné, les nouvelles pratiques se caractérisent par un refus de toute définition statique en fonction d'un cadastre identitaire. Elles sont caractérisées par des déplacements dans un système de coordonnées, permettant de mesurer les degrés d'impact des créations, des innovations et des idées :

- Il s'agit d'un champ de manifestation où chaque point est une idée ;
- La longueur d'un vecteur indique la force d'impact ;
- Il est possible de parler de la *vitesse* des idées-crétions qui peuvent quitter leur environnement initial et se transposer dans un autre secteur d'impact ;
- L'accélération permet de franchir les partitions, la décélération se heurtant aux limites des secteurs¹⁰ ;
- L'hystérèse conserve le mouvement acquis malgré le déplacement.

Le monde n'est plus qu'enchevêtrement de vecteurs, intrications de lignes virtuelles. La ligne ferroviaire du post-Occident Express a été remplacée par le réseau invisible des couloirs aériens, avec ses lignes régulières et ses détournements sporadiques¹¹. Nicolas Bourriaud en parle ainsi : « *Flight-lines, translation programmes and chains of heterogeneous elements articulate each other*¹². » Il semble que les frontières culturelles s'effacent dans le flou que Pico Iyer caractérise de « jet-lag permanent »¹³. Tel le parcours d'un avion qui se précipite dans une tour, telle la chute des corps depuis ces tours¹⁴, tracés virtuels et chemins d'agonie, ces victimes de la catastrophe sont tout à la fois imaginées et réelles. Trajectoires et modélisations 3D des ouragans, tracés fatidiques des tornades, parcours de destruction des Killer Twisters, *time-line* incontrôlable des réacteurs nucléaires, etc., ce qui est récurrent dans les catastrophes, lorsque nous perdons nos repères entre le réel et l'imaginaire, le possible et l'impossible – ou l'implausible –, c'est que soudain les différences s'effacent : l'individu n'est plus qu'une trajectoire matérialisée dans la béance d'une catastrophe, que la trajectoire terminale d'un avion fou qui percute un immeuble.

Une œuvre emblématique, *Phlight* de Simon Tysko qui inscrit un avion-cargo dans sa façade d'immeuble, propose un repérage au cœur des déplacements de l'industrie dans le privé, de l'art dans l'éducation culturelle¹⁵. *Phlight* comprend des visites grand public, des échanges avec des philosophes et historiens, des diffusions radio, des veilles Internet, un travail d'archivage et de publication¹⁶. Ce qui nous intéresse ici, c'est de voir comment, face à l'urgence, des collectifs se constituent, de nouvelles organisations artistiques voient le jour. On voit apparaître des collectifs d'artistes qui se proposent de programmer leurs interventions artistiques, tels le Laboratoire de David Edwards à Paris, le CAE aux É.-U. et le Laboratorium d'Ulrich Obrist¹⁷. La question est devenue, pour les artistes grands voyageurs, de se doter de centres d'artistes mobiles et aériens, afin de mieux s'adresser au public dans sa globalité et d'intervenir dans tous les secteurs de la société. Il s'agit, pour ces organisations, de concentrer les outils et les réseaux, les moyens et les savoirs pour optimiser notre capacité à « reprogrammer le monde »¹⁸.

La nouvelle modernité redoute le cadastrage identitaire, c'est pourquoi elle cherche à éviter l'immobilité causée par la décélération devant les quadrants, par la perte de la transversalité entre les secteurs d'impact. Nous devons impérativement rester en mouvement, franchir des lignes disciplinaires, sinon l'art restera cantonné dans l'intraculturel : l'art restera le carré de sable du culturel, un carré de sable où les artistes font de l'art qui parle de l'art et s'adressent à d'autres. Ainsi, de vieux réflexes corporatifs et la séculaire division du travail font en sorte que les universitaires n'interpellent que d'autres universitaires ; que les innovations industrielles ne sont discutées que par les entrepreneurs ; que l'impact sociétal des technologies n'est pas mesuré et réfléchi de façon à orienter l'industrie...

Le plus souvent, les individus sont conditionnés par les traditions culturelles (religieuses, ethniques) sans critique interne ni mixage des cultures. L'évaluation de l'emprise d'une culture ne considère que le point initial, et non pas le parcours temporel ni l'environnement de réception. Par contre, l'altermodernité – en tant que culture vectorielle – préconise les translations dont elle peut mesurer l'impact sans considérer le point d'origine de l'idée et de son auteur, sans examiner son contenu en regard d'une conscience

historique. Cette modernité ne saurait considérer la culture comme centre, tout est mobilité et trajectoires : non pas « *qui parle ?* » et « *d'où il parle ?* », non pas « *qu'est-ce que je dis ?* », mais « *à qui je parle ?* » Les initiatives sont non locales, les effets sont ciblés.

Nous avons longtemps été plongés dans le projet classique d'une représentation universelle : une volonté de faire du monde un *tableau*. Cette stratégie de la représentation caractérise deux millénaires de civilisation. Avec la culture vectorielle, le monde est saisi comme ensemble de grandeurs modélisées (algèbre-géométriques) qui ont direction, sens et mesure, sans attache à un point initial. Les publics et les objets peuvent s'accroître sans effet d'escalier. Alors, derrière les actions, les institutions, etc., on ne trouve plus des représentations, mais des signaux de commandement ; on trouve des vecteurs d'impact et des algorithmes existentiels qui se prêtent à des agrandissements exponentiels¹⁹. Aux divisions ouvriers/bourgeois, Nord/Sud, naturalisés/déplacés... on substitue un schéma de vecteurs mobiles, on s'efforce de promouvoir un monde fait de multiples solutions différentes, de jeux de bifurcations incessantes, de vecteurs divergents, de plis et de ruptures dans un espace de manifestation qui a su intégrer la catastrophe dans son fonctionnement régulier.

La technoculture mondialisée d'aujourd'hui inclut les ruptures et les discontinuités, les accidents et les faillites – à la différence du stalinisme qui imposait à la réalité humaine le schéma de l'unique possibilité dans tous les domaines de la vie²⁰. En effet, le technototalitarisme des grands dispositifs épuise toutes les possibilités, y compris les plus catastrophiques : il accomplit finalement un « non-monde »²¹ : un monde *monopolicé* [sic] qui s'effondre sous son propre poids. Le progrès techno-industriel transforme la société en grande usine à gaver les consommateurs et à reproduire ceux-ci. Pour la reproduction du capital, elle invite les dérives fascistes où cette industrie devient une usine à cadavres²². Un collectif d'artistes qui a articulé une critique de l'industrie agroalimentaire et qui s'est donné une visée de reprogrammation technoculturelle est le Critical Art Ensemble²³.

Manufractions, transformages

L'altermoderne est un choix face à l'accélération catastrophique de la société, tantôt utopie, sinon atopie (a + utopie) d'une nouvelle modernité, soit une néomodernité où les résistances deviennent des éléments de mobilité et de décélération. C'est la nouvelle donne : les résistances sont des moments de mobilité dans une mobilisation généralisée quand elles ne contribuent pas à l'homogénéité du paradigme technoéconomique. Car le néomodernité maintient une oscillation entre le tout calculable et le chaos.

Alors, nous traduisons tous nos événements et dispositifs en vecteurs et en translations : « *flight-lines, translation programmes* ». Les trajectoires réelles sont à peine aperçues, il ne reste que de brefs éblouissements, des ombres fugitives. Nous devons être attentifs à ces quelques signes précaires, révélateurs de nouvelles manifestations d'humanité. Il en va ainsi de la danse des fugitifs dans la nuit de *Borders* de Laura Waddington²⁴, filmés sur les routes autour de Sangatte. Le mouvement des réfugiés, le tracé de leur errance dans le désert, apparaît comme un mouvement esthétique primordial²⁵. Ils préfigurent la mobilité des artistes « sans toit ni loi », toujours à la frontière, porteurs d'une quête de vie meilleure. Certes, pour certains d'entre nous, les conditions de vie se sont améliorées, mais globalement nous sommes moins capables de chaos, nos systèmes cognitifs sont dépendants du continuum addictif des médias et de la consommation : ils s'effondrent avec le moindre heurt, le lien communicationnel se rompt aux premiers remous. C'est au cœur de ce monde morcelé que nous travaillons à maintenir quelques continuités : sensorielles et mentales, affectives et existentielles, sociétales.

Les artistes proposent des ralentissements et des translations, des reformages et des transitions continues – quand ce ne sont pas des « manufractions »²⁶ entre la technologie et les cultures traditionnelles, entre l'industrie et l'art, entre l'écologie et la politique. L'artiste altermoderne est investi d'une mobilité entre les secteurs, ou quadrants, de la société ; une mobilité d'*homo viator* qui dépasse la mobilité *jet set* des artistes dans un réseau international. Parmi les résistances altermodernes, signalons l'affirmation de la mémoire des cultures autochtones contre l'hypermémoire numérique, comme elle apparaît dans le travail d'Erika Meza et Javier Lopez²⁷ que j'ai pu admirer à Biennale de La Havane en 2009.

La perte du centre

*Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer ;
Things fall apart ; the centre cannot hold ;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned ;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity²⁸.
Altermodernity arises out of planetary negotiations, discussions between
agents from different cultures. Stripped of a center, it can only be polyglot.
Altermodernity is characterised by translation [...] ²⁹.*

Notre réflexion sur la mutation des organisations artistiques nous a conduits à envisager des espaces (ex)centrés voués à l'échange et la translocation, à la reprogrammation culturelle et la mobilité des pratiques. Des centres-cargo, des carrefours d'information, des observatoires embarqués (*embedded*), etc. Ce qui est en jeu, c'est la possibilité pour la culture d'offrir un centre au champ psychopolitique de la société, afin de favoriser la négociation entre l'éducation, la science, la politique et la religion.

En effet, nous devons apprendre à vivre près de la discontinuité, collés sur les lignes de faille, appuyés sur la fragmentation du social. Dans un monde caractérisé par les déplacements au sein d'un espace vectoriel, par des trajectoires matérialisées, la culture classique a cessé de jouer un rôle central ; elle n'est plus le truchement universel par lequel les différences parviennent à se dire les unes aux autres et par lequel la société peut se « raconter » à elle-même. Le poète Yeats disait déjà, au début des années vingt : « Le centre ne tient plus. » Ce thème revient avec l'altermodernité de Nicolas Bourriaud qui déclare que nous sommes dépossédés du centre : il désigne ainsi la perte du sujet unifié, la perte des identités essentielles. C'est en regard de sujets morcelés et d'identités collectives fragmentées que l'on peut poser la question de la valeur du travail artistique dans des communautés dévorées par un monstre quadricéphale : l'État, la religion, l'opinion de la masse et les intérêts techno-industriels.

Quelle place donner à l'art dans ce schéma d'ensemble ? L'art ouvre un espace central qui permet la circulation des valeurs, une plateforme d'échange où les différents systèmes se rencontrent, où les différentes formes de capitalisation peuvent se convertir les unes dans les autres (comme des devises différentes). C'est précisément ce que les organisations artistiques, de même que les pratiques des créateurs, doivent offrir : une latitude de mouvement, de parole... dans un état de choses noué et tendu entre les doctrines religieuses, les raisons d'État, les intérêts économiques et l'opinion publique qui s'exprime dans les médias. Ainsi, la sous-industrie culturelle désignée comme milieu de l'art se présente comme modèle utopique de reconnaissance réciproque entre les individus – au risque de s'enfermer dans cette micro-utopie –, ou encore ouvre le débat, propose une mise en relief des antagonismes, descend dans la spécificité des conflits et se heurte au caractère très difficile, sinon impossible, de toute résolution³⁰.

Le défi de l'artiste sera alors de déployer de nouvelles stratégies de focalisation et de mobilité, d'infiltration et d'outrance, de consensualité et de paradoxe – afin d'ouvrir cette « latitude culturelle ». Dans une société dénuée de cet espace de traductions et de déplacements, nous ne pouvons plus décider par nous-mêmes ce qui a de la valeur et du sens : tout n'est qu'inertie et fanatisme, tout n'est qu'harmonisation³¹ ou spectacle addictif. Le travail de l'artiste consiste dorénavant à mettre en évidence la violence exercée par l'ordre symbolique et ses quadrants, à contester l'éradication des libertés individuelles au nom d'une homogénéité du collectif, à faire reconnaître le potentiel créateur des antagonismes – comme le souligne justement Claire Bishop³².

Le champ psychopolitique trouve son équilibre avec la création de ce centre quand celui-ci maintient une séparation entre la religion et la politique, la richesse et l'autorité, le législatif et l'exécutif, le public et le privé, et entretient tout à la fois une oscillation entre ces registres³³. Parfois ce jeu oscillatoire devient violent, le politique se transforme en un lieu d'affrontements identitaires et dégénère dans l'autoritarisme et le fanatisme – « *The best lack all conviction* ». C'est en effet ce que nous pouvons observer lorsqu'un pôle périphérique devient l'attracteur principal qui contrôle tout le champ.

Alors, l'économie se mute en une dictature du milieu financier sur les autres secteurs de la société : les religions se durcissent en des formes violentes d'intégrismes – « *the worst are full of passionate intensity* ». L'État devient un jeu de collusion entre les familles politiques, les grands montages politico-financiers, les organisations criminelles et les budgets militaires. Mark Lombardi avait tenté de cartographier ces zones de tension : les œuvres-schémas de Lombardi annoncent en effet, sous forme d'esquisses, les espaces vectoriels du paradigme altermoderne³⁴. L'altermodernité ne se propose pas de recréer un centre composé d'identités fixes ou d'identités mosaïques dans une visée multiculturaliste. Elle ne propose pas non plus un recentrement qui garantirait l'authenticité, une décence qui saurait modérer les convictions, une innocence qui pourrait nous préserver des excès³⁵. Elle entend cependant résister aux dérives autoritaires et aux désordres paniques.

L'avènement de cette nouvelle modernité met en relief le rôle de la culture lorsque celle-ci doit maintenir une latitude au cœur des déterminations symboliques, doit préserver la séparation entre la religion (et l'éducation), et la science (l'industrie et la technologie), et le pouvoir politique. La culture opère un vide au centre du plan psychopolitique, qui peut être pensé dans un schéma altermoderniste fait de vecteurs d'impact³⁶. Le moderne travaillait à l'hégémonie d'une organisation du réel, contre toutes les discontinuités et les pénuries. Alors, la technologie et les médias s'activaient à faire la promotion du tout-possible, chaque individu se persuadant qu'il saurait se réaliser dans le tout-être.

L'altermoderne affirme au contraire que le vide reste incalculable, qu'il ne peut être comblé, qu'il correspond à une pénurie constante, à l'expérience d'un manque permanent. Le sujet altermoderne est grevé par un manque à être fondamental, et non par des dissensions partielles, ce qui explique pourquoi, devant les catastrophes, nous éprouvons une jubilation difficilement réprimée : nous croyons reconnaître en celles-ci la relance du désir, la refondation du besoin, la réactivation d'une mobilité sociale. L'artiste altermoderne se veut catastrophique lorsqu'il entreprend de déjouer les entreprises d'une société tout occupée à combler le vide par la vitesse ; d'une société qui s'emploie à affirmer le tout-possible de la technologie pour consolider son projet ontologique. La pratique artistique inscrit un accroissement dans l'homogénéité programmée : ce qui nous semblait l'exhaustivité du réel ne serait qu'une plénitude factice qui se referme sur elle-même et crée, du même coup, un manque à être, une part de l'être inaccessible à l'existence³⁷.

Dévastations, reprogrammations

« Je suis sensible aussi à la dévastation de la terre, au progrès de la laideur, à la destruction de la faculté d'attention, à la disparition du silence, à l'entrée dans l'âge technique de la liquéfaction de tout. Et précisément, il me semble que, pour faire face à ce désastre, nous ne pouvons nous contenter d'une politique de la libération³⁸. »

Devant le désastre, nous avons besoin d'une reprogrammation culturelle, et pas seulement d'une esthétique. Perte de civilisation – la doléance, chez Finkielkraut, est eurocentrée –, perte de la terre, perte de la beauté, perte de l'attention et de la tension de l'esprit, perte du silence. Que faire ? Pouvons-nous résister à ces régimes d'homogénéisation, de totalisation et de liquéfaction ? Selon ce récit catastrophique, tout sera perdu avant la fin du XXI^e siècle³⁹. Ces choses ne sont pas encore perdues, et pourtant nous n'avons déjà plus l'idée de ce qu'elles étaient. C'était le rôle de la culture de signaler ce qui a été perdu et ce qui ne doit pas l'être ; de marquer les étapes de notre vie et de nous reconnaître une commune humanité. Alors, l'art peut créer des continuités subjectives à partir de pratiques focales sans nécessairement reproduire le Même, ce que Zizek appelle une « hétérotopie sociale »⁴⁰. Ainsi, l'activité artistique devient un lieu de recentrement où nous pouvons cultiver l'écoute et le sens des options possibles⁴¹.

Nous avons tenté d'esquisser la configuration de notre espace psychopolitique à partir des nouveaux modèles d'organisation artistique et des exigences de mobilité des artistes, ce qui nous invite à reconsidérer la fonction de l'artiste :

- Il opère des reprogrammations d'impact dans une culture vectorielle ;
- Il se préoccupe de combattre les collusions, que ce soit entre la religion et le politique, mais aussi entre les technologies et l'économie ;

- Il veut constituer un intermédiaire entre la science et la politique. Il peut s'allier à la science dans un projet d'*artscience*, ce qui est pressant car, au tournant du millénaire, la science et l'économie sont devenues la religion du politique ;
- Il entreprend un travail sur les limites en opérant de constants déplacements, parce que l'art n'est plus un sous-ensemble de l'industrie culturelle ;
- Il effectue des translations entre les secteurs ;
- Il institue des pratiques focales d'individuation et de partage ; il propose des « concessions symboliques mutuelles » où nous regagnons la consistance de l'être⁴². ◀

Notes

- 1 Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie : vers une critique de la cinétique politique*, du Seuil, 2003, p. 89.
- 2 Cf. Paul Bloom, "Against Empathy" [en ligne], « Forum », *Boston Review*, 10 septembre 2014, www.bostonreview.net/forum/paul-bloom-against-empathy.
- 3 Sur la différence entre l'adresse individuelle et l'adresse collective dans la peinture de l'Antiquité, voir Agnès Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, École française de Rome, 1989, 577 p.
- 4 Cf. Artur Żmijewski, « Applied Social Arts », *Krytyka Polityczna*, n° 11-12, 2007.
- 5 Nicolas Bourriaud, *Altermodern Manifesto : Postmodernism Is Dead* [en ligne], 2009, www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto.
- 6 Antony Gormley a déclaré, à propos d'*Angel of the North* : « *The angel has three functions – firstly a historic one to remind us that below this site coal miners worked in the dark for two hundred years, secondly to grasp hold of the future, expressing our transition from the industrial to the information age, and lastly to be a focus for our hopes and fears – a sculpture is an evolving thing.* » Il fait référence à la sculpture de 1998 à Gateshead, Tyne and Wear, Angleterre.
- 7 Cf. Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hegemony and Social Strategy*, Verso, 1985, 200 p.
- 8 Les secteurs d'impact exprimés en coordonnées cartésiennes planaires (x, y) : en h. à g. (-x, y) Impact-culture ; en h. à dr. (x, y) Impact-éducation, recherche ; en b. à g. (-x, -y) Impact-société, réseaux ; en b. à dr. (x, -y) Impact-économie, industrie, technologie.
- 9 Cf. Albert Borgmann, « Focal Things and Practices », *Technology and the Character of Contemporary Life : A Philosophical Inquiry*, University of Chicago Press, 1984, chap. 23.
- 10 Cf. David Edwards, *Artscience : Creativity in the Post-Google Generation*, Harvard University Press, 2008, 208 p.
- 11 Dans *Youtube-o-thèque : le ciel est peut-être vert, et nous daltonniens*, 2009-2010, de Johan Grimanprez et Charlotte Léouzon, on voit comment le détournement d'avion est devenu une composante incontournable de l'actualité des nouvelles. Présenté au centre de création La bande vidéo lors de la Manif d'art 5.
- 12 N. Bourriaud, *op. cit.*
- 13 Cf. Pico Iyer, *L'homme global*, Hoëbeke, coll. « Grands voyageurs », 2006, 398 p. (Traduction de *Global Soul : Jet Lag, Shopping Malls, & the Search for Home.*)
- 14 Cf. Jon Haddock, « People Falling : Imagined and Real », *Transit : Survival Skills*, Scottsdale, février 2002. Haddock a réconstitué avec de petites figurines le saut de centaines de gens qui se sont lancés dans le vide le 9-11.
- 15 Véritable implication de la catastrophe dans le quotidien, *Phlight* (2007) de Simon Tysko découpe le 5^e étage d'un immeuble résidentiel de Fulham avec une aile d'avion-cargo Dakota. Pour Tysko, cette intrusion du militaro-industriel fait référence au 9-11 et se double d'un hommage pour son père, pilote de la RAF pendant la Seconde Guerre mondiale.
- 16 Cf. www.phlight.org.
- 17 Cf. Hans-Ulrich Obrist et Barbara Vanderlinden (dir.), *Laboratorium*, Dumont, 2001, 496 p.
- 18 « Comment l'art reprogramme le monde » est le sous-titre de Nicolas Bourriaud, *Postproduction : Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World* (Lukas & Sternberg, 2002 ; version française : Les presses du réel, collection « Documents sur l'art », 2002).
- 19 C'est le propos d'Artur Żmijewski : « *Algorithms imply something operational and positive, a mode of purposeful action, I am not proposing that we artificially replace one term with another, but that we change the meanings of language. One that would allow us to consider the possibility of impact, to see art as a "device that produces impact". As guiding the system from a certain initial state to a desired final state.* » (A. Żmijewski, *op. cit.*)
- 20 Cf. Leszek Kołakowski, *Histoire du marxisme*, Fayard, 1987, 629 p.
- 21 Selon l'expression d'Alain Finkielkraut : « Je vois ce monde se transformer en un non-monde. » (Alain Finkielkraut, « Entretien avec Alain Badiou », *Nouvel observateur*, 17 décembre 2009.)
- 22 Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique*, Christian Bourgois, 1987, p. 58.
- 23 On peut mentionner le projet *Free Range Grain* où GM est un acronyme de Genetically Modified. Le travail du CAE a été saisi par le FBI, l'exposition au Mass Moca censurée. Voir notre *Œuvres-bombes et bioterreur*, Inter Éditeur et Production New Al Dante, 2008, p. 121 et sv.
- 24 Laura Waddington, *Border* [en ligne], vidéo couleur, 2004, 27 min, www.laurawaddington.com/film.php?film=1&la=fr.
- 25 Cf. Eugénia Vilela, « Dans le silence d'un corps. Déplacement et témoignage », *Lignes*, n° 26, 2008, p. 100-119.
- 26 Cf. El Anatsui, *El Anatsui : Zebra Crossing*, Jack Shainman Editions, 2009, 174 p. ; Steven Skov et al., *Manufactured : The Conspicuous Transformation of Everyday Objects*, Chronicle Books, 2008, 144 p.
- 27 Erika Meza et Javier Lopez, avec *El peso de la memoria* (2007), proposent un déplacement inattendu des clés USB devenus des parures, l'inscription de la mémoire numérique trouvant son analogue dans une entaille chirurgicale. Cf. Collectif, *10 Décima Bienal, Habana 2009*, Centro de arte contemporaneo Wilfredo Lam, 2009, p. 408.
- 28 William Butler Yeats, « The Second Coming », *Michael Robartes and the Dancer*, The Chuala Press, 1921, p. 19.
- 29 N. Bourriaud, *Altermodern Manifesto*, *op. cit.*
- 30 L'œuvre interactive *Them* (2007) de Żmijewski démontre la naïveté de l'art contemporain qui croit servir d'espace de dialogue pour les allégeances idéologiques irréconciliables.
- 31 C'est par le mot *He Xie* (harmonie) que les autorités chinoises désignent la censure : « [L]e Web n'est plus seulement censuré en Chine, il est "harmonisé". Un filtre automatique ou une main invisible supprime un mot, un nom, une phrase, un commentaire, un blog ou un visuel qui déplaît. On dit alors : "j'ai été harmonisé". » (Claire Ulrich, « Les censeurs du Net », *Le Monde*, 29 Mai 2009.)
- 32 Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics » [en ligne], *October*, n° 110, automne 2004, p. 51-79, www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf.
- 33 Cf. Zeeman Christopher, « Catastrophe Theory », *Scientific American*, vol. 234, n° 4, avril 1976, p. 65-83. Lorsqu'on s'éloigne du centre, les tensions s'accroissent avec le plissement, sinon une déchirure, du tissu psychopolitique.
- 34 Mark Lombardi (1951-2000) s'est attardé à la collusion de la politique et de la finance, le rapport entre les guerres et les stratégies électorales ; il a dessiné les « cartes des liens » politico-financiers de la société industrielle moderne.
- 35 Selon Denuit, la volonté de puissance préconise la crispation et la concentration. La société s'efforce d'éliminer « ce qui perturbe la volonté de puissance qui se centre : l'errant, le pluriel, l'aléatoire, le désaxé... » (Renald Denuit, *Heidegger et l'exacerbation du centre : au fondement de l'authenticité nazie ?*, L'Harmattan, 2004, p. 132).
- 36 Le schéma du pli, dans le schéma de Thom et Zeeman (topologie à fronces multiples qui permet de repérer les dérives excentriques), propose une oscillation continue religion-culture-politique, avec un saut catastrophique entre le fondamentalisme et l'autoritarisme.
- 37 Ce que Martin Heidegger appelle *pénurie* : « L'usage de toutes les matières, y compris la matière première "homme", au bénéfice de la production technique de la possibilité absolue de tout fabriquer, est secrètement déterminée par le vide total où l'étant, où les étoffes du réel, sont suspendues. Ce vide doit être entièrement rempli. Mais comme le vide de l'être, surtout quand il ne peut être senti comme tel, ne peut jamais être comblé par la plénitude de l'étant, il ne reste, pour y échapper, qu'à organiser sans cesse l'étant pour rendre possible, d'une façon permanente, la mise en ordre entendue comme la forme sous laquelle l'action sans but est mise en sécurité. Vue sous cet angle, la technique, qui sans le savoir est en rapport avec le vide de l'être, est ainsi l'organisation de la pénurie. » (Martin Heidegger, « Le dépassement de la métaphysique », Préau (trad.), *Essais et conférences*, NRF Gallimard, coll. « Les Essais », 1958, p. 110.)
- 38 Cf. A. Finkielkraut, *op. cit.*
- 39 Cf. Jean-Pierre Dupuy, « De la limite suprême : l'autodestruction de l'humanité », in Michel Serres, Henri Atlan et al., *Les limites de l'humain*, XXXIX^e Rencontres internationales de Genève, 2003, L'âge d'homme, 2004, 234 p. ; Martin Rees, *Our Final Hour : A Scientist's Warning. How Terror, Error and Environmental Disaster Threaten Humankind's Future in this Century, on Earth and Beyond*, Basic Books, 2004, 240 p.
- 40 Cf. Slavoj Žižek, *Vivre la fin des temps*, Flammarion, 2011, 577 p.
- 41 Cette approche est plus optimiste chez Georges Didi-Huberman. Cf. *Survivance des lucioles*, de Minuit, 2009, 144 p.
- 42 Selon Robert Axelrod, la création de situations de « concessions symboliques mutuelles » est déterminante pour les processus d'unification et de paix. Cf. Robert Axelrod, *The Evolution of Cooperation* (rev., éd.), Basic Books, 2006, 264 p.

Michaël La Chance est philosophe (Ph.D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique, chercheur au CELAT et directeur du Département des arts et des lettres à l'Université du Québec à Chicoutimi. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel* à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants *corporatifs* et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le prix international Saint-Denis-Garneau.



*Quel est donc le rôle de l'artiste ?
L'artiste crée l'inattendu¹.*

FERNANDO ARRABAL

> Mideo M. Cruz

RIAP 2014

30 ANS D'ART ACTION À QUÉBEC

► MILDRED DURÁN GAMBA

La 18^e édition de la Rencontre internationale d'art performance (RIAP 2014) est une digne héritière de ce laboratoire d'expériences initié par le collectif Inter/Le Lieu dans les années quatre-vingt. Pour cette nouvelle version offrant des actions à intensité variable et différentes stratégies d'investissements corporel et spatiotemporel, les artistes invités ont eu recours, dans leurs pratiques artistiques, à différentes techniques (vidéo, photographie, installation, peinture, sculpture...). Certains d'entre eux avaient une trajectoire remarquable dans la pratique de l'art action, développant également un fort travail critique et pédagogique (notamment les Canadiens Judith Price², Robin Poitras³ et John Boehme⁴); d'autres ont placé l'expérience performative au cœur de leurs pratiques artistiques (Mayim-B, Roy Lu, Kurt Johannessen, Ewa Świdzińska, Marta Ostajewska, Mideo Cruz, Justyna Górowska et Pavana Reid). La plupart ont conçu et présenté de nouvelles actions pour la RIAP, un choix non seulement pour les actions présentées à Québec, mais aussi pour celles dans les centres artistiques et culturels associés, principalement, de la région de Québec⁵. Certains artistes, comme ceux des Philippines, de Cuba ou de Norvège, ont arpenté des milliers de kilomètres et ont fait le choix difficile de concevoir et de présenter trois ou quatre actions différentes; d'autres, très peu d'entre eux, ont décidé de prolonger des idées et des gestes déjà initiés par le passé pour développer leur réflexion sur leurs expériences corporelles dans un lieu et un temps autres. Le tout témoigne de la difficulté des actions et du haut niveau d'exigence demandé aux artistes invités.

Après avoir assisté aux actions présentées lors de ces deux fins de semaine très intenses à Québec, nous nous interrogeons sur des questions relatives aux différents discours, pratiques et positions des artistes de l'art action d'aujourd'hui provenant de divers horizons. Pouvons-nous parler de traits contextuels spécifiques? Y a-t-il des différences marquantes dans la manière d'investir l'espace et dans les rapports établis avec les objets utilisés? Le rapport vis-à-vis du public et les liens qui se tissent avec lui varient-ils selon l'origine géographique des performeurs?

Les actions présentées à Québec, des échanges effectués et des atmosphères ainsi rendues possibles seront ici analysés. Nous privilégierons les différentes interactions établies entre l'artiste, l'objet et l'espace, grâce à un dialogue transversal des pratiques et des discours artistiques présentés. Ces rapports serviront de fil conducteur dans la compréhension des intentions, des pratiques et des positions de ces artistes aux origines et aux générations diverses. Ainsi, ce texte tentera de répondre aux questions évoquées en privilégiant le rôle, les questionnements et les expériences performatives des artistes invités à la RIAP.

Malheureusement, certaines démarches très riches méritant une analyse détaillée et approfondie ne seront pas abordées ici puisqu'elles ont dépassé la thématique proposée: celles basées sur l'investissement de l'espace urbain, telles l'étonnante déambulation proposée par Marta Ostajewska (Pologne) ou les actions incongrues des vidéos d'Aleksandra Ska (Pologne); celles d'Elisabeth Færøy Lund (Norvège), axées sur les échanges participatifs tissés avec le public, qui marquent un moment d'une belle interactivité hilarante à la RIAP; celles, encore, plus atmosphériques, proposées par Pavana Reid (Norvège).

Le lieu accueillant l'œuvre

Avant d'aborder la présentation et l'analyse des propositions qui ont eu lieu lors de la RIAP, disons quelques mots sur l'espace qui a accueilli les différentes actions afin de rendre également compte de l'atmosphère permise et produite. La RIAP s'est déroulée dans un des lieux phares de la scène culturelle et artistique québécoise: la Coopérative Méduse⁶. Néanmoins, le choix de la salle accueillant les actions était discutable, car il s'agissait d'un espace chargé d'un grand poids théâtral. L'espace contraignant d'un véritable cube noir, avec de grands rideaux noirs couvrant tous les murs et muni d'un système d'éclairage et de son qui est propre aux salles de spectacle, n'a pas pour autant écrasé, avalé ou affaibli les actions présentées. Les artistes ont en effet répondu avec ingéniosité à ce défi puisqu'ils ont tiré pour la plupart profit du lieu, soit en l'exploitant – Emily P. Allison (Canada), The New Abzurbs (Canada), John Boehme, Ewa Świdzińska et Justyna Górowska (Pologne), Adonis Flores (Cuba) –, soit en le neutralisant – Gary Varro (Canada), Kurt Johannessen (Norvège), Robin Poitras –, soit encore en jouant avec cette scène trop théâtrale – Mayim-B (Cuba), Judith Price, Elisabeth Færøy Lund, José Tence Ruiz (Philippines). Deux artistes ont décidé de ne pas présenter leurs actions à l'intérieur de cette salle. En effet, Elizabeth Cerviño (Cuba) a fait le choix d'investir le passage situé à l'entrée immédiate de la coopérative et Marta Ostajewska a effectué son action dans l'espace public adjacent. Yules Wai (Canada) et José Tence Ruiz ont, quant à eux, initié leurs actions à divers endroits de l'entrée principale et de l'entrée de la salle, pour ensuite les poursuivre à l'intérieur de cet espace.

On aurait souhaité que d'autres lieux plus neutres, notamment des espaces publics de la ville de Québec, soient investis pendant la RIAP 2014 afin de permettre d'autres rapports spatiotemporels dans le réel avec un public plus large et éloigné des centres et du monde de l'art contemporain, ce qui avait pourtant déjà été fait lors des éditions précédentes.

D'autres corps qui interagissent avec l'artiste : l'utilisation de l'objet et son décentrement lors de l'action performative

AU-DELÀ DES MÉTAPHORES

Dans les performances présentées lors de la RIAP 2014, nombreux sont les artistes qui ont octroyé une importance particulière à l'objet utilisé. L'objet détient, dans certains cas, la même valeur symbolique que celle conférée au corps ou au geste ; il devient, ainsi, un protagoniste à part entière dans le développement de l'action, comme c'est le cas pour Jim Dine.



ROBIN POITRAS

Des éléments naturels sont placés au centre de l'œuvre dans le travail de Robin Poitras. Dans sa recherche basée sur les rapports entre les hommes, la science et leurs limites, mais surtout dans ceux entre l'homme et la nature, qu'elle développe depuis une vingtaine d'années, l'utilisation du miel occupe une place centrale. La performance de Robin Poitras⁸, *Honey XIV*, d'une grande force et d'une grande beauté, est un défi pour l'équilibre du corps. Le miel jouit de plusieurs propriétés dans son action : il sert entre autres de matière métaphysique, qu'elle étale en formant un grand X sur le mur à l'aide d'un long rouleau. Elle y imprime ses fesses nues dans ce qui deviendra l'un des moments les plus intenses de la RIAP 2014. Par la suite, toujours dans cet élément, l'artiste immerge sa tête pendant de longues minutes. Privée temporairement du sens de la vue, elle prend alors deux longues échelles étroites sur lesquelles elle se déplace avec beaucoup de difficulté, se mettant en danger. L'objet devient ainsi pour Poitras une prolongation du corps. Elle fait preuve d'une maîtrise absolue de ses gestes et mouvements, rendue possible grâce à sa formation et à son expérience en danse contemporaine. Dans *Le corps utopique*, Foucault se réfère au corps du danseur comme à un corps dilaté : « Après tout, est-ce que le corps du danseur n'est pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois ? » Ce « corps dilaté » peut s'inscrire comme métaphore appropriée du corps de cette performeuse. Photo : Francis O'Shaughnessy.

GARY VARRO

Les objets utilisés peuvent également posséder le même poids performatif que celui conféré au corps de l'artiste. L'objet tient une place centrale dans l'action *WTF (White Truck, Fuck)*¹⁰ de Gary Varro. L'artiste porte ici une réflexion sur un objet de désir – économique, sexuel ou social –, motivé d'une manière intimiste par ce qui le dégoûte mais aussi par son identité sexuelle qu'il définit en tant que *queer*. Caché sous un grand *pick-up* blanc, il entame un parcours qui l'amène à l'habiter complètement avec son corps. Différents éléments sont utilisés et ont un caractère prépondérant lors du déroulement de l'action : ballons blancs, planche à roulettes, lampes, godemichet, eau, urine... La musique de la radio, les sons de l'alarme ou encore ceux du klaxon du véhicule accentuent l'intensité des mouvements de son corps ou de l'objet utilisé. Une comparaison peut être effectuée avec le travail de Jim Dine dont les objets ou outils constituent avant tout un système de soutien moral qui l'aide à mieux s'exprimer. Les différents objets employés par Gary Varro convergent vers cette même idée. Photo : Francis O'Shaughnessy.

**EWA ŚWIDZIŃSKA
JUDITH PRICE**

Avec beaucoup de force et de beauté, chez Ewa Świdzińska comme chez Judith Price, l'objet associé au geste apporte une résonance à l'action performative. Il est chargé d'entrain, de nostalgie, de résistance. La performance de Świdzińska fait référence à l'émancipation du corps féminin ; celle de Price porte sur le temps et le processus inexorable du vieillissement du corps féminin, en particulier du corps féminin. Une possible référence au contexte pourrait être décelée dans une lecture littérale de l'action de la première qui utilise des habits aux couleurs du drapeau polonais : rouge et blanc¹¹. Le son est aussi important dans leurs actions : le papier cellophane que Świdzińska sort de son manteau et qu'elle tripote longuement et la réplique sceptique de Price à cette voix dynamique qui répète « *Yes you can do it* », avec une autre intensité et dans un autre temps, peuvent transmettre la force de ces instants différents dans l'espace. Néanmoins, l'usage du corps diffère chez chaque artiste.



SIGMUND SKARD

porte une réflexion basée sur la nature, mais aussi sur les éléments de la vie quotidienne, dévoilant une proposition sobre et très poétique. Dans sa performance¹³, un geste est répété, il découpe et porte un costume confectionné en différentes étapes à l'aide d'un cutter et de papier pour créer un personnage féerique qui se substitue à l'artiste tout en l'effaçant.





EMILY ALLISON

accorde aussi une importance décisive à l'objet utilisé en lui permettant de dépasser une simple présence accessoire du geste performatif. Dans *Claire de lune*¹³, l'action très théâtrale repose sur le poids des différents objets avec lesquels l'artiste interagit lorsqu'elle les pose inlassablement au centre de ses gestes et de l'espace. Ces différents éléments¹⁴ apparaissent et disparaissent successivement, permettant ainsi une temporalité du geste rythmé d'une manière très poétique au gré de l'artiste.



KURT JOHANNESSEN

partage ce même besoin d'appuyer l'action par un élément physique dans l'espace, mais en exploitant ses qualités matérielles : sa forme, sa couleur ou encore sa taille. Dans *Blu 12*, il utilise des flacons minuscules qui contiennent une substance ou un objet différent, qu'il place par terre en un point spécifique de l'espace. Avant de déposer ses objets qu'il sort d'une valise, il examine minutieusement chaque particule du sol en effectuant des gestes extrêmement lents. Johannesen finit son action lorsque, à l'aide de rouleaux de papier bleu disposés par terre, il confectionne un très long tuyau cylindrique couvrant sa tête et le reliant au ciel.





JOSÉ TENCE RUIZ

Chez lui, l'objet, outre son rapport symbolique, lui permet d'établir un échange et un partage avec le public. Dans sa performance *Ang Mito ng Abang Guard/The Myth of the Abang Guard*¹⁵, il propose une réflexion sur le pouvoir dominant en exploitant l'image très récurrente à Manille des gardes de sécurité. Avec humour et en jouant avec les mots, il incarne un « gardien d'insécurité » loufoque, belle métaphore de la paranoïa sur l'insécurité palpable dans son pays et dans les pays du tiers monde où l'inégalité quant à la distribution de la richesse, du savoir et des technologies continue à creuser le fossé entre les riches et les pauvres. À l'aide de divers éléments et gestes, José Tence Ruiz nous interpelle, il tisse et approfondit son action relationnelle avec le spectateur.

YULES WAI

L'objet utilisé peut également être le lieu qui contient l'action. C'est par exemple le cas de la cage en bois de Yules Wai dans laquelle il effectue sa performance de longue durée *I'm Not Naked in my Box*¹⁶. Inspiré par la vie de Bouddha et des proverbes de la Bible, Yules tente de se délier du monde du désir en s'isolant à l'intérieur, devenant ainsi un exemple vivant de cette rupture. Il y écrit différents messages, des phrases, des questions, dont certains à caractère mystique, qu'il laisse tomber à l'extérieur de la cage ou qu'il donne aux spectateurs afin d'établir avec eux un dialogue épistolaire immédiat¹⁷. Ce geste s'inscrit dans la quête de Yules Wai axée sur l'étude des religions, des textes bibliques et du caractère sacré, recherche qu'il prolonge dans sa vie depuis quelques années.



THE NEW ABZURBS

Chez The New Abzurbs, l'objet occupe une place essentielle, car il ajoute un nouvel élément en permettant *a posteriori* au spectateur de prolonger l'expérience performative. *Things to Make a Baby Go To Sleep : Collision of an Accumulative Experience*¹⁸ est la rencontre d'énergies individuelles aboutissant à l'élaboration collective d'un long anneau qui finit suspendu au plafond. Une fois l'action achevée et les artistes partis, le public s'approche de cette structure et commence à se l'approprier ou à l'abîmer. Certains dansent en dessous, d'autres prennent quelques objets fluorescents ou des fruits. Pour The New Abzurbs, cette destruction de l'objet par le public génère cette « collision » évoquée dans le titre de l'action, où des attitudes performatives opposées peuvent se rencontrer.



AU-DELÀ DU DÉSARROI

MAYIM-B

C'est Mayim-B (Cuba) qui pousse à l'extrême cette portée de l'objet et du geste non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps, marquant l'un des moments les plus poignants de la RIAP. Dans sa proposition crue, Mayim-B effectue une quantité de gestes multiples de diverses intensités : il chante plusieurs extraits de chants révolutionnaires cubains ou de chansons romantiques ; il siffle *L'internationale* ; il crie ; il marche d'un pas martial ; il descend sans aucune difficulté deux bouteilles de vin rouge ; il danse comme seuls ces habitants des Caraïbes peuvent le faire ; il joue avec une longue ficelle rouge qu'il s'amuse à mettre plusieurs fois dans une de ses narines pour la faire ressortir ensuite par la bouche ; il se fard le visage de blanc et se dessine une grande bouche rouge ; il tient

dans sa bouche un long moment la langue d'un cochon pour la manger ensuite très difficilement jusqu'à en avoir la nausée, son corps alors pris de spasmes et de vomissements. Mayim-B est cet « homme panique » décrit par Alejandro Jodorowsky, capable d'être habité simultanément par plusieurs idées contradictoires. Cette notion de panique peut être mieux comprise à l'aide de la définition proposée par Fernando Arrabal¹⁹. Les actions incongrues de Mayim-B peuvent ainsi s'inscrire dans les activités de l'homme panique, dans « l'art, le jeu, la fête euphorique ou la solitude indifférente »²⁰. Ce clown désespéré qui bascule entre le rire et les pleurs pousse continuellement son corps à l'épuisement, provoquant un malaise chez le spectateur.

Photo : Francis O'Shaughnessy.





ROY LU

L'artiste des Philippines présente pour sa part *Tabang/Au secours*²¹, une performance dans laquelle l'objet utilisé, qui est au cœur de son action, lui permet d'établir un autre rapport avec le public. Lu partage une longue bâche bleue avec les spectateurs, ils sautent et crient ensemble : cette image représente une mer complètement déchainée. Le public participe activement à cette performance et jouit d'un poids performatif essentiel dans l'exécution de l'action. L'artiste effectue une action qui nous fait nous confronter à la détresse et à l'impuissance de l'homme face à la souffrance et au désarroi d'autrui causés par la destruction et la désolation d'une catastrophe naturelle comme celle du typhon Haiyan qui ravagea son pays en 2013²². Dans le « Livre II » de *La nature*, Lucrèce se réfère à ces moments où l'homme assiste aux « rudes épreuves d'autrui », aux maux auxquels nous échappons et grâce auxquels une conscience de survie ou de « bien-être » peut être possible²³. Dans l'action de Roy Lu, le public est témoin non seulement du cri de l'artiste, de son cri participant à l'action et de celui des victimes du typhon, mais aussi de ce cri de la nature évoqué par Lucrèce.



ADONIS FLORES

Dans d'autres cas, l'objet utilisé peut supporter l'action effectuée. *Danza sobre alfombra persa/ Danse sur tapis perse*²⁴ d'Adonis Flores est une performance très concise et puissante qui, comme son titre l'indique, se déroule sur un tapis oriental servant non seulement à délimiter l'espace de l'action mais agissant aussi comme élément métonymique. Sous un éclairage très politique et avec une grande économie de moyens et de mouvements, Flores effectue une critique aiguë de la violence et des conflits sanglants ayant lieu actuellement dans certains pays du Moyen-Orient. Exécutant sur la chanson rock *Bad to the Bone* une courte chorégraphie, il répète comme un automate le même pas, le faisant glisser de manière très fluide sur ce terrain difficile. L'artiste rompt le caractère rigide et calculé des mouvements militaires en faisant alors ressortir ce rapport si naturel qu'ont les Cubains avec la danse. Le danseur et chorégraphe français Xavier Le Roy conçoit la performance comme « un terrain glissant »²⁵. L'action d'Adonis Flores coïncide ainsi parfaitement avec cette notion. Avec Mayim-B, l'autre artiste cubain de la RIAP, il fait partie de cette « communauté supérieure » formée d'hommes qui, en dansant, s'envolent dans les airs, comme l'évoque Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*²⁶.

Photo : Francis O'Shaughnessy.



JOHN BOEHME

Dans sa recherche théorique sur les notions de contrat social, de morale et de règles déterminant les comportements sociaux, John Boehme propose *Bandura (Social Contract Series)*. Cette action donne forme à l'objet grâce au souffle du performeur. Or, dans un effort soutenu, ce dernier se dépense physiquement de la même manière pour détruire l'objet qu'il a créé²⁷. Ces deux gestes antinomiques, de création et d'anéantissement, seront repris tout au long de sa performance. Son *souffle créateur* accompagné par ses cris puissants, « *Fuck you ! Fuck you !* », est répété tout au long de sa performance. Néanmoins, ce bourreau qui inflige la violence à ses clowns sans défense est aussi capable de partager des graines de tournesol qu'il distribue au public. Photo : Francis O'Shaughnessy.

JUSTYNA GÓROWSKA

utilise et exploite la répétition d'un geste ou d'un mouvement effectué presque à l'infini. Cette répétition s'opère dans l'espace mais aussi dans le temps et le corps de l'artiste. À Québec, elle inaugure la soirée des artistes polonaises avec une action de longue durée intitulée *Gunshell*²⁸. En effectuant le geste de prendre une douille de balle vide et de l'appuyer de manière circulaire pendant quelques instants sur différentes parties de son corps, Górowska laisse sur sa peau une empreinte, visible seulement par ceux qui s'approchent de l'artiste. Elle met en évidence les blessures et la douleur que la violence provoque et inflige.



ELIZABET CERVIÑO

Cette répétition du geste est d'ailleurs très palpable dans les actions synthétiques et conceptuelles des artistes cubaines. Elizabet Cerviño, vêtue de blanc et pieds nus, s'accroupit pour ramasser au sol une grosse pierre qu'elle a ramenée de son pays natal. Elle se lève, puis la laisse tomber et s'éclater au sol. Elle reproduit ensuite ce geste avec les morceaux restants tout au long de son action. Photo : Francis O'Shaughnessy.

MARIANELA OROZCO

Marianela Orozco propose quant à elle une action dans laquelle elle se trouve attachée à un bloc en ciment par une ficelle tendue, nouée à sa cheville. Allongée sur le ventre, elle dessine une ligne exécutée à différents intervalles, revenant au point initial de l'action. Elle forme ainsi, tout comme le fait un compas, un cercle parfait. Ce geste répétitif, récurrent chez les artistes cubains, peut être perçu comme une possible extrapolation de leur contexte.



MIDEO M. CRUZ

Avec *Life Is Beautiful*²⁹, Mideo M. Cruz propose un regard cynique sur les sociétés de consommation et leurs marques commerciales, omniprésentes dans ce monde globalisé. Le poids de l'action performative est supporté par la répétition du son et des images projetées sur l'écran, mais aussi par le globe en papier couvrant la tête de Cruz. La presque inaction du performeur, qui ne produit rien car rien ne s'y passe, exaspère et provoque la colère du public qui, en se révoltant, marque un moment très fort de la RIAP 2014. En effet, certaines personnes, agacées par la passivité de l'action de Mideo, commencent à l'interpeler. Un homme essaie même d'arrêter l'appareil qui projette les marques commerciales pour exprimer son mécontentement. Des personnes de plus en plus nombreuses s'approchent pour enlever les papiers qui couvrent la surface du fauteuil et le grand globe blanc posé sur la tête de l'artiste. Finalement, un couple détruit l'objet cachant sa tête, l'obligeant à mettre ainsi fin à son geste performatif. Le public québécois, public formé, ayant une connaissance et une expérience de l'art action, exigeant et critique, peut incarner ici ce « public émancipé » dont nous parle Jacques Rancière, rompant la formule domination/sujétion inhérente à la création artistique en mettant en opposition les notions *regarder* et *agir*.

Photo : Philippe Frenette Tremblay.





Marta Ostajewska
Elisabeth Færøy Lund
Pavana Reid

CONCLUSION

Une grande diversité des pratiques, ne faisant pas forcément écho à une provenance géographique déterminée, est palpable chez les artistes ayant participé à la RIAP 2014. L'utilisation d'objets ou d'éléments employés dans chaque action ainsi que les mouvements effectués varient d'intensité en fonction de chaque artiste de l'art action, selon sa propre façon d'appréhender le geste performatif, d'investir l'espace et d'établir un rapport différencié au temps et au public. La répétition des gestes ou des sons dans l'espace a été employée pour certains artistes invités, opérant aussi bien dans le corps que dans le temps. Diverses approches et différentes manières d'interagir avec l'objet peuvent être décelées, l'objet pouvant être perçu comme corps statique, élément symbolique, corps vivant ou élément naturel. Il s'est avéré décentré et réinséré dans l'action, invitant à de nouvelles lectures qui dépassent une origine ou une identité géographique déterminée.

Certains artistes de la RIAP ont effectué des actions participatives et relationnelles aux intensités différentes. Sans importer des éléments de leur provenance géographique, ils ont tissé divers rapports avec le public, allant du rapport passif, comme celui établi habituellement avec un public inactif se limitant à être simple témoin de l'action, à une participation plus active et décisive, lorsque le public est appelé à effectuer et à développer l'action avec ou sans l'artiste. Le public attentif pendant l'action de Sigmund Skard, de Kurt Johannessen ou de Marianela Orozco, s'active lorsqu'il suit le petit parcours proposé par Marta Ostajewska. Il participe au même titre que l'artiste à la réalisation de l'action dans la proposition de Yules Wai et devient l'agent qui réalise le geste et l'action dans les propositions d'Elisabeth Færøy Lund et de Pavana Reid. Cette participation décisive dans le déroulement de l'action se prolonge avec la rencontre d'attitudes performatives dans la proposition des New Abzurbs.

Quant au contexte, il n'y a pas de traits régionaux marquants dans les thématiques proposées, ni même dans l'exécution d'une pratique ou dans les discours artistiques proposés. Évidemment, les artistes puisent dans leurs expériences intimes et dans leur propre contexte, mais cela s'intègre d'une manière plus large aux réflexions et aux questionnements qui les animent. Le contexte n'est ni traduit ni représenté de manière directe, métaphorique ou itérative au sein de ces actions multiples. Les artistes invités ont proposé des actions qui dépassent la simple lecture ou le récit métaphorique d'une représentation contextuelle ou identitaire littérale, en offrant des gestes et des réflexions à portée universelle.

Au dernier jour de la RIAP, nous regrettons que ces efforts collectifs arrivent à leur fin³⁰. Efforts ayant permis non seulement des rencontres artistiques ou théoriques³¹, mais surtout des échanges pleins d'humanité dans cette communauté qui se crée et qui partage pendant quelques semaines des instants éphémères possibles grâce à cette pratique indomptable et puissante des artistes de l'art action qui s'obstinent à créer des courts-circuits à partir du réel, tissant des rapports sensibles et uniques avec l'espace, le temps, l'objet et le public. ◀

Photos : Emmanuelle Duret, sauf indication contraire.

Mildred Durán Gamba, d'origine colombienne, est chercheuse, critique d'art et commissaire d'exposition indépendante. Elle est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, consacré aux expressions de violence dans l'art contemporain en Amérique latine. Auteure d'articles parus entre autres dans *Les cahiers du CNAM*, *Les publications de la Sorbonne* et *Nos contemporains*, elle a donné de nombreuses conférences sur la production des artistes contemporains latino-américains et s'intéresse aux pratiques éphémères, aux artistes de l'art action, à l'histoire de la performance et ses représentations, à l'art et la politique ainsi qu'aux pratiques curatoriales. Elle a participé à la mise en œuvre de plusieurs expositions dont *Au-delà du spectacle*, *Les années Pop* et *Jean Dubuffet* au Centre Georges-Pompidou. Elle a collaboré en tant que responsable éditoriale à la préparation de différentes publications. En 2013, son projet de recherche, *Au-delà de l'instant. Le geste comme expérience sémiologique : quelques pratiques et théories des artistes de l'art action extra-occidentale*, a été sélectionné par le Centre national des arts plastiques, du ministère de la Communication et de la Culture français, dans le cadre du soutien aux auteurs, aux théoriciens et aux critiques d'art. Actuellement, elle poursuit sa recherche dans différentes régions, très récemment en Thaïlande où elle a assisté à la dernière édition d'ASIATOPIA (novembre 2014) et à Québec où elle a assisté à la RIAP 2014.

- Notes
- 1 Fernando Arrabal, *Panique : manifeste pour le troisième millénaire*, Punctum, 2006, p. 55.
 - 2 Judith Price est l'une des figures marquantes de l'art action au Canada anglophone. Pendant 26 ans, elle a enseigné notamment la performance, mais aussi la vidéo, le film, la sculpture, la peinture et la culture visuelle au Département des arts visuels du Collège Camosun à Victoria. Parmi ses élèves se trouve John Boehme avec qui elle sera à l'origine du collectif Open Action qui, depuis 2010, organise des performances mensuelles à Victoria.
 - 3 Robin Poitras est une personnalité incontournable de la danse contemporaine au Canada. Sa rencontre avec l'art action fut révélatrice. Danseuse et chorégraphe, elle est la cofondatrice en 1986 de New Dance Horizons et, en 2008, elle crée sa propre compagnie : Rouge-Gorge. Pendant huit ans, Robin a donné le cours de « movement for actors » au département de théâtre à l'Université de Regina. Elle enseigne non seulement la danse, mais aussi la performance, entre autres aux enfants.
 - 4 John Boehme enseigne la performance et l'histoire de la performance, la sculpture, la céramique, la vidéo, la peinture et le dessin au Collège Camosun, à Victoria.
 - 5 Pour cette édition de la RIAP, une dizaine de centres d'artistes de différentes villes québécoises et canadiennes se sont associés et ont accueilli les artistes : Viva et Article à Montréal, Sporobole à Sherbrooke, Os Brûlé et Le Lobe à Chicoutimi, Atelier Silex à Trois-Rivières, L'Écart à Rouyn-Noranda, Langage Plus à Alma, Grave à Victoriaville, Vaste et Vague à Carleton-sur-Mer et, dans le Canada anglophone, Neutral Ground à Regina.
 - 6 La Coopérative Méduse regroupe une dizaine de centres d'artistes multidisciplinaires qui travaillent dans l'édition, la programmation ou la diffusion de créations artistiques et communautaires (arts plastiques, danse, cinéma...). Elle est basée dans le quartier Saint-Roch au sein d'un espace de 4000 mètres carrés.
 - 7 Robin Poitras avait présenté auparavant, lors de la RIAP 2000, une version de l'action montrée à Québec pour cette édition. Pour elle, il est impossible qu'une version puisse se substituer à une autre, car chaque action, même basée sur un même geste ou utilisant la même matière, reste unique et dissemblable. L'action est également accueillie et activée dans un lieu et avec un public différents dans le temps. Poitras rejoint ainsi la pensée d'Héraclite, partagée aussi par Deleuze, sur l'impossibilité d'une répétition s'opérant à l'identité. Rappelons que, pour le philosophe français, seule la différence peut être répétée dans le temps.
 - 8 Poitras, avec ses longs cheveux détachés et pieds nus, prend un long rouleau qu'elle trempe dans un seau rempli de miel pour dessiner un grand X sur le mur noir. Le son produit par le frottement du rouleau sur le mur est presque imperceptible mais évident chez le spectateur. Elle prend ensuite un escabeau sur lequel elle monte, descend son pantalon et, en fixant le public, imprime ses fesses sur la substance répandue au mur. Elle descend et se dirige vers un deuxième seau qui se trouve à côté de l'espace. Poitras s'assoit en face du seau rempli de miel, l'observe, puis immerge complètement sa tête à l'intérieur pendant un long moment. Elle lève ensuite la tête et la substance se répand sur son corps. Sa tête complètement couverte de miel, les yeux fermés, elle se lève, prend dans chaque bras une échelle fine et très longue sur lesquelles elle s'appuie comme s'il s'agissait d'une béquille et monte un échelon. Utilisant ces échelles comme des échasses, elle effectue de petits pas en marchant de côté. L'artiste ne s'arrête pas pour poser les pieds à terre : elle monte encore un échelon, les yeux toujours fermés, et poursuit son parcours en piétinant de manière semi-circulaire et en grimant chaque fois plus haut sur cette échelle. Elle revient ainsi en dessous du grand X qu'elle avait dessiné sur le mur.
 - 9 Michel Foucault, *Le corps utopique : les hétérotopies*, Nouvelles éditions Lignes, 2009, p. 17.
 - 10 Un grand pick-up blanc est situé au centre de l'espace plongé dans l'obscurité. Soudain, sous le véhicule, plusieurs ballons blancs sont illuminés par des faisceaux de lumière. Caché parmi eux, Gary Varro est allongé sur un sommier roulant (« lit de mécanicien ») et manipule deux petites lampes en parcourant longuement la camionnette dans cette position. Varro est habillé en jeans et espadrilles, et porte la blouse blanche des médecins. La couleur de l'objet utilisé n'est pas fortuite : l'artiste est habillé de la même couleur que celle du véhicule et des nombreux ballons disposés au début de son action. Il effectue différents gestes et mouvements en investissant tous les espaces possibles. À l'aide d'un grand godemichet, il frappe à répétition le véhicule ou les ballons. Gary Varro le colle aussi sur la partie postérieure du véhicule. Il manipule ensuite une petite lampe dans chaque main avec lesquelles il crée une atmosphère très poétique en jouant avec les faisceaux lumineux qui guident le regard du public. Il produit ainsi de très belles images en exploitant l'obscurité de l'espace comme celles produites avec de l'eau qu'il crache vers le haut et que la lumière intensifie. Dans cette performance très physique, Gary Varro réalise son dernier geste en pissant sur le toit de la camionnette immaculée.
 - 11 Cette question a été soulevée par Michael La Chance lors de la conférence présentée le dimanche 15 septembre au Lieu. Pour approfondir le contenu de cette conférence, vous pourrez vous référer à la transcription des conférences réalisées qui sera disponible dans le catalogue de la RIAP 2014, actuellement en cours d'édition.
 - 12 Sigmund Skard, vêtu d'une veste et d'un pantalon gris, arrive dans la salle. Une petite table en bois et une chaise l'attendent. Il se déshabille en mettant ses vêtements sur la chaise jusqu'à finir habillé seulement de son caleçon noir. Sur la table sont disposés un rouleau de papier beige ayant des motifs noirs, un couteau à lame rétractable et une règle. Skard coupe un morceau de papier qu'il enroule autour de son mollet, répète le même geste sur l'autre mollet. Il coupe un morceau plus grand qu'il enroule autour de son abdomen et qui descend sous ses genoux. Ensuite, il fait une ouverture sur un morceau encore plus grand par laquelle il fait sortir sa tête, mais ce morceau se déchire. Il l'enlève et recommence la même opération pour couvrir ses bras et sa poitrine, devenant ainsi un personnage féérique. Une fois le travail achevé, il sort de l'espace.
 - 13 Cette action commence dans l'obscurité absolue et est rythmée par le jeu palpant du clair-obscur dirigé par Emily Allison. Un faisceau de lumière illumine le sol, formant un cercle parfait. Allison, habillée en pantalon et chemise noirs, ses longs cheveux blonds détachés, apparaît en descendant du plafond grâce à un harnais. Le silence accompagne son action. Elle s'approche du public, le dévisage, sort du faisceau lumineux, s'accroupit et prend l'interrupteur qui se trouve par terre : elle l'actionne et laisse l'espace dans l'obscurité totale
 - 14 Différents objets sont utilisés tels que deux petites sculptures en terre cuite qui représentent le corps d'une femme faisant face au corps d'un homme. Ce dernier est prisonnier dans un cube de glace. Emily Allison essaie de faire fondre le cube à l'aide d'un sèche-cheveux pour libérer l'homme. Puis, elle prend un morceau de pelouse, sur un chariot, qu'elle arrose avec de l'eau. La lumière revenue dévoile des fleurs blanches qui y ont poussé. Un caniche royal marron est aussi amené sous le faisceau lumineux. L'artiste lui apporte de quoi se nourrir. Le chien mange tranquillement et regarde le public, avant d'être ramené à sa maîtresse qui se trouve parmi les gens du public.
 - 15 José Tence Ruiz nous explique : « *Abang is an adjectival form of aba, which means abject (abjet)*. In tagalog, one adds the ng to modify a noun, in this case Guard. » Dans cette performance, il est vêtu d'un uniforme bleu de gardien d'insécurité – mot écrit sur ses bretelles –, avec une perruque aux cheveux blancs qui dépassent de la casquette qu'il porte sur sa tête. En jouant avec les mots et avec beaucoup d'humour, ce gardien présente un exposé avec des images Power Point sur l'« *Abang Guard* ». Sur le sol, les objets de nettoyage qui étaient présents dans la performance *Life Is Beautiful* de Mideo M. Cruz restent dans l'espace. Notre agent s'arrête et s'adresse sans cesse au public en parlant en anglais ou en français. Il choisit quelques personnes du public, une à une, les invite à le joindre avant d'examiner leur sac. José Tence Ruiz prend aussi un godemichet, qui remplace la matraque utilisée par les gardiens de sécurité ou les policiers, et effectue une fouille de leur corps. Puis, il amène une table sur laquelle il pose plusieurs objets : un gâteau au chocolat, des assiettes, des couverts en carton, des gobelets. Prenant les produits de nettoyage, il verse leur contenu dans un petit verre et le boit. Il parle et commence à découper le gâteau, puis prend un autre produit de nettoyage pour répandre une poussière



L'auteure remercie les artistes de la RIAP pour le temps qu'ils ont bien voulu lui accorder lors des entretiens effectués à Québec et poursuivis en ligne. Merci aussi à Richard Martel et à son équipe pour leur confiance et soutien, ainsi qu'à Maria Rojnov, Marguerite Vial et Frédéric Sellin pour leurs conseils éclairés dans l'écriture de ce texte.

- blanche sur les morceaux du gâteau qu'il a coupés très attentivement et qu'il commence à distribuer au public. La plupart des gens ne le mangent pas. Il continue à découper le gâteau et à le distribuer tout en parlant. Finalement, il le met par terre et s'en va. Seul le public qui s'approche et qui regarde ce qui reste du gâteau découvre alors les lettres formant le mot *mytho* que José a sculptées-découpées si soigneusement.
- 16 En dessous des escaliers situés à côté de l'entrée principale de l'espace, le public trouve une cage construite avec des planches en bois clair. À travers les interstices de cette cage, on perçoit Yules Wai, la poitrine et les pieds nus, portant un caleçon blanc. Il est assis à l'intérieur et écrit sur des feuilles blanches. Sa performance de longue durée continue pendant que le public entre dans la salle pour assister à la performance d'Emily Allison. Une fois l'action d'Allison finie, la cage de Wai est amenée et posée à l'intérieur de la salle. Impassible, il continue d'écrire et poursuit son dialogue avec les spectateurs pendant que la performance des New Abzurbs se déroule.
- 17 Le public répond aux messages de Yules Wai. Voici quelques échanges : alors qu'il se demande « *How can I help the intolerance of religion ?* », quelqu'un lui répond « *Food and Faith* » ; quand une personne lui écrit « *It's hard to live, it's painful* », il réplique « *Make art and look towards God* » ; une femme lui écrit « Le soleil dérange ma pensée », ce à quoi il répond « Aime alors la lune » ; une autre personne lui demande « *Why are you in a box ?* » et il lui répond « *You live in a box too* »...
- 18 Cette performance a été réalisée à Québec par quatre artistes du collectif : Dominique Rey, Vanessa Rigaux, William Patrick et Lancelot Coar. Dans cette proposition, l'un des membres du collectif assemble des tuyaux qu'il pose par terre pour former un grand anneau. Un autre travaille avec des baguettes lumineuses pour former différents objets. L'une des femmes joue sans cesse avec une boîte de carton qu'elle a du mal à ouvrir et une autre, enceinte, manipule, partant du plus petit au plus grand, des fruits qu'elle prend par terre, puis pose sur sa tête pour les mettre enfin dans un collant couleur peau. Lorsque le premier des membres achève la construction du long anneau, les autres complètent la structure avec les objets qu'ils ont longuement réalisés ou manipulés.
- 19 « Le panique (nom masculin) est une "manière d'être" régie par la confusion, l'humour, la terre, le hasard et l'euphorie. Du point de vue éthique, le panique a pour base la pratique de la morale au pluriel, et du point de vue philosophique, l'axiome "la vie est la mémoire et l'homme, le hasard". » (F. Arrabal, *op. cit.*, p. 60.)
- 20 *Ibid.*, p. 56.
- 21 Roy Lu vient de Cebu, île située au centre de l'archipel des Philippines. Le mot *tabang*, donnant le titre à son action, vient de sa langue maternelle et signifie « au secours ». Vêtu d'un bermuda kaki, d'un t-shirt jaune et de chaussettes noires, il porte sur la tête un bandeau rouge. Sur le sol est étalée une bâche en plastique ayant différents orifices. Roy Lu insère de petits tuyaux lumineux à l'intérieur de chacun. Ensuite, il se met sous la bâche et se place au centre en sortant sa tête par le trou du milieu. Une petite radio est allumée et posée au sol. Parcourant l'espace en toutes directions, le performeur commence à sauter en criant : « *Abang/Close the door !* » Ensuite, une dizaine de personnes du public s'approchent et se mettent sous la bâche. Elles sortent leur tête par les orifices restants et commencent à crier les mêmes mots. Elles sautent et se déplacent longuement sans s'arrêter. Après avoir énormément crié, les personnes du public abandonnent la bâche bleue et laissent le performeur à nouveau seul. Ce dernier continue à crier et à sauter, puis, épuisé, il s'arrête de sauter, ses cris baissant d'intensité pour finir en murmures. Il s'allonge, se tait et ferme les yeux en restant immobile au sol.
- 22 Le typhon Haiyan ayant frappé les Philippines en novembre 2013 est considéré par les météorologues comme le plus destructeur de l'histoire.
- 23 « Ô misérables esprits des hommes, ô cœurs aveugles ! Dans quelles ténèbres et dans quels dangers s'écoule ce peu d'instant qu'est la vie ! Ne voyez-vous pas ce que crie la nature ? Réclame-t-elle autre chose que pour le corps l'absence de douleur, et pour l'esprit un sentiment de bien-être, dépourvu d'inquiétude et de crainte ? » (Lucrèce, *De la nature*, Alfred Ernout (dir. et trad.), Les Belles Lettres, 1984-1985, p. 43.)
- 24 Dans l'espace, un tapis de taille moyenne et de couleur ocre est étalé par terre. Adonis Flores arrive habillé de l'uniforme militaire et chaussé des bottes noires qu'il utilisa lors de son service militaire effectué à 17 ans lorsqu'il était affecté en Angola. Il se place au milieu du tapis et s'arrête. *Bad to the Bone*, le seul morceau très connu dans les années quatre-vingt du groupe George Thorogood and the Destroyers, commence à jouer. Le performeur reste un moment immobile, puis commence une danse très courte en effectuant un seul pas qu'il répète pendant quelques minutes. Ce pas, qui pourrait être tiré d'une chorégraphie urbaine, lui permet de glisser sans aucune résistance sur cette surface symbolique.
- 25 « [La notion de performance] a différents sens, et leurs glissements et changements constituent sans doute une autre performance que j'essaie de comprendre dans ma pratique. C'est un terrain glissant. » (Xavier Le Roy, cité dans Jens Hoffmann et Joan Jonas, *Action : question d'art*, Thames and Hudson, 2005, p. 182.)
- 26 « Chantant et dansant, l'homme se manifeste comme membre d'une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler, et est sur le point de s'envoler à travers les airs, en dansant. » (Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1994, p. 52.)
- 27 Dans son cas, il s'agit de quatre clowns gonflables en plastique de taille moyenne disposés aux quatre coins de l'espace. Une fois les clowns gonflés et que l'artiste a repris son souffle, le performeur commence à les martyriser en les frappant de ses poings avec violence, jusqu'à leur destruction. Cette proposition se déroule également d'une manière empirique par les rapports que Boehme établit avec le public dans des contextes spécifiques, comme celui qu'il a produit pendant trois heures en septembre 2014 lors du neuvième Future of Imagination à Singapour.
- 28 Le public en entrant dans la salle découvre l'artiste, une jolie femme nue, très mince, qui le confronte du regard. Presque fragile, elle est assise au sol sur des cartouches métalliques. La lumière l'éclaire, plongeant dans l'obscurité le reste de l'espace. Son action se poursuit lorsque le public sort dans la rue pour assister à la performance de Marta Ostajewska et se prolonge pendant la projection des vidéos d'Aleksandra Ska et le début de la performance d'Ewa Świdzińska.
- 29 La phrase *Life is beautiful*, donnant le titre à l'action, apparaît vertigineusement et en différentes couleurs sur un écran géant. Une voix féminine la répète mécaniquement pendant toute l'action. Des logos de marques commerciales du monde entier sont projetés en continu sur un globe en papier couvrant la tête de l'artiste. Mideo Cruz, vêtu en blanc, les pieds nus, est assis sur un fauteuil blanc. De petits papiers avec la même phrase sont collés sur toute la surface du fauteuil et sur le globe en papier. L'artiste effectue des gestes très modérés avec la tête, les mains, les bras ou les pieds, suscitant la révolte du public.
- 30 Quelques initiatives alternatives se sont développées en parallèle à la RIAP. Il faut remarquer, parmi elles, les efforts du collectif Za-oum formé d'un groupe de jeunes artistes québécois : Christophe Barbeau, Adam Bergeron, Steven Girard, Emmanuelle Duret et Jean-Michel René. Depuis trois éditions, ils organisent sans aucun moyen financier une soirée *off* dédiée au soutien et à la diffusion de la jeune scène d'artistes performeurs québécois. Cette année, ils ont présenté les propositions de Maude Veilleux, de Catherine Lescarbeau, du collectif On est tu heureux hen et de Jean-Philippe Luckhurst-Cartier, insufflant ainsi une autre énergie à cette riche scène locale.
- 31 Un mot final sur l'un des moments les plus riches de la RIAP : la participation enthousiaste des artistes aux conférences, conduites avec acuité par le philosophe Michael La Chance et par l'artiste Constanza Camelo, nous a permis non seulement de mieux comprendre les pratiques et questionnements des artistes sur leurs propres conceptions de l'art action, mais aussi de découvrir une histoire féconde et intense de l'art action aux Philippines avec une scène artistique en constante ébullition depuis les années cinquante et soixante. Des artistes polonaises ont aussi voué un petit hommage aux premières femmes de l'art action. Dans un contexte très expérimental, elles ont marqué la pratique et la théorie performatives en Europe de l'Est dans les années soixante. Les artistes présentes à la RIAP nous ont aussi fait découvrir quelques pratiques des femmes artistes de la nouvelle génération. Les artistes norvégiens, quant à eux, ont partagé, outre leurs propres pratiques, l'évolution d'un excellent système gouvernemental d'appui à la création et à la pratique d'artistes performeurs issus d'une génération mure, qui peuvent tranquillement se vouer à leurs pratiques artistiques. Ce système pourrait servir comme modèle de soutien dans d'autres latitudes du monde.





> Vaida Tamoseviciute,
PAL festival, 2014.
Photo : Hélène Matte.

PÔLES : PERFORMANCES À DEUX BOUTS DU MONDE

► HÉLÈNE MATTE

La performance a toujours été internationale. Avec Dada, des artistes de part et d'autre d'Europe se réunissaient à Zurich au temps de la Première Guerre mondiale. Aujourd'hui, avec les Rencontres internationales de performance de Québec, ce sont des pays de presque tous les continents qui se donnent rendez-vous tous les deux ans. Devenir performeur semble alors une excellente manière de voyager à travers le monde, si bien que les centres d'artistes consacrés à la performance prennent parfois des airs d'agences de voyages, particulièrement quand la revue qui leur est associée lance un tirage pour ses nouveaux abonnés, leur offrant la chance d'accompagner les artistes à la « Biennale de La Havane avec Sunwing »¹. N'en déplaise aux sceptiques, je goûte parfois à cette vie d'artiste nomade et, cette année, j'ai participé à des événements de performance dans des pays à l'opposé l'un de l'autre sur le globe : la Suède et le Chili. Je vous en passe un papier.

Comme certains volcans, les pays scandinaves sont actifs. Après l'Anti Festival (Kuopio, 2002) en Finlande, le dynamisme d'Helsinki avec ses nombreuses organisations fait en quelque sorte de la ville une capitale européenne de la performance. Il y a la biennale Là-Bas (2010), le festival Amorph! (1995), le festival Mad House (2014), le Paikkari Performance, le Tonight, l'Esitystaitteen Markkinat, et encore. D'autres événements dédiés à la performance dynamisent cette partie du monde et au moins deux d'entre eux ont vu le jour en 2012. En Finlande encore, la ville de Turku prépare bientôt une troisième édition de ce qui devrait bientôt ne plus s'intituler le festival « New » Performance. En Suède voisine, le Performance Art Link (PAL) de Stockholm s'ajoute aux festivals Live Action de Göteborg (1995) et Friktioner d'Uppsala (2006). Le PAL a lieu quant à lui tous les deux ans. Je témoigne ici de l'édition du 25 au 27 avril 2014.

Au sujet de l'organisation, autogérée et débrouillarde, notons l'impressionnante symbiose de l'équipe fondatrice dont les membres – Lovisa Johansson, Denis Romanovski et Erik Wijkström, pour les nommer – n'affichent pas de titres particuliers tels que coordonnateur, technicien, responsable des finances ou directeur artistique. Cette non-hiérarchie se reflète également dans une programmation où artistes de renom comme Marilyn Arsem, Victor Petrov et Arti Grabowski côtoient sans étiquette performeurs de la relève sur une même scène. L'ouverture et la clôture du festival comprenaient repas collectif et discussion de groupe. La programmation était à la fois chargée, avec sa trentaine de noms à l'affiche, et souple, le temps se modulant au gré des propositions artistiques, elles-mêmes mouvantes selon les circonstances. Ainsi, Vaida Tamoseviciute (Lituanie), frigorifiée, a écourté son tableau vivant tandis que Katri Kainulainen a pu quant à elle proposer une intervention aussi fumante que spontanée. Tout était conçu pour faire de ce festival une expérience de partage cordiale – même le partage des cabines du bateau dans lequel nous logions –, une expérience sociale avec les artistes entre eux, avec l'assistance venue au centre Fylkinken, mais également avec l'homme de la rue puisqu'une part itinérante se déroulait sur la place publique, notamment avec la marche des mots animée par Elin Wijkström à travers tout un quartier. Aussi, c'est à la place Södermalms-torg que s'est déployée la performance longue durée de Jelili Atiku, performeur nigérien dont la présence mérite mention. Ayant réussi l'exploit de passer à travers toutes les tracasseries administratives de la bureaucratie africaine en faisant maintes patients détours et grands écarts, Atiku est parvenu à entrer en Suède avec l'aide de ses hôtes. Si déjà cela relevait de l'exploit, l'action qu'il a commise vaut également qu'on la souligne. Affublé comme un superhéro qui a remplacé le cuir de son habit par le plastique des sacs à ordures, pieds et mains emballés dans les drapeaux des grandes puissances mondiales et allaitant un squelette au nom nucléaire, Atiku a longtemps capté l'attention de la foule qui a suivi sa marche funèbre jusqu'à ses derniers retranchements.

Le contexte n'était pas du tout le même à Santiago du Chili, du 25 au 28 juin, alors que les musées nationaux, des beaux-arts et d'art contemporain, recevaient *New Maternalism*, une exposition ponctuelle dépuçelée par deux soirs de performance. Évidemment, avec des institutions de la sorte, les rôles étaient prescrits et même le *pisco sour*, boisson nationale, ne venait pas à bout de la froideur locale – il faut le dire : c'était là-bas l'hiver. Tout de même, deux commissaires, la Canadienne Natalie Loveless, instigatrice du projet², ainsi que Soledad Novoa Donoso y ont chaleureusement convié plus de 20 femmes artistes. Alexandra Herrera y était à la fois artiste et coordonnatrice, menant de main de maître l'organisation, une proposition artistique aiguisée ainsi que l'ensemble de son équipe, y compris sa propre mère, dévouée au

bénéfice des artistes invitées. Ce double cadre, souligné par une marie-louise³ et sa mère, avait ses avantages et ses inconvénients. L'institution qui n'a pas l'habitude de la performance et s'en méfie avait tendance à régenter les propositions. La magnifique action de Courtney Kessel qui, sur un immense balancier, cherchait l'équilibre entre elle et sa fille, manquait d'espace. Le fait qu'on insiste auprès des artistes pour le déroulement d'une avant-première technique ou que l'on s'offusque qu'une action déborde du temps prescrit démontre une intransigeance inappropriée au contexte performatif. Les artistes, malgré un accueil généreux, manquaient ainsi de lest. Néanmoins, cet encadrement avait le bénéfice de porter un discours féministe, de promouvoir à grande échelle des carrières de femmes, de mettre en valeur les tâches invisibles de la maternité tout en libérant les femmes du rôle unique de mère, de permettre leur épanouissement en tant qu'artistes et citoyennes. Par ailleurs, le cadre muséal et la stature qu'il induit ont eu pour effet de magnifier certaines propositions artistiques non parce qu'ils s'y accordaient mais parce que, au contraire, elles détonnaient dans leur prestance. Ainsi, dans la vidéo de Tanya Lukin Linklater où trois splendides fillettes s'épavardent dans la forêt ou sur la rive d'un lac, cette nature et sa beauté contrastaient ô combien avec la salle d'exposition morne d'un des centres-villes les plus pollués du continent ! De même, la lumière clignotante d'Angela Ramirez, insinuant l'urgence, jurait dans l'austérité propre au musée. Incidemment, le caractère militant de *New Maternalism* était non pas résorbé mais exalté par le contexte institutionnel.

À point nommé, NM arrivait au Chili au moment où le droit à l'avortement, illégal à ce jour, était débattu en assemblée législative. Toutes les artistes de NM étant mères de famille, l'événement aurait pu à cet égard passer pour un événement pro-vie, si ce n'était de quelques interventions ayant explicitement revendiqué le droit à l'avortement. Ainsi, l'auteure de ces lignes, en cours d'action, a projeté cette phrase à la fois ouverte et claire : « *Ser madre es a veces escoger no ser madre* (Être mère, c'est parfois choisir de ne pas être mère). » Si le musée n'a pas l'habitude des performances, il a encore moins coutume de

présentations dehors, à l'extérieur de ses murs, particulièrement si ces actions consistent à grimper sur un monument. C'est peut-être pour cette raison que l'action menée jusqu'à l'enceinte extérieure du musée s'est conclue, justement, par l'avortement du geste, interdit en son cours. C'est peut-être aussi que, depuis la dictature, on est susceptible, on confond parfois l'autorité avec la force, l'imposition du respect avec le devoir de mémoire. Quoi qu'il en soit, le lendemain, la discussion de groupe qui devait conclure l'événement fut également suspendue pour des raisons similaires. Tandis que les gardiens du musée regardaient la défaite de leur équipe sur le grand écran à l'entrée du hall, on nous a dit que la Coupe du monde de soccer risquait de déranger l'ordre public et qu'il valait mieux rentrer. C'est dire que l'hyperprévoyance et les appréhensions dictées par la peur sont des formes de négligence. Cela faisait 15 ans que le Musée des beaux-arts de Santiago n'avait pas reçu de performance, depuis en fait la Biennale d'art durant laquelle Janet Toro avait performé 54 jours consécutifs, à l'intérieur comme à l'extérieur, et avait vu ses installations nettoyées par la concierge avant la fin de l'exposition. Soledad Novoa Donoso rapporte dans un livre consacré à l'artiste comment cette dernière avait alors subi les pressions institutionnelles sous forme d'ordre, d'interdiction et de manque d'intérêt⁴.

En dernière instance, que ce soit les centres d'artistes autogérés ou les musées qui s'approprient la performance, le danger de son institutionnalisation ne réside pas dans le fait qu'elle soit accueillie par un établissement d'art officiel, mais dans la manière dont on gère les paramètres propres à la discipline : le corps vivant, individuel et social, le contexte et le risque que ces éléments en action supposent, le partage de la documentation qui s'ensuit. Du nord au sud, la performance est prétexte à réunir des artistes de toutes parts à l'occasion de festivals ou d'événements occasionnels. Cet « agir globalement, penser socialement » auquel nous conditionne l'art action, plus que des voyages de plaisance, offre une conjoncture de réflexions et d'échanges qui, espérons-le, dépasse les diktats de la mondialisation économique et du divertissement à la mode de chez nous. ◀

Notes

- 1 *Inter, art actuel*, n° 117, 2014, p. 83. Tel fut le concours lancé par la présente revue à l'occasion de son 35^e anniversaire.
- 2 Un compte rendu de la première édition de *New Maternalism* (Toronto, 2012) a été publié dans le numéro 112 d'*Inter, art actuel* (p. 44-46).
- 3 Dans un lexique propre à l'encadrement, une marie-louise est le nom donné au passe-partout mis en bordure des toiles.
- 4 Cf. Soledad Novoa Donoso, « The Book/The Work/The Body » [en ligne], *The Body of Memory*, www.janet-toro.com/cms/wp-content/uploads/2012/11/cuerpo_de_la_memoria_preview.pdf.

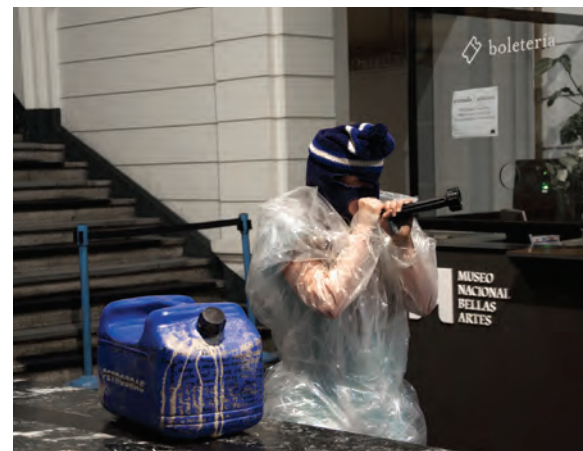
Hélène Matte est une poète issue des arts visuels qui dit, une artiste plasticienne qui écrit. Détentrice d'une maîtrise en arts visuels, elle est présentement doctorante en littérature, art de la scène et de l'écran à l'Université Laval. Auteure de nombreux articles sur l'art et organisatrice d'événements culturels, sa pratique interdisciplinaire interroge particulièrement le dessin, l'art action et les poésies manifestes hors du livre. Elle compte à son actif plusieurs expositions et performances en Europe, au Canada et ailleurs en Amérique. helene-matte.com



> Jelili Atiku, PAL festival, 2014. Photo : Hélène Matte.



> Vidéo de Tanya Lukin Linklater, New Maternalism, 2014. Photo : Tanya Lukin Linklater.



> Hélène Matte, New Maternalism, 2014. Photo : Natalie Loveless.



> Marlène Renaud-B.

Le ton est donné grâce à cet éditorial ludique et sans prétention signé Geneviève et Matthieu, directeurs artistiques de la Biennale d'art performance de Rouyn-Noranda. Trois soirées et demie, presque quatre, au cours desquelles le spectateur est amené à explorer le large spectre couvert aujourd'hui par l'art performance dans le travail d'artistes autant locaux qu'internationaux.

On y entre par la porte de la narration avec le récit empli d'amertume de Marie Brassard (Montréal) relatant son éviction de l'immeuble du 10, rue Ontario à Montréal, performance qui trouvera trois jours plus tard écho en celle plus ludique de Randy Glenhill (Vancouver). Vêtu d'une chemise à carreaux et chaussé de bottes de pluie, celui-ci nous racontera d'un ton gamin l'histoire de son premier contact avec la culture québécoise, soit le passage d'un bus d'écolières dans son patelin de l'Ouest canadien, tout en confectionnant un village miniature, Rouyn-Noranda, à l'aide entre autres de cannes de conserve et de boîtes de carton, mais aussi de riz et de frites en guise de neige.



BIENNALE D'ART PERFORMATIF DE ROUYN-NORANDA

► FRÉDÉRIQUE HAMELIN

À quat' pattes pour l'art, et toi ?
Mmm, je préfère plutôt *Less is more*.
Ok, alors À quat' pattes pour l'art et/ou *Less is more*.
Oui, oui, c'est ça.

À quat' pattes pour l'art et/ou *Less is more* sont deux proverbes célèbres qui résonnent dans l'antre de la Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda. Voir. Vivre. Autrement. Créer. 19 artistes. Presque 20. Sans discipline. Je me suis penchée pour mieux voir. Silence.

2014 est une excellente année pour la 7^e Biennale d'art performatif. $2 + 0 + 1 + 4 = 7$. Les 7 couleurs de l'arc-en-ciel, les 7 orifices du visage ou le Groupe des Sept. Voilà un chiffre qui en dit long. Un appel aux sens.

Le performeur est souverain. Il n'est pas théâtre, ni danse, ni musique. Il est art vivant. Libre. J'aime ce mot.

Moi aussi.



> Randy Glenhill

Puis, on nous amène ailleurs, à la jonction de l'univers de la danse contemporaine et de la musique expérimentale, avec la performance de Karine Denault et d'Alexandre St-Onge (Montréal), pour arriver ensuite à l'espace tapissé de papiers blancs que Benjamin Kamino (Toronto) investit de son corps dans une danse davantage tribale, nous hypnotisant autant par ses mouvements secs et répétés qu'avec le son du froissement des papiers avec lesquels il s'enveloppe. À quelques détours de là nous sont présentées des propositions davantage classiques, telle la double performance de Sylvie Cotton – l'une démonstrative et formelle, l'autre relationnelle – ou encore la série d'actions propo-

sées par Eduardo Oramas (Bogotá), amusantes et festives, même si physiquement exténuantes.

La programmation est également partagée avec des artistes de la ville hôte. Invités à choisir un lieu inédit, chacun s'est vu investir un espace différent. Nous avons donc visité un parc, une église, puis une clairière désertique aux allures chaotiques, jonchée d'objets divers : sofas, meubles et débris de bagnoles pour Donald Trépanier en bobette bleue de petit garçon, tentant de faire voler un cerf-volant déniché tant bien que mal dans un arbre. Bien que maladroit et bizarre, il reste qu'une honnêteté dans son geste et son attitude nous oblige à l'aimer immédiatement. Il nous propose une série d'actions avec des objets qui étaient – ou pas – déjà là. Il termine plus tôt sa performance en raison de la neige, nous récitant son collage incongru de phrases du *Manifeste du surréalisme* et du *Manifeste du FLQ*.

Chacune des soirées de la Biennale se termine efficacement avec des performances rythmées et chantées, le vendredi par Triple A Trixie, un trio de jeunes femmes éclatées, et le samedi par Bobo Boutin dans un *one-man-show* électropunk. Le jeudi, par contre, nous est offerte la seule performance longue durée de l'événement, qui débute avant notre arrivée. Marlène Renaud-B. (Montréal) nous présente *Cube gris*, performance faisant suite à sa résidence à L'Écart et à l'Usine C qui portait sur la réflexion de la production en galerie. Machine à café, table de travail, feuilles à volonté et tourne-disque, elle s'affaire trois heures durant à couvrir les murs de papiers noircis d'encre noire, un lourd cube gris sur la tête.

Habilement dosée, variée et parfois même exténuante, la 7^e édition de la Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda s'est voulue, je crois, un territoire d'exploration sans limites ni règles. Libre, simplement. ◀

Photos : Christian Leduc.

Frédérique Hamelin vit et travaille à Québec. Son travail est multidisciplinaire, mais elle entretient un penchant marqué pour les arts du mouvement et le dialogue possible entre les différentes disciplines artistiques. En 2010, elle cofonde le collectif Cornet3Boules, qui organisera jusqu'en 2012 plus d'une douzaine d'événements performatifs dans la région de Québec. En 2012, elle participe à l'exposition Banc d'essai à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval. Elle s'associe en 2013 avec Christophe Barbeau pour développer des projets parallèles. Outre ses pratiques en performance, le duo a présenté son travail dans la Petite galerie de L'Œil de Poisson à l'automne 2014.



> Donald Trépanier





Photo : Christian Leduc.

Présents — Anne Bertrand, ARCA, Montréal • Brenda Cleniuk, Neutral Ground, Regina • Shannon Cochrane, FADO, Toronto • Vincent de Repentigny, OFFTA, Montréal • Matthieu Dumond, L'Écart et Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda • Frédérique Hamelin, Rencontre internationale d'art performance, Québec • Stacey Ho, Live Biennial, Vancouver • Randy Glenhill, Live Biennial, Vancouver • Nisk Imbeault, Jè-st', Moncton • Doug Jarvis, Open Space, Victoria • Tomas Jonsson, M:ST, Lethbridge et Calgary • Michelle Lacombe, VIVA ! Art action, Montréal • Francis O'Shaughnessy, Art Nomade, Chicoutimi • Jason St-Laurent, SAW Gallery, Ottawa • Stefan St-Laurent, AXENÉO7, Gatineau • Danielle Tremblay, Galerie du Nouvel Ontario, Sudbury • Gary Varro, Queen City Cinema et Performatorium, Regina • Bojana Videkanic, 7a*11d, Toronto

L'ART PERFORMANCE AU CANADA AUJOURD'HUI

2^e édition Rouyn-Noranda, 15 et 16 octobre 2014

► FRÉDÉRIQUE HAMELIN

C'est dans l'effervescence de la 7^e Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda que s'est tenue la seconde édition des Journées de réflexion sur l'art performance au Canada. Cette jeune initiative est née des préoccupations et des enjeux grandissants auxquels font face les principaux acteurs œuvrant à la diffusion de l'art performance au Canada, et a pour but de solidifier leurs liens tout en tentant de former un consensus sur plusieurs questions récurrentes, et de plus en plus urgentes, quant à la discipline et à sa diffusion. La première édition des Journées de réflexion s'est déroulée les 9 et 10 octobre 2013 à Vancouver lors de la Live Biennial (voir *Inter, art actuel*, n° 115, p. 8) et de cette rencontre sont nés ou se sont renforcés des partenariats entre les organismes présents (L'Écart et 7a*11d, VIVA ! Art action et FADO, la RIAP et Open Space, M:ST, Neutral Ground, la Live Biennial et Open Space, etc.).

D'entrée de jeu, il est important de noter que les individus réunis à la table, directeurs artistiques, commissaires ou organisateurs d'événements, représentent deux catégories d'organismes distinctes, soit les festivals (principalement bisannuels) et les centres d'artistes présentant sur une base régulière des activités performatives. Cette différence amène dès le départ un décalage non négligeable entre les deux groupes face à plusieurs enjeux. Par exemple, la problématique de l'espace de la tenue d'événements n'en est une que pour les festivals puisque la plupart des centres d'artistes possèdent à l'année un espace à cet effet.

Ce décalage est d'autant plus évident lorsque arrive le sujet brûlant des droits de présentation du Front des artistes canadiens/Canadian Artists' Representation (CARFAC). Celui-ci place les festivals et centres d'artistes dans la même catégorie, soit celle des organismes ou institutions ayant un budget opérationnel de moins de 500 000 \$. Il n'y a ici aucune considération pour les centres d'artistes dont le budget opérationnel finance déjà leur programmation régulière, mais également pour les festivals à petits budgets tel VIVA ! Art action. Le besoin d'une grille plus détaillée présentant des droits de présentation proportionnels au budget opérationnel des organismes et tenant compte de la nature de ceux-ci est indéniable, bien que la forme de cette grille soit encore sujette à débat au sein du groupe.

Il fait toutefois consensus que les cachets du CARFAC se doivent d'être revus et adaptés à la discipline de l'art performance. L'écart marqué entre les droits de présentation pour une exposition et ceux pour une performance, semblant suggérer une forme de hiérarchie dans les disciplines, est fortement questionné. Il est également à souligner que le droit de présentation offert à l'artiste ne comprend présentement aucune contribution aux matériaux, au transport ou encore aux indemnités journalières.

Il semble que l'art performance soit encore aujourd'hui difficile à classer. Son mode de présentation s'apparentant davantage aux arts de la scène et du divertissement, son essence se rattache purement et simplement à l'art actuel. Au Conseil des arts du Canada (CAC), l'enveloppe dédiée à l'art performance, d'abord placée dans la catégorie des arts visuels pour être ensuite identifiée à celle des arts multidisciplinaires (théâtre, musique, etc.), s'est vue réinvestie directement dans les budgets opérationnels des organismes concernés. Autour de la table, personne n'a idée du montant initial de l'enveloppe ni du

réel réinvestissement complet dans les centres et festivals.

Les récentes coupes budgétaires et celles à anticiper éventuellement dans le domaine des arts et de la culture en amènent plusieurs à considérer des modes de financement alternatifs. Certains organismes tentent de proposer un aspect davantage communautaire à leurs événements, tandis que d'autres envisagent le financement privé. Cette austérité incite également les organismes à se tourner davantage vers les échanges et les partenariats. L'idée générée lors des premières Journées de réflexion concernant une plateforme Web accessible à tous et ayant pour but la circulation de l'information est toujours envisagée, bien qu'encore une fois sa forme reste à débattre. Il n'en reste pas moins que l'intérêt est partagé par tous pour un ralliement. La possibilité d'ouvrir une circulation d'artistes à l'échelle tant régionale que nationale et internationale est aussi discutée, ce qui permettrait une économie des frais de transport de même qu'un meilleur partage des « richesses », c'est-à-dire les artistes, et un transfert accru des connaissances.

La mobilisation des travailleurs et des artistes du domaine de la performance est un phénomène mondial. L'art performance, discipline encore jeune et en pleine effervescence, se bute constamment aux normes et aux codes d'un système qui ne lui convient pas tout à fait. L'intérêt marqué par les différents acteurs du milieu de sa diffusion reflète un réel désir d'agir et de prendre position afin d'assurer un support à la discipline et aux artistes s'y rattachant. Le prochain rendez-vous, sans date ni lieu précis pour le moment, est fixé à octobre 2015. ◀

Un compte rendu de la réunion a été rédigé par Anne Bertrand.

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS
CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES

ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC MEDIA | INTER | VIE DES ARTS | ZONE OCCUPÉE
24 IMAGES | CINÉ-BULLES | CINÉMAS | SÉQUENCES
BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT |
JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | MÖBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE
À BÂBORD! | L'ACTION NATIONALE | LIBERTÉ | L'INCONVÉNIENT | NOUVEAU PROJET | NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME |
QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS
CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE
LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE
CIRCUIT | JEU REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SQRM
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE | VOIX ET IMAGES

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois



Des textes dans l'espace public/Words in Public Space sous la direction de Marc André Brouillette

À l'heure où les villes du Québec deviennent de plus en plus des terrains de jeux pour designers urbains et où l'art public n'a jamais intéressé autant de gens, la publication *Des textes dans l'espace public* tombe à point. Fruit d'un projet de recherche universitaire sur les « Présences du littéraire dans l'espace public canadien »¹, mené depuis 2007 par le poète et professeur Marc André Brouillette, ainsi que du colloque « Littérature et espaces publics », qu'il avait organisé au Musée d'art contemporain de Montréal en 2010, cet ouvrage collectif bilingue comprend dix contributions d'artistes, d'historiens de l'art et de littéraires.

Du célèbre poème de Claude Péloquin utilisé par Jordi Bonet dans sa murale au Grand Théâtre de Québec aux chaises de Michel Goulet sur lesquelles il fait voyager la poésie québécoise, en passant par les rêves itinérants écrits sur des cartons de Karen Elaine Spencer, les panneaux-réclames amérindiens et dissidents d'Edgar Heap of Birds et la Promenade des écrivains dans le Vieux-Québec, on se ballade au cœur de ces œuvres qui, dans la foulée notamment de Jenny Holzer, se servent du langage comme matériau. Ces courts textes, parfois un seul mot, plantés là, dans la rue, un parc, une place, jurent avec le discours publicitaire tout en utilisant-détournant parfois ses codes.

Les artistes Julie Faubert, Rose-Marie Goulet et Ken Lum commentent leur propre pratique. La première détaille son intervention en deux volets, intitulée *Les mots*, dans laquelle, s'appuyant sur les travaux de Jean-Claude Raimbault, elle emploie les mots qui sont apparus ou disparus du dictionnaire au XX^e siècle. Rose-Marie Goulet et Ken

Lum reviennent chacun sur 20 ans de démarche artistique, utilisant des mots, l'une entre autres avec son installation *Nef pour quatorze reines* en hommage aux victimes de la tuerie de l'École polytechnique, l'autre avec ses diptyques photographie-texte qui interrogent les questions de l'identité, de la culture et du trauma.

Dans son introduction, Marc André Brouillette souligne que ces œuvres visent à « favoriser une réappropriation des lieux publics » et à « susciter de nouveaux rapports entre des lieux et des gens ». Il poursuit : « Quel que soit le type de parole qu'elles privilégient – poème, aphorisme, liste, discours politique, interpellation ou autres –, ces œuvres et ces interventions urbaines contribuent à déterminer ou à redéfinir la perception d'un lieu, par le biais d'un discours qui interroge à la fois l'espace et la littérature elle-même. » Ces propositions nous invitent en effet à voir autrement et à lire autrement, marquant les lieux en offrant une forme différente de relation à l'espace et au langage.

Jonathan Lamy

Note

¹ Voir plepuc.org, où l'on trouve notamment une carte interactive des 600 œuvres publiques contenant des mots au Canada, un répertoire beaucoup plus vaste que celui qu'offre le livre.

Les Éditions du Passage
1115, avenue Laurier Ouest
Montréal (Québec)
H2V 2L3 Canada
www.editionsdupassage.com
ISBN 978-2-922892-98-7



Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique

Nathalie Heinich

Il y a eu un certain vent de contestation dans les réseaux sociaux à propos de la collusion entre le milieu universitaire (le Département d'histoire de l'art de l'UQAM et le CELAT-UQAM) et le milieu de l'institution muséologique (le Musée des beaux-arts de Montréal) lorsque, le 29 avril, on a offert une plateforme de promotion de son dernier livre à la sociologue française de droite Nathalie Heinich pour sa conférence « L'art contemporain n'est pas l'art moderne ». Qu'à cela ne tienne, les médias comme le journal *Le Devoir* et *La Presse* + ont fait la une de cette conférence. Ils participent également à ce vent généralisé des valeurs néolibérales auxquelles la télévision, proposant entre autres les émissions *Les règles de l'art* et *Les contemporains* (ARTV) qui abordent la création comme des concours et de la concurrence, au même titre que les chefs cuisiniers, les perdus sur une île ou les participants de *Loft Story*, collabore désormais tandis que les chroniqueurs dressent des « Top 10 » d'artistes à surveiller et cultivent le culte de la réussite individualiste.

Prétextant l'objectivité de son travail de sociologue-analyste de l'évolution de l'art, Heinich dit faire fi de ses positions de droite, comme sa prise de position contre le mariage gai. Vraiment ?

Au regard de la mondialisation du marché de l'art, la typologie sociologique distinguant art classique/art moderne/art contemporain se comprend bien. Les mutations fondamentales ayant

assuré la primauté du paradigme de l'art contemporain sur celui de l'art moderne tombent sous le sens. L'ouvrage de la sociologue française *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique* a, dans un style chirurgical, le mérite d'en rassembler les grandes variables, à condition que l'on accepte l'agaçante tentative de replacer la France dans la mondialisation et le marché – d'où sans doute le besoin de faire remonter l'art contemporain avant 1950, jusqu'au début du siècle, alors même que Paris y jouait un rôle. Tandis que la Parisienne termine son livre, brillant jusque-là, sur des considérations à propos des conséquences marginales au phénomène en lien avec la restauration, la conservation, les transports et les taxes dérivés de la ténacité à ne considérer l'art qu'en marché, elle réduit le débat sur l'actuel en le nommant « présentisme ». Vraiment ?

Y a-t-il une place pour l'art en dehors du marché de l'art ?

À lire les sociologues françaises Raymonde Moulin et désormais Nathalie Heinich ou à consulter l'organisme Artprice, nous pouvons conclure que l'écosystème de l'art n'obéirait qu'à la primauté d'un marché mondialisé, qu'à sa valeur d'échange, les programmes d'État et les institutions de certaines contrées subalternes comme le Québec s'y soumettant. À cet égard, la hiérarchie des grandes foires internationales commerciales, avec en tête Art Basel, moulerait tout le reste dans le palmarès des 500 artistes dont les œuvres sont vendues au plus haut prix. Vu sous cet angle, mentionnons que l'art contemporain canadien et

	Artiste	Pays de naissance	Produit des ventes	Lots vendus	Enchère max.	max.
1	BASQUIAT Jean-Michel (1960-1988)	USA	162 555 511 €	82	33 508 050 €	8 050 €
2	KOONS Jeff (1955)	USA	40 142 093 €	80	23 631 000 €	1 000 €
3	WOOL Christopher (1955)	USA	25 265 455 €	38	2 713 550 €	3 550 €
4	ZENG Fanzhi (1964)	CHN	25 190 936 €	45	3 696 480 €	5 480 €
5	ZHOU Chunya (1955)	CHN	23 969 198 €	120	3 164 200 €	4 200 €
6	DOIG Peter (1959)	GBR	19 746 316 €	36	7 926 760 €	8 760 €
7	CHEN Yifei (1946-2005)	CHN	16 777 891 €	41	2 849 000 €	9 000 €
8	HIRST Damien (1965)	GBR	16 605 716 €	225	1 981 690 €	1 690 €
9	GROTH JAHN Mark (1968)	USA	14 675 837 €	24	4 774 620 €	4 620 €
10	GURSKY Andreas (1955)	DEU	12 345 961 €	48	2 178 375 €	8 375 €
11	KAPOOR Anish (1954)	IND	12 284 940 €	49	1 120 145 €	0 145 €
12	YANG Feiyun (1954)	CHN	11 415 148 €	41	1 843 500 €	3 500 €
13	PRINCE Richard (1949)	USA	10 464 414 €	62	924 120 €	4 120 €
14	CURRIN John (1962)	USA	10 140 817 €	16	1 927 000 €	7 000 €
15	AI Xuan (1947)	CHN	9 242 400 €	46	994 200 €	4 200 €
16	NARA Yoshitomo (1959)	JPN	9 062 529 €	161	782 340 €	2 340 €
17	ZHANG Xiaogang (1958)	CHN	8 659 574 €	52	1 781 820 €	1 820 €
18	LUO Zhongli (1948)	CHN	8 609 207 €	56	902 250 €	2 250 €
19	HARING Keith (1958-1990)	USA	8 408 119 €	212	907 390 €	7 390 €
20	STINGEL Rudolf (1956)	ITA	8 366 581 €	29	864 270 €	4 270 €

l'art québécois ne possèdent aucune grande foire, malgré les prétentions de la Art Fair Toronto et de la Foire Papier de l'AGACM, siégeant dehors sous une tente, et malgré le souhait de la Biennale de Montréal récupéré par le Musée d'art contemporain à Montréal. Vraiment ?

Pourtant, peu d'artistes canadiens s'inscrivent dans le classement d'Artprice : le photographe grand format Jeff Wall (122^e) et l'artiste d'art conceptuel Rodney Graham (352^e), tous deux de Vancouver. On peut y ajouter le peintre décédé, né au Canada mais ayant fait sa carrière à New York et en Californie, Jack Goldstein (141^e) et le Britannique Peter Doig qui a séjourné trois ans à Montréal (6^e). David Altmejd et BGL sont les plus récentes vedettes, mais ne figurent pas dans le palmarès des vendeurs. (voir graphique)

Wall, Graham, Doig, BGL et Altmejd ont eu ou auront une exposition au Musée d'art contemporain de Montréal. C'est un autre signe du virage néolibéral marchand du musée subventionné qui a abandonné sa mission envers l'art québécois après ses deux éditions du Triennale de l'art québécois, dont la dernière concernait grandement les artistes qui résident, même momentanément, dans la métropole. Vraiment ?

La prise en compte du livre, mue par des valeurs néolibérales et un inconscient à vouloir replacer l'art français déchu dans ce système, devient insuffisante, partielle, incomplète à tout le moins, pour expliquer l'ensemble de l'écosystème des arts au Québec et au Canada. Cette distinction est ici exprimée par l'emploi de la notion d'art actuel.

C'est pourquoi je pose l'hypothèse que ce paradigme de l'« art contemporain » qui a supplanté tout en cohabitant avec lui celui de l'art moderne dans un XX^e siècle moderne et postmoderne (l'anti-art et l'art dématérialisé) a provoqué un silence sur l'art politique, social et communautaire, comme si ce n'était pas de l'art, ignorant les réseaux subventionnés et leur économie sociale porteuse d'options différentes à partir des années soixante. En effet, jusqu'à la fin des années quatre-vingt, un paradigme dissident de celui de l'« art bling-bling » pour la nouvelle élite néolibérale financière, qu'elle appelle art contemporain, a aussi pris forme. C'est celui de l'art actuel. À cet égard, les années 1989-1995 marqueraient la césure, poreuse

toutefois, entre l'art contemporain et l'art actuel. L'histoire de l'art des avant-gardes modernes s'est achevée avec les situationnistes à la fin des années cinquante.

Mon objection peut paraître bien régionale, locale, dans la mesure où il n'y a qu'au Québec et au Canada, et surtout dans les réseaux des centres d'artistes et de l'art performance, qu'on rencontre cette catégorisation d'art actuel. J'en appelle plutôt à la pensée utopique et sociologique critique des Deleuze et Guattari, Adorno, Marcuse, Habermas, Rioux, Freitag et Restany pour « l'autre face de l'art ».

L'art comme *alternative* a été et demeure influencé par le courant européen franco-germain (Aktion Art), le Nouveau Réalisme (Klein, César, Ben), l'Arte Povera (Pistoletto), les happenings (Actionnisme viennois, Lebel) et la philosophie Fluxus (Beuys, Filliou, Maciunas) ayant traversé l'Atlantique pour rejoindre les franges inter- et multimédias des États-Uniens (Higgins, Cage, Cunningham), eux-mêmes inspirés des Asiatiques (Gutai, Paik), mais plus encore de l'intelligentsia de la Silicone Valley et du développement exponentiel des applications numériques de la Toile, des réseaux de réseaux. Nouvel espace-temps, nouveaux rapports, nouvelles œuvres : compréhensions inédites.

Bref, au paradigme de l'art contemporain s'oppose celui de l'art actuel.

Guy Sioui Durand

Éditions Gallimard
5, rue Sébastien Bottin
75007 Paris, France
www.gallimard.fr
ISBN 978-2-07-013923-1

Espace

Art actuel : pratiques et perspectives

Le numéro 107 de la revue, printemps-été 2014, se fait le repère de changements majeurs. Prenant les commandes à la suite de son fondateur Serge Fissette, critique et théoricien, le commissaire de l'art André-Louis Paré entend marquer par l'allègement nominal une ouverture du sculptural. Ce qui se veut une amputation engage paradoxalement une expansion. Ainsi, d'*Espace sculpture* comme on l'a connue et lue, la revue se renomme désormais uniquement



Espace. Signant son premier éditorial « Nouvel espace, nouveaux enjeux », le nouveau directeur s'explique : « Avec ce numéro 107, la revue *Espace* entreprend un nouveau cycle. [...] Conscient que le mot *sculpture* peut paraître restrictif au sein d'un univers artistique souvent multidisciplinaire, [...] il nous apparaissait important de modifier la signature visuelle de la revue. En mettant désormais l'accent sur la notion d'espace, le nouveau logo favorise la diversité des pratiques artistiques en lien avec la sculpture, l'installation ou toute autre forme d'art associée à la spatialité. » Un nouveau titre donc, mais aussi une maquette de la publication qui se démarque entièrement de l'ancienne facture et une nouvelle équipe de rédaction composent le nouvel *Espace*. Publiée désormais trois fois par an et non plus quatre, chaque parution se verra thématique comme par le passé et proposera une nouvelle chronique intitulée « Art public et pratiques urbaines ».

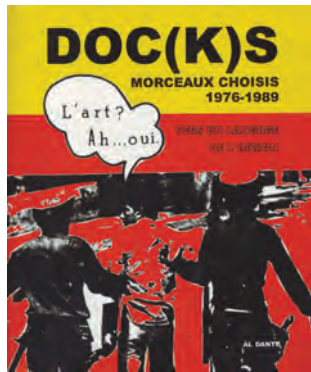
Ce numéro 107 introduit une thématique tout à fait cohérente avec sa métamorphose : « Re-penser la sculpture ?/Re-Thinking Sculpture ? » Trois essais lancent le dossier, occupant plus de la moitié des pages : « Quelque part entre la clôture et l'expansion : la sculpture aujourd'hui » (Sylvie Coëllier, historienne de l'art, professeure à l'Université D'Aix-en-Provence), « L'ombre, un au-delà de la sculpture ? » (Claire Kueny, doctorante à l'Université Paris 8) et « Les possibles de la sculpture » (André-Louis Paré). Le travail installatif et performatif de Francis Arguin, de Québec, fait la page couverture et est commenté par Paré. La nouvelle chronique d'art public démarre avec Aseman Sabet, doctorante en histoire de l'art à l'Université de Montréal et commissaire d'Aires libres, la manifestation montréalaise de l'été 2014 sur la rue Sainte-Catherine. Son texte, « Jeff Thomas : droits de cité », se veut une analyse du parcours de repérage

photographique des monuments urbains où sont représentées des figures amérindiennes, œuvre puissante développée par l'artiste et ami haudenosane (iroquois des Six-Nations) Jeff Thomas. Parmi les comptes rendus, on retrouve notamment l'article de Chloë Grondeau « Manon Labrecque et Caroline Cloutier : de cris et de vertiges ». Si la notoriété de Labrecque est acquise, le travail sculptural *in situ* de Caroline Cloutier promet. C'était le cas de son œuvre « Élévation » pour *Trajectoires – Détours – Résistance*, le Symposium international d'art-nature multidisciplinaire de Val-David, dont j'étais le cocommissaire avec Chloë Charce aux Jardins du précambrien, à l'été 2014.

Ce lien avec la sculpture et la spatialité du nouvel *Espace* sera – l'avenir nous le dira – son authentique colonne vertébrale pour commenter les pratiques et perspectives de l'art actuel. Le périodique devient bilingue, français et anglais, et une stratégie de visibilité dans les territorialités en réseau de l'art au Québec s'y rattache, comme le donnait à penser, après une résidence d'écrivain au centre d'artistes Est-Nord-Est, la présence de Paré et d'une table de la revue lors de *Bois d'œuvres*, la Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli sous le commissariat de Nicolas Mavrikakis. C'est dire que désormais, dans un univers de standardisation par les contraintes de diffusion (bilinguisme, scolarisation, internationalisation) et de champ commun resserré par l'interdisciplinarité (la spatialité, le politique et le communautaire publics, le performatif tous azimuts, le photographique et l'effet cinématographique dominants à l'ère de l'art numérique pour multiples écrans), les revues d'art comme *Espace*, *Esse*, *arts + opinions*, *CV*, *Inter*, *art actuel* et *Zone occupée* ne peuvent que se côtoyer, tandis que les magazines *Fuse* et *Punctum* s'effacent du décor.

GSD

Espace
5445, de Gaspé, #423
Montréal (Québec)
H2T 3B2 Canada
www.espace-sculpture.com



Doc(k)s

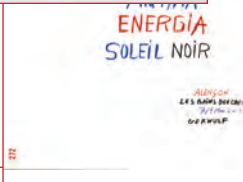
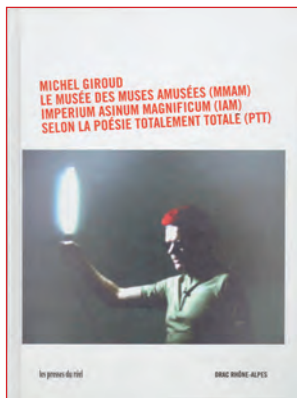
Morceaux choisis, 1976-1989

Il vient de sortir, 2^e trimestre 2014, et il est volumineux. Comme le titre le suggère, il s'agit d'une réédition chez Al Dante des premiers *Doc(k)s* qui étaient, à l'époque, sous la direction de Julien Blaine, soit la première période couvrant 1976-1986 et la seconde, 1987-1989. Il y a 1010 pages, pour ce pavé d'édition, proposant des extraits de collaborations à *Doc(k)s*. S'y trouve également la liste des auteurs, par ordre alphabétique, le contenu des numéros pendant cette période avec en préambule un point de vue de Julien Blaine et une postface de Stéphanie Éligert, « De l'intensité sensible des projectiles ».

L'ouvrage en noir et blanc reprend des éléments iconographiques des premières éditions, dans le même format initial, comme une synthèse où l'on trouve de tout, mais surtout de la poésie visuelle, évidemment ! Et cela pèse quelques kilos. En couverture, on peut voir « L'art, ah oui ». Vers un langage de l'action ! Oui, il y a de tout, mais c'est surtout un résumé des auteurs des *Doc(k)s* des deux premières périodes.

Richard Martel

Al Dante, avec le soutien du CNL
www.al-dante.org
ISBN 978-2-84761-776-2



Le Musée des Muses Amusées (MMAM), Imperium Asinum Magnificum (IAM), selon la Poésie Totalelement Totale (PTT)

Michel Giroud

Quelle belle publication de cet anarcho-poète-coyote qu'est M. G., avec une vidéo de 49 minutes et une sorte de « conférence » de 1 heure 01 minute ! Et quelle cohérence de l'incohérence ! Le terme qui me vient à l'esprit, après avoir visionné la vidéo et écouté l'audio, est *excessif* ! Oui, c'est bel et bien ce qu'est M. G. Il y a de tout : du texte, des images, plein de photos et, paradoxalement, il y a aussi beaucoup de « cohérence » dans cet anarchisme ludique qui relie l'agriculture à la poésie. Le quotidien de M. G. est impliqué dans le discours, toujours drastique et iconoclaste : érudition et démesure, à la mesure du personnage lui-même. Notons par exemple *IAM, soit I am* (je suis) et *PTT* (poste-télégraphe-téléphone).

Un mélange de productions et de publications viennent en complément de cette synthèse qui formellement et conceptuellement trouve sa très grande cohésion dans l'ensemble des conditions historiques de sa posture idéologique comme esthétique. En ce seul sens, c'est révélateur pour qui connaît le personnage, attachant malgré son positionnement déstabilisateur.

On ne peut que saluer ce témoignage par cette publication aux Presses du réel, dont un extrait, ici, montre le type de préoccupations poético-esthétiques.

RM

Les presses du réel
35, rue Colson
21000 Dijon
France
www.lespressesdureel.com
ISBN 978-2-84066-644-8

Louis-Pierre Bougie : espaces chavirés, torsions du désir

Essai de Michaël La Chance
Préface de Georges Leroux
Sous la direction d'Isabelle de Mévius

Louis-Pierre Bougie : espaces chavirés, torsions du désir, monographie publiée par Isabelle de Mévius, rend hommage à l'œuvre du peintre, graveur et dessinateur québécois Louis-Pierre Bougie. Né à Trois-Rivières en 1946, l'artiste a étudié à l'École des beaux-arts de Montréal, à L'atelier de gravure Lacourrière-Frélaud à Paris et à la Vancouver Art School. Il est cofondateur de l'Atelier Circulaire de Montréal. À ce jour, il a publié 11 livres de création artistique (livres de graveur) en collaboration avec des poètes de renom, tels que Michel van Schendel (*Les mots griffonnés*), Geneviève Letarte (*Terminus Nord*) et François-Xavier Marange (*Ainsi fait*).

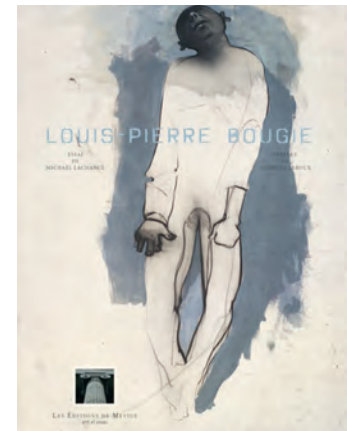
Le livre reproduit magnifiquement plus de 50 gravures (burin, taille-douce et eau-forte) exécutées par Bougie à partir de 1983. En parallèle, le texte de Michaël La Chance y pose un regard intelligent et sensible. Bougie et La Chance n'en sont pas à leur première complicité : au fil du temps, ils ont collaboré à plusieurs livres d'artistes : *Le prince sans rire* (1983), *Têtes perdues* (1989), *Forger l'effroi* (1998) et *Les derniers outrages du ciel* (1998). Cette monographie témoigne de leur belle connivence :

« Les écrivains ont besoin des peintres, mais aussi, inversement, les peintres ont besoin des écrivains », écrit La Chance en introduction. « Un jour, je saurai toucher au nerf de la parole, je trouverai une forme propice pour déverrouiller le langage », promet-il dans *Épisodes*, nouvel opus qui vient de paraître aux éditions La Peuplade. On pourrait dire que Louis-Pierre Bougie, un homme silencieux et discret, a trouvé, par la gravure et par la voix de son ami, « manière propice pour déverrouiller le langage ».

L'artiste et l'écrivain sont des vases communicants : les deux hommes conjuguent la prose et le dessin, se font chercheurs de sens. Gravure et écriture, s'empoignant l'une dans l'autre, contribuent à une impression de conscience éclatée. L'univers métaphysique de Bougie angoisse et éveille en nous des terreurs indicibles. Le poète de l'image est un conteur singulier.

Ses compositions, lavis dominés par des teintes laiteuses de bleu, de vert et de gris, nous entraînent dans un monde hors du temps, un temps dévié, un « non-monde » où surgissent des oiseaux immatériels et des fleurs fluides, des mains et des bras tendus dans le vide, des têtes sanguinolentes... Les corps désarticulés, contorsionnés, déployés, tordus, chavirés ou en chute flottent en apesanteur, courbent l'espace, traversent l'œuvre et la transcendent.

Espaces chavirés... est divisé en cinq chapitres, les titres évocateurs correspondant aux périodes de travail de l'artiste : « Les forages de l'émotion (1971-1986) » ; « Vérités toxiques (1986-1990) » ; « Torsions du désir (1990-1996) » ; « Exils des anges (1996-2005) » ; « Concentrer le temps ».



L'essai n'a pas pour but d'interpréter, de décoder. La Chance pose son regard sur l'œuvre « pour en recevoir l'émotion », il envisage l'écriture comme un exercice de travail sur soi : « Il y a dans ses dessins une agonie par procuration », constate-t-il ; « Qu'ai-je fait de moi ? » Le texte est émaillé d'énoncés fulgurants, de réflexions exaltées et exaltantes.

Louis-Pierre Bougie : espaces chavirés, torsions du désir est un livre sublime à garder ouvert, à lire avec lenteur, le cœur battant, dans la torpeur des jours d'hiver.

Chantal Gaudreault

Les Éditions de Mévius, art et essai
1920-2020, rue University
Montréal (Québec)
H3A 2A5 Canada
ISBN 978-2-9810774-2-4

**Le petit guide rouge
du conseil d'administration
d'un centre d'artistes
autogéré accompagné
du Guide de déontologie**
RCAAQ

Tel que titré cet opuscule contient « les devoirs, les responsabilités et les obligations d'un conseil d'administration d'un centre d'artistes ». Édité par le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec, c'est là un outil intéressant pour la « gouverne » des centres d'artistes. Pour cet INTER sur les « organisations artistiques d'ici et d'ailleurs », on ne peut que conseiller d'en prendre conscience et voici pour le commander.

ISBN 978-2-923021-26-3

**Le petit guide bleu
de la gestion des documents
et des archives**
RCAAQ

Coordonné par Catherine Bodmer et Hélène Sarrazin pour le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec, cet opuscule traite de la documentation archivistique, « les outils proposés par l'archiviste », « les étapes de la gestion des documents et des archives », avec « références bibliographiques » et « lexicque ».

Une sympathique publication pouvant servir aux diverses institutions dont évidemment les centres d'artistes que ce soit ici ou à l'étranger. Une belle initiative du RCAAQ !

RM

ISBN 978-2-923021-47-8

Regroupement des centres
d'artistes autogérés du Québec
2, rue Sainte-Catherine Est, espace 302
Montréal (Québec)
H2X 1K4 Canada
formation@rcaa.org
librairieformats.org



LE LIEU

centre en art actuel

PROGRAMMATION HIVER 2015

**FRANÇOIS
RAYMOND**

16 janvier au 8 février

**ALEXIS
BÉLANGER**

20 février au 15 mars

**BOSTON
EN PERFORMANCE**

soirée de performance

27 mars - 20 h

**MARC-ANTOINE
K. PHANEUF**

10 avril au 3 mai



345, RUE DU PONT, QUÉBEC
INTER-LELIEU.ORG

IL Y A MIEUX
à FAIRE QUE TEXTER
à FAIRE VOYANT



IL Y A

94,3

CHYZ

.ca

JEU

REVUE DE THÉÂTRE 151



Dossier

CORPS ATYPIQUES

TÉMOIGNAGES

Debbie Lynch-White
Catherine Bourgeois
Menka Nagrani

COUP DE GUEULE

Dave St-Pierre

CARTE BLANCHE

René-Daniel Dubois

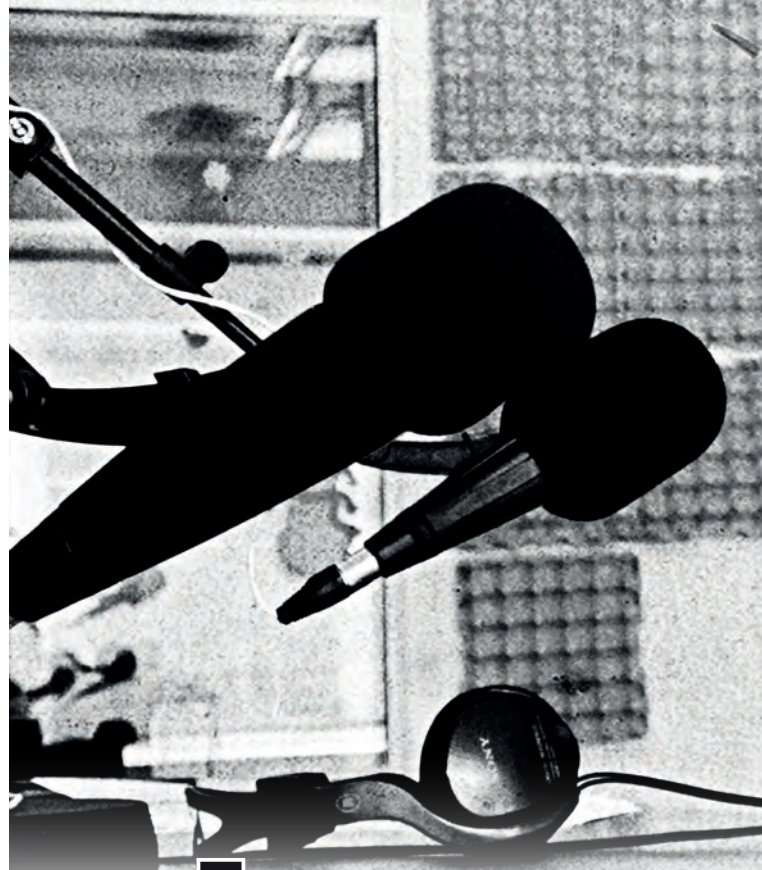
PROFILS

Chris Abraham

JEU renâit sous
une nouvelle forme.
Abonnez-vous!
www.revuejeu.org

TENDEZ L'OREILLE
ON PARLE DE VOUS!

30 ANS DE DIFFÉRENCE



ckia **88,3**
FM

www.ckiafm.org
418 529-9026

RAIQ

372, rue Sainte-Catherine Ouest, #303
Montréal QC H3B 1A2
(514) 380-3093 info@raiq.ca www.raiq.ca / www.popstart.ca



MORIN
DESROCHERS
BEAULIEU

Comptables professionnels agréés S.E.N.C.

575, rue Saint-Joseph Est
Bureau 300
Québec (Québec) G1K 3B7
Tél. (418) 692-1077
Télec. (418) 692-2953
www.mdbcpa.ca

vie de quartier boutiques cafés & restos actualité promotions

 **mon saintroch.com**
votre média web hyperlocal

événements expositions concerts théâtre conférences +++

rats de ville®

le webzine de la diversité en arts visuels
the visual arts' diversity webzine

ratsdeville.typepad.com




**Voyages
Lachance**

Carlson Wagonlit Voyages


Félicitations à Madame Chantal Côté, gagnante d'un voyage culturel
lors de la Biennale de La Havane 2015 dans le cadre du concours
Envolez-vous vers Cuba avec la revue *Inter, art actuel*!

inter
ART ACTUEL

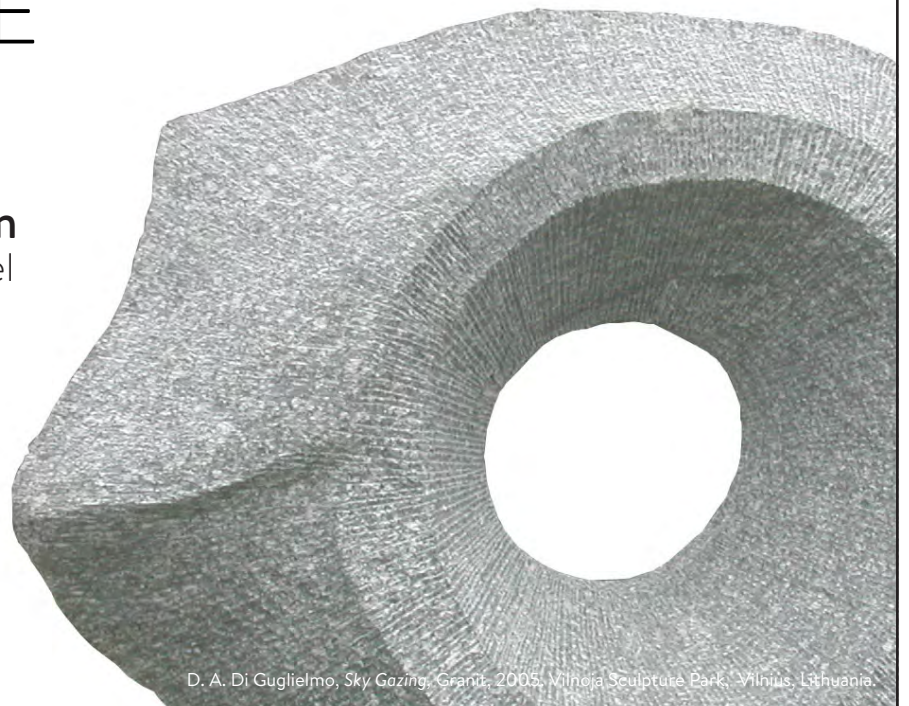
version en ligne

DICTIONNAIRE

DE LA SCULPTURE QUÉBÉCOISE AU XX^E SIÈCLE

www.espaceartactuel.com
facebook.com/espaceartactuel

Financé par :



D. A. Di Guglielmo, Sky Gazing, Granit, 2005, Vilnia Sculpture Park, Vilnius, Lituanie.

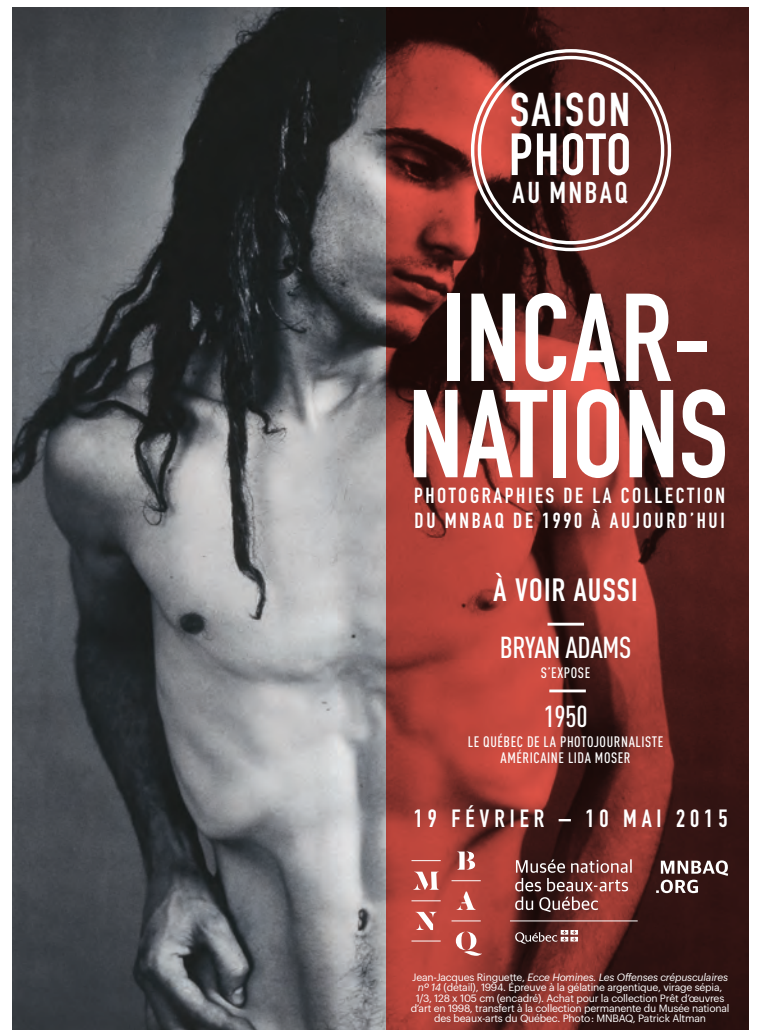


Place à l'Art
Conception & impression

 L'Orange bleue
Place à l'imagination

 LITHOCHIC
Place à l'impression

www.lorangebleue.ca | www.lithochic.com
T 418 842 0869 | F 418 842 5550 | 866 842 4866
2700 Jean-Perrin, bur. 104, Québec Qc G2C 1S9



SAISON PHOTO
AU MNBAQ

INCAR-NATIONS

PHOTOGRAPHIES DE LA COLLECTION
DU MNBAQ DE 1990 À AUJOURD'HUI

À VOIR AUSSI

BRYAN ADAMS
S'EXPOSE

1950
LE QUÉBEC DE LA PHOTOJOURNALISTE
AMÉRICAINE LIDA MOSER

19 FÉVRIER — 10 MAI 2015

M N Q
B
A
Q

Musée national
des beaux-arts
du Québec

MNBAQ
.ORG

Québec

Jean-Jacques Ringuelet, *Ecce Homines. Les Offenses crépusculaires*, n° 14 (détail), 1994. Épreuve à la gélatine argentique, tirage sépia, 1/3, 128 x 105 cm (encadré). Achat pour la collection Prêt d'œuvres d'art en 1998, transféré à la collection permanente du Musée national des beaux-arts du Québec. Photo: MNBAQ, Patrick Altman

Appel aux textes **PAUVRETÉ, DÉPOUILLEMENT, DÉNUÈMENT**

Date de tombée : 1^{er} avril 2015

Date de parution : septembre 2015

Il s'agit, dans ce dossier, d'examiner les pratiques de dépouillement et de simplicité volontaire : comment peut-on assumer la pauvreté, comment la création est-elle perçue comme dénuement ? Il s'agit de vivre et de créer avec peu, mais aussi de mettre en commun nos ressources, outils, technologies. Dans un déplacement de la notion de richesse, « toute relation qui n'est pas complètement défigurée, y compris sans doute ce que la vie organique porte en elle de réconciliation, tout cela est don ». (Theodor Adorno, *Minima Moralia*, E. Kaufholz & J.-R. Ladmiraal [trad.], Payot, 1991, p. 40.)

L'artiste peut travailler par choix avec un matériel désuet, *low-tech*, recyclé, bon marché. Tout le monde peut réaliser son œuvre, il est remplaçable – « *disposable* », comme on le dit des employés de banque. Il peut aussi travailler pour donner une voix aux exilés, aux réfugiés, aux « subalternes » (Spivak) ; explorer la condition des personnes sans statut politique, sans droits civiques, sans représentation historique. Qu'est-ce que la « vie nue » (Agamben) dans une société des technologies et de la consommation ? Les artistes s'identifient aux sans-papiers, aux déportés, aux « sauvages », aux exclus, aux itinérants ? Après un demi-siècle, nous voulons réévaluer le projet de l'« *Arte Povera* » (Celant), version 2.0, dans les arts, au théâtre ou dans la rue, contre la capitalisation des ressources – et des œuvres –, contre l'appropriation de la culture par le commercial et le politique. Nous tenons à travailler sous le radar des circuits de la valorisation culturelle, à penser en retrait de notre prétention à appréhender le réel dans une société pseudo-rationnelle : la « pensée faible » (Vattimo). Pour le 40^e anniversaire de la mort de Pasolini (1975), nous souhaitons écouter ce qu'il tentait de nous dire : « J'ai la nostalgie des gens pauvres et vrais [...] ». (Furio Colombo, Gian Carolo Ferretti, *L'ultima intervista di Pasolini*, H. Frappat [trad.], Allia, 2010).

Dans le long débat entre la qualité et la quantité à partir de productions « minimalistes » ayant Malevitch comme précurseur, le dénuement confirme le « *less is more* » et propose le « rien » ou encore le « non-être », rejoignant le « pas fait » de Robert Filliou. Les pratiques du moindre comme sauveconduit dans la surenchère des produits et services sont un témoignage du civilisationnel et des obligations au sein d'une sorte de démesure où se confirme un repli nécessaire, peut-être même une inutilité... Les pratiques du peu comme affirmation d'un manque ?

Format des textes : 2500 mots au maximum

Format des images : 300 dpi, format JPEG ou TIFF, minimum 46 x 30 cm

Consultez la section « Proposer un article » sur notre site Web afin de connaître tous les détails concernant l'envoi de vos soumissions. Consultez la section « Proposer un article » sur notre site Web afin de connaître tous les détails concernant l'envoi de vos soumissions.

Call for submissions **POVERTY, DEPRIVATION, DESTITUTION**

Deadline : 1st April 2015

Publication date : September 2015

In this edition, we will examine the practices of deprivation and voluntary simplicity: how can one accept poverty? How can creation be perceived as destitution? It can mean to live and create with little, but also to share resources, tools and technologies. In a shifting of the notion of wealth, "every relationship that is not completely deformed, including, without a doubt, the capacity for reconciliation that organic life holds within itself, all of this is a gift". (Theodor Adorno, *Minima Moralia*, E. Kaufholz & J.-R. Ladmiraal [trans.], Payot, 1991, p. 40.)

The artist can, by choice, work with old-fashioned, low-tech, recycled or inexpensive materials. Anyone can create his own work, and is replaceable and as "disposable" as a bank employee. One can also work on giving a voice to the exiled, to the refugees, to the "subordinates" (Spivak), exploring the conditions of those who are deprived of political status, of civil rights and of historical representation. What is the "naked life" (Agamben) in a society of technologies and consumption? Is it the artists who identify with the outcasts, the deported, the "savages", the excluded and the itinerants? After a half-century, we would like to re-evaluate the "Arte Povera" project (Celant) in its version 2.0, as it is used in the arts, in theater or in the streets as a tool against the capitalization of both resources and works of art and against the commercial and political appropriation of culture. We insist on working under the radar of the circuits of cultural valuation and on thinking outside of our pretention to apprehend reality in a pseudo-rational society: "weak thought" (Vattimo). For the 40th anniversary of the death of Pasolini (1975), we would like to listen to what he had to tell us: "I'm nostalgic of people who are poor and real [...]". (Furio Colombo, Gian Carolo Ferretti, *L'ultima intervista di Pasolini*, H. Frappat [trans.], Allia, 2010).

In the long debate between quality and quantity in the "minimalist" productions that have Malevitch as a precursor, destitution confirms that less is more and proposes "nothingness" or "non-being", thus recalling Robert Filliou's "not made". Practices of the lesser as a safe-conduct to the excess of products and services bare witness to the civilizational and to the obligations within a sort of outrageousness, where the necessity of withdrawal, and maybe even of uselessness is confirmed... Are these practices the affirmation of a deficiency?

Article format: 2500 words maximum

Image format: 300 dpi, format JPEG or TIFF, minimum 46 x 30 cm

Consult the "Call for Proposals" section of our Web site for details on submitting an article.

MOIS MULTI

16

SPECTACLES
INSTALLATIONS
EXPOSITIONS
CABARETS
CONFÉRENCES
RENCONTRES
...

FESTIVAL
INTERNATIONAL D'ARTS
MULTIDISCIPLINAIRES
ET ÉLECTRONIQUES

4 AU 28 FÉVRIER 2015

COOPÉRATIVE MÉDUSE ET AUTRES LIEUX

MOISMULTI.ORG

Conseil des arts
et des lettres
Québec
Avec la participation de:
• Ministère de la Culture et des Communications



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Patrimoine
canadien

Canadian
Heritage

VILLE DE
QUÉBEC

PREMIÈRE
OVATION

RECTO
VERSO





RiAP
2014 **Mayim-B** Photos : Francis O'Shaughnessy

978-2-924298-09-1 (imprimé)
978-2-924298-10-7 (PDF)



8,50 \$