

Thomas Corriveau
Marlene Creates
Robert Fones
Sandra Meigs
Denis Rousseau

culture populaire et **a r t** c o n t e m p o r a i n
LES LIEUX COMMUNS

La relation, ou l'absence de relation, entre l'art contemporain et la culture populaire est une question sans doute aussi délicate que théoriquement embrouillée. Délicate, dans la mesure où on touche là des dimensions directement émotives, ou affectives, l'identité même de ceux qui participent à l'un ou à l'autre de ces segments de l'art et de la culture, la plupart du temps d'une façon tranchée. Mais embrouillée, aussi, dans la mesure où — de façon un peu plus schizophrénique peut-être — on peut aussi, à l'occasion, expérimenter l'un et l'autre simultanément. C'est du moins ce que permettent de croire les œuvres des artistes réunis dans le cadre de ce qui a d'abord été un événement avant d'être une exposition.

Délicate et embrouillée, la question l'est au point que les sciences de la culture, qui devraient spontanément s'y attaquer, préfèrent généralement l'éviter... sans pour autant pouvoir s'y soustraire complètement. On coupe ainsi souvent la poire en deux, en traitant la chose comme deux univers définitivement distincts et séparés, ce qui n'est peut-être qu'une autre façon d'avouer ne pas souhaiter en parler. On le fait, par exemple, en confiant d'un côté la culture populaire à une sorte d'ethnologie de la vie quotidienne et, de l'autre, l'art contemporain à des approches plus strictement politiques ou militantes, institutionnelles ou organisationnelles, de l'art et de la culture. Au risque de perdre de vue de curieux parallélismes, celui

notamment qui voit d'un côté l'institutionnalisation des avant-gardes et, de l'autre, de façon non moins paradoxale, l'industrialisation et la commercialisation des cultures populaires... de Walt Disney jusqu'aux chanteurs Blues et Rock, en passant bien sûr par les artisans de Saint-Jean-Port-Joli. Ces deux phénomènes d'intégration socio-systémique — systémiques plus que sociaux à mon avis — structurent en effet tout au long du XX^e siècle, de façon assez symétrique, l'évolution des arts et de la culture, savants et populaires. Si dès lors on peut être prompt à condamner les prétentions de l'art contemporain, ce nouveau nom de l'avant-garde, mais tout aussi inauthentique et arrogant, il faut certainement se méfier tout autant du snobisme à rebours qui consiste à sanctifier la récente culture populaire. La dénonciation et la délégitimation relative du paradigme avant-gardiste, qui a assuré jusqu'ici la cohérence du milieu des professionnels des arts plastiques, ne permet pas de l'échanger tout bonnement contre la version angélique — soit naïveté, soit hypocrisie — d'une culture populaire supposée plus spontanée, plus authentique, plus libératrice...

Il reste ainsi, et malgré cette tendance à éviter le sujet, qu'il n'y a sans doute pas d'analyse sérieuse de la culture contemporaine qui ne procède consciemment ou non de cette confrontation, de ce décalage, de cette distance ou de cette indifférence entre deux ordres de la culture : entre la culture au sens anthropologique ou

au sens large, celle de la vie quotidienne, dont relève en bonne partie une culture « populaire » au sens « communautaire », « ordinaire » et « majoritaire » tout à la fois; et une définition plus restreinte de la culture — spécialisée, professionnalisée ou savante, individualisée et individualisante — dont relève cette sorte toute particulière de pratique et d'idéologie, d'*éthos* professionnel, qu'est l'art contemporain.

La culture comme distance et comme tension.

On retrouve là, notamment, une manifestation de cette fameuse distinction que traçait Fernand Dumont, à la fin des années soixante, entre une culture *première* — celle des appartenances identitaires inéluctables — et une culture *seconde*, apprise ou acquise, « cultivée » ou visée. C'est dans cet écart même, dans cette « distance » un peu béante, que Dumont situait d'ailleurs la culture, ce « lieu de l'homme » et non, faut-il le rappeler, d'un seul côté de la barricade. Cette « distance » qui constitue la culture, bien loin d'être une zone protégée, s'avère de fait un perpétuel champ de tensions. C'est cette tension, cette distance, qui rend possible la *mémoire* et le *projet*, ou l'*anticipation* permettant d'ouvrir un *horizon* aussi bien vers le passé que vers le futur. La culture est de la sorte garante d'une tension créatrice entre passé et futur. Cette « culture comme distance » s'éprouve de la sorte sur un mode souvent tragique, comme une sorte d'écartèlement (Dumont désignera plus tard sa propre expérience de la culture comme celle d'une « émigra-

tion »), compte tenu d'un désir malgré tout obsessif d'une « unité de la culture ».

Mais, entre ces deux ordres de la culture, faut-il vraiment choisir ? Peut-on d'ailleurs choisir ? Ne vaut-il pas mieux préserver, entretenir et « cultiver » justement, cette tension créatrice ?

La question est d'autant plus délicate que ce qui est mis en cause dans cet affrontement ne semble pas être tant une différence de goûts pour des sortes de choses — œuvres d'art ou produits culturels — que, derrière cela, l'image (idéale) de soi et la légitimité de systèmes de valeurs, de croyances, d'aspirations, impliquant un débat sur des conceptions apparemment irréconciliables quant au « sens de la vie » et à l'orientation du monde. C'est finalement l'authenticité ou la vérité de son identité la plus intime qui est remise ainsi en cause. Il semble dès lors le plus souvent impossible de reconnaître les valeurs de l'un sans nier immédiatement celles de l'autre et il est donc absolument nécessaire que l'un se soumette entièrement à l'autre.

On peut voir là, d'abord, le résultat d'une radicalisation et d'une politisation des enjeux culturels intervenues au vingtième siècle, comme si l'art et la culture, la « culture seconde » et la « culture première » se retournaient l'un contre l'autre... à moins de se tourner tout simplement dos. Face à face, ou dos à dos, ceci n'en conduit pas moins à une situation qui

a tout d'une polarisation entre, d'un côté, une sorte de « terrorisme des avant-gardes » — anarchistes ou subversives et plus ou moins « contre-culturelles » — et, de l'autre, un fondamentalisme ou un intégrisme associés à une culture populaire de masse perçue comme essentiellement conservatrice, conformiste, conventionnelle.

Il y a là, en réalité, un nœud d'oppositions enchevêtrées, dressant des frontières qui sont à chaque fois de nature très différente, mais qui n'en paraissent pas moins mettre aux prises deux groupes sociaux toujours (trop) bien définis et tout aussi irréductibles : soit une minorité et une majorité, ou une élite opposée à la masse, ou encore des producteurs (créateurs) et des consommateurs (passifs), ou bien des marginaux plus ou moins originaux à des gens normaux largement conformistes... Mais il y a là, on le devine, des versions fort différentes quant à la nature de l'antagonisme, et quant à son interprétation.

Conflits identitaires et luttes de reconnaissance

Cette radicalisation des deux cultures rappelle par ailleurs ces « luttes de reconnaissance », ces conflits politiques de nature foncièrement culturelle que le philosophe Charles Taylor situe au cœur des sociétés contemporaines. Dans ces sociétés irrémédiablement multiculturelles, les affrontements ne portent plus seulement sur des revendications économiques mais impliquent le choc de « systèmes de sens » antago-

nistes, qui tous demandent à être également *reconnus* : minorités ethniques, sexuelles, religieuses ou raciales se mobilisent dès lors sur la base de leur « culture », c'est-à-dire de leurs croyances, de leur histoire et de leurs aspirations collectives, bref de leurs identités (culturelles). C'est notamment que la modernité, avec ses revendications à l'égalité, a imposé le principe de la *dignité intrinsèque de la personne*, indépendant du statut social. Dans ce nouveau contexte de modernité, la reconnaissance n'est pas simplement une politesse que l'on fait aux gens mais bien une condition d'inclusion sociale et d'appartenance au genre humain. Notre identité, dit Taylor, « *est partiellement formée par la reconnaissance ou par son absence, ou encore par la mauvaise perception qu'en ont les autres : une personne, ou un groupe de personnes peuvent subir un dommage ou une déformation réelle si les gens ou la société qui les entourent leur renvoient une image limitée, avilissante ou méprisante d'eux-mêmes. La non reconnaissance ou la reconnaissance inadéquate peuvent causer du tort et constituer une forme d'oppression, en emprisonnant certains dans une manière d'être fautive, déformée et réduite* ». On trouve là aussi plusieurs des ingrédients de cette « domination symbolique » ou « culturelle » dont parle ailleurs Pierre Bourdieu, lorsque le contrôle sur la définition légitime de la culture et la détention de ce « capital culturel » deviennent une forme d'oppression et d'expropriation.

Le problème se complique toutefois du fait qu'on ne sait plus trop d'où provient aujourd'hui la domination

réelle. Provient-elle d'une culture dominante et (pseudo) savante réprimant l'expression spontanée de cultures populaires dominées ? Provient-elle au contraire d'une culture de masse faussement populaire et essentiellement commerciale, réprimant les alternatives originales et les minorités novatrices ? Qui donc aussi est le plus en manque, en « demande de reconnaissance » : la culture populaire ou l'art contemporain ? Doit-on alors contribuer à accroître l'écart entre ces deux ordres de la culture ? Ou doit-on, tout au contraire, s'efforcer de l'affaiblir ? La réponse dépendra bien sûr essentiellement de ce que l'on entend par art contemporain et par culture populaire.

Identité et vérité.

L'original contre l'authentique

Il y a là, on l'a dit, un nœud d'oppositions enchevêtrées, qui fait ni plus ni moins « système », mais sur lequel il n'est pas non plus si aisé de statuer. On retrouve ainsi, au principe de cet affrontement, au moins deux types bien différents de tensions. Un premier concerne la séparation de l'art et de la culture, ou de l'art et de la vie, quotidienne ou ordinaire. Un second a plutôt trait au clivage entre le populaire et le contemporain. D'un côté, la différenciation sociale de l'art, son autonomisation, s'est réalisée en bonne partie par rapport à la culture ordinaire de la vie quotidienne. Cette autonomie demeure un processus tendanciel et n'est jamais totalement achevée : ni aisément acquise par les artistes profes-

sionnels et le monde de l'art, ni facilement concédée par les publics ordinaires et le monde social. D'un autre côté, la tension entre le *contemporain* et le *populaire*, d'un tout autre type que la précédente, dissimule en réalité une polarité plus profonde entre *tradition* (populaire) et *innovation* (contemporaine). Cette opposition de la tradition et de la modernité tient ultimement à la représentation plus ou moins positive, plus ou moins négative, que l'on se fait de la permanence et du changement.

De l'amalgame de ces deux types de tensions résulte par ailleurs une dernière sorte de conflit, qui oppose cette fois l'*authenticité des traditions populaires* à l'*originalité de l'art contemporain*. S'affrontent derrière cela deux formes ou deux principes d'identité et de vérité antagonistes, l'un centré autour des valeurs collectives d'*authenticité* (communautaire), l'autre autour d'une mise en valeur de la subjectivité et misant sur l'*originalité* (individuelle). On opposera ainsi l'authenticité de traditions populaires étroitement liées à la vie, à des innovations contemporaines plus superficielles, non nécessaires ou hautaines par rapport à la vie. À moins que, tout au contraire mais néanmoins de façon parfaitement symétrique, on ne fasse jouer l'originalité de la création « sur mesure » et la réflexivité de la recherche « de pointe » en art contemporain, contre une production populaire de masse « prête-à-porter », jugée essentiellement commerciale, conformiste, non réflexive, irréfléchie, non sérieuse.

Dans ces deux cas, les positions se justifient par ailleurs en relation étroite au maintien d'un lien social ou d'un sens commun : soit la tradition est garante de ce lien social, de sa vérité, de son authenticité en tant que sens, celui du sens commun; soit au contraire le maintien de ce lien exige et appelle le changement, le progrès, l'innovation, l'adaptation aux turbulences de l'environnement, bref l'*originalité*. Et de fait, la plupart des débats mettant aux prises l'art contemporain et la culture populaire se nouent autour de cette question de l'*authenticité* et de l'*originalité* relatives de l'un et de l'autre : l'*originalité* de l'art contemporain contre l'*authenticité* des traditions populaires. Tout comme, *a contrario*, la dénonciation de la pseudo originalité des avant-gardes répond à la critique de l'inauthenticité de la nouvelle culture populaire commercialisée.

Le fait qu'on ait là deux façons aussi tranchées de poser l'identité du sujet—l'une, traditionnelle, misant sur l'*authenticité*, l'autre, moderne ou contemporaine, misant sur l'*originalité*—explique d'autant mieux la violence (symbolique) à cette frontière. Mais c'est néanmoins au prix de nier la profonde solidarité qui relie les valeurs d'*authenticité* et d'*originalité*, dans la modernité justement. L'idéal de l'*authenticité* du moi est en effet, comme l'a montré Taylor, l'un des principaux acquis de la modernité, qui accompagne depuis le XVIII^e siècle le développement de la conscience morale et la mise en valeur ou la reconnaissance de

l'intériorité, de l'autonomie individuelle et de la dignité intrinsèque des personnes. Taylor s'autorise même à placer cette « éthique de l'*authenticité* » typique de la modernité à la source du « style subjectif » de l'art moderne. L'*originalité* en tant que valeur artistique n'est pas le contraire de l'*authenticité* mais bien l'une de ses expressions ou de ses prolongements les plus « authentiques ». En revanche, cette condition moderne de l'identité—originale et intériorisée—implique qu'il n'y ait plus de « reconnaissance » *a priori* de sa valeur, ce qui aura des conséquences importantes sur la suite. La reconnaissance doit en effet dorénavant être « gagnée par l'échange », une tentative qui peut toujours échouer. Comme dit Taylor, ce « *qui est apparu avec l'époque moderne n'est pas le besoin de reconnaissance, mais les conditions dans lesquelles la tentative pour être reconnu peut échouer.* ». Dorénavant, toutes les valeurs, y compris les valeurs artistiques, devront être soumises, justifiées, argumentées, débattues.

L'art contemporain face aux culture populaires

Les sciences sociales, face à tous ces dilemmes, ont tendance à vouloir couper la poire en deux. Elles se contentent le plus souvent de décrire ainsi deux univers pratiquement disjoints, celui de l'art et celui de la culture, celui du populaire et celui du contemporain, celui de l'art contemporain et celui de la culture populaire. L'art contemporain se voit dès lors approché comme une pratique idéologique ou

militante, ou comme une idéologie professionnelle parmi d'autres, celle des professionnels des arts visuels, ou, plus précisément encore, comme l'activité de professionnels des arts visuels dont le désir, la volonté ou la prétention d'être contemporains sert à la fois de critère et d'enjeu, de principe d'évaluation de la qualité des œuvres et de leur degré de réussite, ou de perfection. Une sorte de système-expert auquel le plus grand nombre s'en remet, ou est invité à s'en remettre, faute de temps, d'expérience ou de connaissance pour juger par soi-même. D'un autre côté, la culture populaire dont il est dès lors question n'a plus beaucoup à voir avec celle des anciennes « classes populaires », *paysannes et ouvrières*. Elle relève plutôt d'une plus vaste culture de la vie quotidienne — « populaire » au sens d'« ordinaire », « communautaire » et/ou « majoritaire » — au sein de laquelle de nouvelles classes moyennes récemment « cultivées » ou « acculturées », sont de fait devenues des acteurs centraux. Plus globalement encore, on peut présenter cette nouvelle culture populaire comme une sorte de *carrefour de la moyenne*, englobant non plus les seules classes moyennes, mais aspirant très « démocratiquement » des fractions importantes sinon majoritaires des classes supérieures traditionnelles (et traditionnellement lettrées), ainsi que les anciennes classes populaires (et les traditions orales). Cette nouvelle culture populaire est « populaire » non plus parce qu'elle désignerait la culture d'un peuple opprimé et une culture dominée, mais bien parce qu'elle s'identifie à la « communauté

majoritaire », pour se confondre de la sorte à l'univers quotidien de la majorité de la population... ou des rapports que la majorité de la population entretient avec son univers quotidien. C'est le fameux *mainstream* de la consommation culturelle et des styles de vie, celui de la mise en marché des biens et services à partir d'« industries culturelles », à la fois une communauté et un marché indissociablement liés.

Les œuvres produites dans le cadre de l'événement de Saint-Jean-Port-Joli sont d'ailleurs révélatrices de cette ambiguïté face à la culture populaire, ancienne ou nouvelle manière. Outre le fait de franchir le tabou que représente la frontière entre les deux univers, et de le faire de façon un peu provocatrice du point de vue de l'art contemporain, « international, cosmopolite et multiculturel », à partir d'un des centres les plus fortement identifiés à la culture québécoise traditionnelle et régionale, on remarquera que les cinq artistes se réfèrent à des définitions fort différentes de la culture populaire. Les cas de Thomas Corriveau et de Sandra Meight représentent sans doute ici deux extrêmes.

Le premier se mesure en effet à l'univers de techniques artisanales traditionnelles et régionales, caractéristiques de Saint-Jean-Port-Joli et de l'ancienne culture populaire, celle de paysans et d'ouvriers maritimes. Son œuvre se présente de ce point de vue comme une tentative de traduction ou d'équivalence,

et de mise à niveau, entre deux univers de techniques et de sens. Son approche est dès lors marquée par une grande modestie et une intelligence sensible à l'égard de cet artisanat qu'il renouvelle mais qu'il poursuit, auquel il rend hommage, tout en révélant de cette manière et comme malgré lui, qu'il ne peut être véritablement poursuivi qu'en étant profondément renouvelé, retourné, la re-création étant une condition de l'authenticité des traditions, indispensable à leur continuité. La seconde se mesure au contraire à la nouvelle culture *première*, « pop-rock » ou « kitsch », industrialisée et commercialisée, celle des *Woolworth Painting* et des *Cartoons* à la Walt Disney. L'approche se situe quelque part entre la satire et l'appropriation, la critique et l'adhésion, le rêve et le cauchemar. Elle joue de la sorte d'un mélange d'attirances et de répulsions face aux valeurs de ce type de production culturelles — quand le rêve devient cauchemar, pour ainsi dire — une sorte d'ambivalence que l'on éprouve face à ses obsessions ou ses cauchemars les plus intimes, les plus archaïques ou les plus infantiles. Les œuvres de Denis Rousseau et de Robert Fones se rapprochent quant à elles plutôt de celles de Corriveau, ici du moins, puisque l'un et l'autre se sont déjà mesurés ailleurs à l'autre sorte de culture populaire. Tous deux proposent ici un travail d'équivalence entre un artisanat foncièrement utilitaire ou fonctionnel et une esthétique contemporaine de type minimaliste. Ils y font en outre intervenir, par intrusions figuratives et allusions narratives, les rituels de la

liturgie catholique et l'univers des croyances populaires. La dimension culturelle des traditions populaires s'articule de la sorte à la pratique profane de l'art contemporain, sur un mode humoristique chez Rousseau, plus métaphysique chez Fones, mais par un jeu semblable de la distanciation et de la mémoire. Par ailleurs, l'approche de Marlene Creates a trait à cette culture de la vie quotidienne, celle des artistes ayant participé à l'événement, en s'appropriant un ensemble de reliques ou de restes de leur séjour au Centre de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli.

Différenciation et interpénétration.

La distance est par ailleurs sans doute aussi grande entre ces cultures populaires ancienne et nouvelle manières, qu'entre l'art contemporain d'avant-guerre et celui d'après-guerre, entre un art « moderne ancien » et un art « moderne contemporain », pour ainsi dire. De part et d'autre, il y a en effet une évolution, une transformation, dont il faut tenir compte. L'art contemporain auquel on a affaire ici apparaît de ce point de vue bien plus en phase avec la nouvelle culture populaire, « Rock et Pop », qu'avec le modernisme classique. L'intrusion de la narration et le retour de la figuration s'articulent notamment chez ces artistes à une méthode ou du moins un ensemble de stratégies et de tactiques d'appropriation ou de ré-appropriation, par lequel est refusé le schisme définitif entre les deux ordres de la culture.

Ainsi, entre l'original et l'authentique, le contemporain et le populaire, il y a sans doute disjonction, interruption, mais il n'y a pas rupture. Il y a au contraire un jeu de la distance et de la mémoire, une distance d'où surgit la mémoire, qui la rend possible et tangible. Qu'une différenciation soit donc intervenue dans un premier temps entre une culture première et une culture seconde n'interdit pas, dans un deuxième temps, leur interpénétration. Cette interpénétration n'est possible, bien entendu, que parce qu'il y a eu différenciation préalable. C'est sans doute aussi sous cet angle qu'il faut dès lors comprendre, de façon plus générale, le rapport d'une grande partie de l'art contemporain à l'égard de la culture populaire comme un processus de production plus ou moins simultané d'une différenciation et d'une interpénétration, comme dessaisissement et réappropriation.

Guy BELLAVANCE
INRS-Culture et Société