

Introduction

Aller ailleurs, aller voir ailleurs, aller se faire voir ailleurs

Le titre de cette introduction provient de l'interpellation un peu agacée que l'historien et critique d'art René Payant lança un jour à un public d'artistes visuels et d'autres professionnels du même milieu. C'était à Montréal, en 1985, lors d'un colloque intitulé « Points de vue, points de fuite », organisé par la revue *Parachute*, l'un de ces innombrables colloques ayant ponctué les années quatre-vingt et que ratait rarement cet éternel animateur du milieu de l'art contemporain, quand d'ailleurs il ne les organisait pas lui-même¹. « Allez vous faire voir ailleurs ! » dit-il alors à une assemblée à peine ahurie, chacun sachant fort bien ce qui était de la sorte mis en jeu. La formule, qui servait de titre à sa propre conférence, résume une bonne partie du problème de la diffusion internationale et des migrations dans le domaine des arts, tout particulièrement pour ces secteurs de « création savante », de « recherche de pointe », d'« utopies alternatives » et de « croyances expérimentales² », que l'on réunit généralement,

1. C'était le cas de ce colloque, dont il était le coresponsable avec Jean Papineau, un autre disparu.

2. La formule est dérivée de Novalis, qui, dans la foulée d'une esthétique romantique qui proclame la mort de Dieu et la possible rédemption de l'humanité

quoique assez libéralement, sous les termes très approximatifs d'art contemporain. Elle visait sans doute d'autant plus juste qu'elle s'adressait à des artistes « contemporains » créant ou « innovant » dans un petit pays qui a, en outre, la caractéristique d'être une « société jeune » issue des « vieux pays », comme il y en a tant d'autres en Océanie, en Afrique ou ailleurs dans l'une ou l'autre des Amériques³. Dans ce contexte, l'invite de Payant prenait valeur d'injonction. Soit parce qu'il s'agit d'une question de survie économique, compte tenu pour une part de l'étroitesse du marché indigène et peut-être surtout de l'évolution des économies culturelles mondiales, soit parce que le retour aux sources « européennes » de l'art, et de l'art moderne, fait encore partie du parcours obligé de l'artiste, soit parce que l'exil est un thème fondateur de la culture moderne et donc au principe de la créativité contemporaine, soit un peu à cause de tout cela à la fois.

Cette façon d'envoyer promener les artistes avait non seulement le mérite de traduire de façon très sentie l'irritation d'un critique influent harassé par la demande incessante de « commentaires » que lui adressaient artistes et aspirants artistes alors en pleine expansion, et d'autant plus « en manque » non pas tant peut-être de marché que de « reconnaissance » et d'« identité »... artistique. L'injonction avait aussi, et conserve encore, l'avantage de situer la question des voyages d'artistes et de la circulation internationale des œuvres d'art moins sous le seul angle de l'exotisme ou de la liberté de mouvement, touristique ou économique, avatars de cette « liberté d'expression » revendiquée par tant d'artistes modernes, que sous celui de la contrainte, du devoir ou de l'obligation, aléas d'une plus récente modernisation, postmoderne celle-là. « Sortir de chez soi » pour « sortir de soi ». Il semble qu'on ne puisse plus obtenir l'un — la liberté d'expression — sans faire l'autre : aller ailleurs, aller voir ailleurs, aller se faire voir ailleurs.

par l'art, entrevoit celui-ci comme « religion expérimentale » ou « appliquée », médiateur qui seul peut unir à la divinité. Dans le contexte d'un art postromantique, toutefois, la notion de croyance, ou de conviction, apparaît nettement plus pertinente. Au sujet de Novalis, voir É. Michaud, *La fin du salut par l'image*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 12.

3. Et indépendamment des conditions de leur enclavement (linguistique, économique, ethnique, idéologique, religieux) et des différences évidentes entre les histoires constitutionnelles, nationales ou culturelles propres à chacun de ces États, proto-États ou pseudo-États.

L'ambassadeur et l'exote

Cette condition à la réalisation de soi n'est cependant pas si récente. La figure historique de l'artiste, au moins pour la période moderne, paraît en effet fortement tributaire de cette double problématique de diffusion et de migration. Elle oscille entre ces deux pôles que sont l'artiste « ambassadeur » (de la représentation nationale ou gouvernementale officielle) et l'artiste *exote*⁴, « voyageur-né », seul capable d'éprouver la véritable sensation d'exotisme et de s'ouvrir à la différence, ou, plus souvent, « voyageur forcé » — exilé, fugitif, déserteur, fuyard, aventurier, nomade, étranger, immigré, expatrié, exclu —, amené malgré lui, ou poussé envers et contre tout et tous, à transgresser des frontières aussi bien réelles que symboliques. L'un est l'instrument du pouvoir, l'autre un contre-pouvoir. D'un côté, Rubens, Paul Claudel, Octavio Paz — et, plus près de nous, au Québec, Ringuet, Robert Choquette, ou, plus récemment, Stéphane Venne et Émile Genest⁵ —, qui surent composer au moins pour un temps leurs activités artistiques ou littéraires avec des fonctions très officielles. De l'autre, des écrivains et des poètes comme Arthur Rimbaud ou Victor Segalen, des peintres aussi comme Gauguin ou Paul-Émile Borduas, la plupart des peintres automatistes, et plusieurs autres parmi les intellectuels et artistes québécois les plus notoires (François Hertel, Robert Roussil, etc.), qui, faisant de nécessité vertu, sont amenés à prendre une distance plus ou moins définitive par rapport à leurs origines. Et dont le corps souffrant (Rimbaud) ou le cadavre encore chaud (Borduas) peuvent être ramenés au pays natal pour servir bien souvent au triomphe du pouvoir, ou d'un nouveau pouvoir. Le trajet et l'expérience des exotes fondent de fait une bonne partie de la légitimité des « ambassadeurs », pour

4. L'expression, empruntée à Victor Segalen, est tirée de *l'Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers: notes*, Montpellier, Fata Morgana, « Explorations », 1978.

5. Outre Philippe Panneton, dit Ringuet, ambassadeur du Canada au Brésil et délégué à Paris, mentionnons les écrivains Roger Duhamel et Jean Bruchési, également ambassadeurs en Espagne et en Amérique du Sud, ainsi que l'architecte Guy Viau et l'écrivain Robert Élie qui, dans les années soixante, tout comme le chanteur Stéphane Venne dans les années quatre-vingt-dix, furent délégués du Québec à Paris. L'écrivain Robert Choquette fut pour sa part ambassadeur en Argentine et le comédien Émile Genest quelque temps attaché culturel au consulat du Canada à Los Angeles.

se placer plus largement à la source du prestige attaché à la carrière et au style de vie artistiques. On ne peut séparer complètement ces deux figures de l'artiste — le notable et le rebelle —, qui ne sont par plus d'un côté que l'envers et l'endroit d'une même chose, d'un même personnage, social et historique.

La figure de l'exote, due à Segalen, se rattache notamment, mais pour y échapper, à une tradition plus archaïque encore, celle de la chute et de l'exil (hors du Paradis, hors d'Égypte, hors d'Israël...). Ce motif ou ce thème de la faute se trouve aux sources de nos traditions culturelles judéo-chrétiennes. Il fait de l'exil une sorte de symbole de l'aliénation humaine et a pu donner aussi un sens bien particulier à l'expérience de l'errance et de la migration. L'exote se voit de la sorte lié à une sorte d'herméneutique de la réparation, rachat de la faute ou remboursement d'une dette, réelle ou fantasmée, morale et existentielle: une dette de sens. L'optique de Segalen confère cependant à cette expérience une tout autre signification⁶. Voyageur-né plutôt que voyageur forcé, l'exote moderne (ou postmoderne) cherchera à prendre congé de ses propres traditions culturelles. Segalen réserve en effet le terme à ces « individualités fortes » qui recherchent volontairement la confrontation avec le différent. La sensation d'exotisme, en ce sens, n'est rien d'autre en fait que la perception du différent. Elle n'a rien à voir avec « cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur ». C'est au contraire « la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance ». Segalen ajoute que les sensations d'exotisme et d'individualisme sont complémentaires. L'exotisme n'est pas une adaptation, ni « la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle ». L'exote dessine de la sorte une expérience générale de l'altérité. L'exilé, ou l'exclu, n'a quant à lui manifestement pas choisi son destin. Exote de l'intérieur, il est plus proche de cette figure que traçait à peu près à la même époque le sociologue Georg Simmel: celle de « l'étranger », « voyageur potentiel » ou virtuel, cette « personne arrivée aujourd'hui et qui restera demain », mais qui n'a pas pour autant renoncé à la liberté d'aller et venir; un personnage

6. Voir V. Segalen, *op. cit.*, p. 24-25.

déstabilisant, dont la seule présence paraît mettre en question la cohésion du groupe⁷. Il n'en reste pas moins entre ces diverses figures une même expérience qui invite encore à les associer, une condition commune, celle de tous ceux qui éprouvent, volontairement ou non, l'existence de frontières, réelles ou symboliques, qu'ils ne pourront jamais complètement traverser.

Voyageur-né ou forcé, réel ou virtuel, l'artiste migrant n'est pas non plus un simple oiseau migrateur. C'est aussi, on l'a dit, un ambassadeur. Ainsi va-t-on ailleurs non seulement pour « voir ailleurs », mais tout autant « pour s'y faire voir », pour s'y faire reconnaître. L'interpellation de Payant évoque ainsi non seulement l'obligation d'« aller voir ailleurs » en vue d'obtenir la connaissance et l'expérience des « réseaux qui comptent » dans un contexte d'internationalisation du marché, du système, du champ ou du « monde » de l'art contemporain. « Cosmos » à part entière, microcosme du monde réel, l'art contemporain est un monde en soi, dont il faut en effet bien connaître les rouages si on veut pouvoir non seulement y œuvrer mais y « réussir ». Mais la même interpellation évoque peut-être surtout l'obligation — sans doute plus intense pour tous ceux qui créent dans une « petite nation » et une « société jeune » — de lier la reconnaissance par les siens à une reconnaissance par l'étranger, ou du moins de savoir coordonner l'une à l'autre, de savoir faire se redoubler l'une par l'autre. L'obligation d'universalité un peu abstraite que revendique l'art, ou l'œuvre d'art, se trouve liée de la sorte à une activité beaucoup plus empirique de « relations publiques internationales⁸ ». On part ainsi à l'étranger non seulement à la recherche d'informations, de connaissances ou d'expériences nouvelles, sur un mode initiatique ou aventureux, dans le cadre d'un processus

7. Voir G. Simmel, « Digression sur l'étranger » (1908), dans Y. Grafmeyer et I. Joseph (dir.), *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 1984, p. 53-77. Voir également sur ce thème mon propre article « Proximité et distance de la ville. L'expérience de la ville et ses représentations », dans *Sur l'expérience de la ville*, galerie Optica, Montréal, 1999, p. 125-139.

8. On relira avec profit les travaux de sociologie de l'art de R. Moulin, réunis dans *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, notamment, « Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines » (1986). La sociologie de l'art contemporain, depuis les travaux de Moulin dans les années soixante, n'a cessé de démontrer l'étroite corrélation qu'entretiennent valeurs économiques et valeurs culturelles dans la formation des valeurs artistiques.

formateur ou en vue de prospecter opportunités et marchés, dans une perspective strictement commerciale. On y va aussi gagner identité et reconnaissance. Comme l'a souligné le philosophe Charles Taylor, l'identité la plus intime, la plus authentique, n'est pas indépendante de la reconnaissance publique. De même, l'identité nationale semble étroitement liée à la possibilité d'une reconnaissance internationale. Il y a de la sorte une profonde solidarité entre ces deux processus, une relation « dialogique », qui les fait dirait-on se répondre l'un l'autre. On ne peut s'empêcher de relever en outre le parallélisme entre ce besoin ou cette exigence de reconnaissance des artistes et celui des nations. Du moins pour sa phase moderne, la diffusion culturelle internationale a été en effet l'une des voies d'expression privilégiées de l'affirmation nationale et du nationalisme culturel. Affirmation nationale et prestige culturel international ne sont donc bien souvent que les deux faces d'une même pièce. Un tel besoin de diffusion tient peut-être en partie à l'étroitesse du marché indigène : il faut exporter, et donc s'exporter, investir à l'étranger, et donc s'y investir. Mais il semble y avoir là aussi un devoir de rayonnement qui tient d'une économie proprement « symbolique ».

Le fait que la conférence de Payant n'ait jamais été publiée — et que Payant lui-même, aujourd'hui décédé, ne puisse me contredire — m'autorise sans doute à lui en faire dire un peu plus, sinon tout à fait autre chose que ce qu'il avait en tête ce jour-là⁹. Mon souvenir de Payant n'en reste pas moins lié à cette interpellation, qui est aussi celle des « années *Parachute* », c'est-à-dire d'une période qui, à partir de 1975, à l'apogée de l'affrontement local entre deux formes de nationalisme, l'un canadien, l'autre québécois, va construire le projet d'assurer, d'un côté, la présence des grands courants internationaux sur la scène locale (et nationale), et, de l'autre, celle des productions locales (canadiennes, québécoises ou montréalaises — cette question n'a jamais véritablement été éclaircie) sur la scène internationale. Cet internationalisme et ce cosmopolitisme sans

9. Bien que Payant se soit régulièrement prononcé sur la conjoncture de l'art et du milieu de l'art au Québec, seuls ses textes les plus typiquement « art pour l'art » ont été jugés dignes d'être publiés, autant par ses éditeurs que par lui-même. Dommage. Ceux qui souhaiteraient connaître tout de même le contenu exact de cette communication peuvent cependant consulter les enregistrements conservés dans les archives de la revue *Parachute*.

complexes mettaient de toute façon en jeu, et bien souvent sans le savoir — la remuant et la réactivant —, une structure d'oppositions que plusieurs considèrent comme fondatrice du champ culturel québécois, et dont on subit encore les séquelles, qui oppose précisément, au cours de la première partie du vingtième siècle, « régionalistes » et « exotiques ».

Régionalistes et exotiques

L'affrontement, qui recoupe par plus d'un côté celui des nationalistes et des internationalistes, peut en effet être placé à la source de l'histoire culturelle du Québec moderne¹⁰. Il structure d'emblée, dès le début du siècle, la formation du champ de la production culturelle spécialisée, surtout la littérature et, à un moindre degré, la musique et les arts plastiques. Et il accompagne l'autonomisation graduelle de ce champ de production. Cette crise, ou cette polémique, symptôme d'une véritable crise d'identité, récurrente tout au long du siècle, reste également étroitement liée à l'évolution du nationalisme moderne au Québec, à sa complexification et à sa différenciation interne. Elle n'est d'ailleurs pas spécifiquement québécoise. On retrouve en effet l'équivalent au même moment un peu partout en Amérique du Nord, Canada anglais, États-Unis et Mexique. La polémique, particulièrement virulente chez les écrivains, touchera bientôt de proche en proche l'ensemble des milieux créateurs, amenant chacun à se situer ou à être situé en fonction de ce clivage, et cela malgré l'équivoque qui dissimule, d'un côté, le patriotisme attesté d'un bon nombre d'exotiques et, de l'autre, le fait que le régionalisme soit lui-même une idéologie d'importation bien française. Bien que la polémique s'épuise avant même la seconde guerre mondiale, on peut certainement en observer les séquelles jusque dans les années cinquante. L'épisode qui oppose le « parisianiste » René Garneau aux tenants d'une littérature spécifiquement canadienne au moment des auditions de la Commission royale d'enquête

10. Voir à ce sujet A. Hayward, *Le conflit entre les régionalistes et les « exotiques » au Québec (1900-1920)*, thèse de doctorat, université McGill, 1980. Voir également D. Garand, *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, Hexagone, 1989.

sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada, entre 1949 et 1951, en est un exemple. Garneau fournit alors un rapport qui remet directement en cause l'existence d'une littérature nationale canadienne-française, dans des termes qui reprennent les catégories de cette polémique, et qui renvoient plutôt cavalièrement les positions d'auteurs comme Robert Charbonneau dans le camp des « régionalistes »¹¹. Quoique les peintres et les compositeurs n'aient pas été aussi directement impliqués que les littéraires, l'action et les écrits de Paul-Émile Borduas et des peintres automatistes, la publication de *Refus global* puis l'exil ou la fuite de Borduas vers New York d'abord, Paris ensuite, se situent incontestablement dans ce même contexte polémique et peuvent s'expliquer par cette même structure idéologique¹². Celui que plusieurs considèrent comme le « père fondateur » du Québec (culturel) contemporain ne se serait-il pas délibérément présenté, et offert, comme « bouc émissaire », à la fois agent, acteur et victime sacrificielle de cette structure polémique¹³? C'est bien ce conflit que Borduas aura voulu résoudre, en cherchant à créer un art qui, tout en étant enraciné dans la réalité locale, ne cède ni au régionalisme ni au traditionalisme. Son départ du Québec des années cinquante représente certainement à cet égard l'ajournement du projet, sinon un constat d'échec, n'en laissant pas moins une sorte de devoir collectif de « réparer l'outrage ».

À partir de la fin des années cinquante, de nouvelles idéologies viendront cependant se greffer à cette première structure, soit pour l'enrichir, et lui donner un second souffle, soit au contraire pour l'infléchir jusqu'à en transformer la nature. Les nouvelles idéologies

11. Robert Charbonneau, dans *La France et nous* (1947), se faisait en effet le porte-parole d'une littérature et d'une édition spécifiquement canadiennes. Voir, à ce sujet, D. Garand, *op. cit.* Voir aussi G. Marcotte, « Robert Charbonneau, la France, René Garneau et nous... », *Littérature et circonstances*, Montréal, Hexagone, 1989, p. 65-83, ainsi que mon article, « Ruptures et ouvertures. Une production culturelle entre deux mondes », dans M.-C. de Koninck (dir.), *Jamais plus comme avant! Le Québec de 1945 à 1960*, Québec et Montréal, Musée de la civilisation et Fides, 1995, p. 43-73.

12. Sur ce thème, voir notamment G. Lapointe, *L'envol des signes. Borduas et ses lettres*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 1996, particulièrement le chapitre 4, p. 105-135. Voir également P.-É. Borduas, *Écrits complets*, vol. II (en deux tomes), Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1997.

13. Voir ici même l'article de J.-P. Denis, « Borduas hors frontière. Le "One Big World" ».

de la décolonisation conduisent ainsi à poser la question de la spécificité de l'art québécois — et non plus canadien ou canadien-français — en relation avec les luttes anti-impérialistes qui agitent alors la planète. On peut voir notamment opérer cette première greffe autour de la querelle du « joul » et de la revue *Parti pris* qui, dans la foulée des mouvements de décolonisation tiers-mondistes et de la montée du mouvement indépendantiste, entreprend la réhabilitation de ce parler populaire, l'approchant non seulement comme idiome vernaculaire ou véhiculaire mais bien comme langue littéraire. Cette attaque néonationaliste contre la norme française s'oppose sans doute aux théories des régionalistes du début du siècle et de leur aile la plus radicale, la Société du (bon) parler français, qui souhaitait au contraire défendre et affirmer une norme classique et traditionnelle à l'encontre d'une France moderne (et parisienne) jugée décadente. Au début du siècle, rappelle Dominique Garand, l'usage littéraire des canadianismes demeure « strictement lexical et s'insère dans une structure rhétorique classique: le langage de l'habitant se doit d'être "savoureux" et ne saurait inclure sacres et anglicismes. Ainsi, le combat linguistique n'est au début du siècle autonomiste qu'à moitié: il l'est par rapport à la France moderne, mais nécessite la référence à l'autorité du classicisme français pour s'affirmer¹⁴. » Mais ce débat autour du joul, malgré son parti pris moderne, pourrait bien n'avoir été aussi qu'une manifestation de plus de la difficulté à imposer une langue québécoise originale, qui constitue aussi l'enjeu primordial des régionalistes du début du siècle. Quoi qu'il en soit, les arts plastiques, emportés dans ces mêmes turbulences, se mettent eux aussi à la recherche d'un art québécois authentiquement populaire, populiste même. Autour d'artistes comme Serge Lemoyne ou de photographes comme Michel Saint-Jean, autour de la gravure et de la réhabilitation de pratiques populaires naïves et moins naïves, à la recherche des « patenteux » et d'autres artisanats, les années soixante et soixante-dix apparaissent fortement conditionnées par le couplage de ce nationalisme culturel nouveau genre, indépendantiste, et d'un art populaire radicalisé.

À la fin de cette période, une seconde idéologie viendra cependant encore mêler les cartes. Il s'agit du multiculturalisme qui,

14. Voir D. Garand, *op. cit.*, p. 103.

selon une hypothèse largement répandue, s'impose au cours des années soixante-dix comme politique officielle du gouvernement fédéral canadien en réaction directe et concertée à l'indépendantisme québécois¹⁵. Sans doute faudrait-il s'efforcer de distinguer ici multiculturalisme officiel, en tant qu'idéologie politique canadienne, et multiculturalisme réel, paradigme d'une nouvelle réalité sociologique. L'un et l'autre n'évoluent manifestement ni à la même vitesse ni aux mêmes niveaux.

Décolonisation et multiculturalisme peuvent d'ailleurs fort bien se concilier chez le même individu, comme le démontre de façon exemplaire la trajectoire du poète et ministre Gérald Godin, militant de la première heure à *Parti pris*, et parmi les premiers promoteurs d'un multiculturalisme «à la québécoise». Quoiqu'il en soit, le second paradigme va bientôt venir, sinon totalement freiner ou enrayer celui de la décolonisation, du moins l'infléchir profondément, au fur et à mesure que celle-ci va effectivement progresser et qu'au Québec même le nationalisme politique aura fait des gains importants, y perdant sans doute une partie de ses attraits révolutionnaires ou rebelles. Ce premier paradigme fléchit en outre progressivement, dans les années quatre-vingt, à la faveur de mouvements de mondialisation qui remettent profondément en cause le rôle traditionnel des États-nations et les formes acquises de nationalisme, aussi bien culturel que politique. Et, sans trop s'en rendre compte, la problématique du «joual», ce symptôme d'une aliénation linguistique encore fortement tributaire du vieux fonds de culture paysanne et catholique, cède la place à celle du «français rock'n roll» essentiellement profane, totalement urbanisé et lié à une problématique d'appartenance et d'identité nettement moins ethnique que linguistique.

Au cours de ce processus, l'opposition traditionnelle entre régionalistes et exotiques prend par ailleurs une signification nettement plus politique, moins strictement culturelle. La tension entre deux paradigmes, qui rivalisent pour la formulation d'une même politique identitaire, constitue sans doute pour la période

15. Voir notamment sur ce thème F. Dumont, «L'avènement du multiculturalisme», *Le Devoir*, 26 octobre 1971, p. 5, texte écrit en réaction aux premières politiques fédérales de développement du multiculturalisme.

contemporaine l'un des ressorts les plus importants de la vie culturelle locale et de son institutionnalisation. Car cette période de politisation du culturel est aussi celle de son institutionnalisation, conduisant en effet à l'intervention accrue des gouvernements dans le domaine des arts et de la culture. Deux points de vue s'affrontent. Ou bien le Québec est une nation colonisée par des pouvoirs étrangers (canadiens, américains, français?), ce qui exige le développement d'un État autonome. Ou bien il s'agit moins d'une nation que d'une communauté culturelle parmi d'autres, revendiquant son intégration et son inclusion à l'échelle du pays, du continent et du monde. Sans doute aussi chacune de ces représentations porte-t-elle à faux. Le Québec a bien peu à voir avec cette image de « Cuba du Nord » que certains pouvaient s'en faire dans les années soixante, et encore peut-être jusqu'au milieu des années soixante-dix. Mais Montréal n'est pas non plus ce nouveau Sarajevo que se sont plu à décrire certains idéologues et propagandistes fédéralistes du multiculturalisme au moment du dernier référendum. La « communauté culturelle canadienne-française », dont le foyer principal est le Québec, n'est manifestement pas une minorité culturelle comme les autres, ne serait-ce que parce qu'il s'agit d'une des communautés minoritaires les mieux équipées sur le continent pour faire face au grand tout multiculturel de la mondialisation. Toute l'ambiguïté du Québec se trouve là, comme l'originalité de sa situation aussi. Elle tient à cette caractéristique d'être, d'un côté, le foyer principal d'une communauté minoritaire qui y constitue la majorité, et qui, non reconnue comme nation, contestée sur son propre territoire, n'en dispose pas moins, de l'autre, d'un instrument étatique relativement développé par rapport aux autres types de minorités, dans une période toutefois où le rôle de l'État se trouve profondément attaqué, dévalorisé.

Postcolonialisme, art contemporain, mondialisation

La revue *Parachute*, créée au moment où les idéologies de la décolonisation sont à leur apogée, et peu avant la prise du pouvoir par le Parti québécois, se situe manifestement dans cette mouvance « postcoloniale » et « multiculturelle ». Bilingue, multiculturelle, internationaliste et bientôt « postmoderne », la revue allait en effet, au moment de sa

création, à contre-courant de cette quête d'une spécificité et d'une authenticité québécoises en art et en littérature qui animait l'époque. Le milieu des arts plastiques, compte tenu du poids tout particulier qu'y tiennent les segments les plus « contemporains », semble ainsi avoir penché principalement jusqu'ici du côté « exotique » de la structure polémique évoquée plus haut. Il existe bien sûr des courants régionalistes non négligeables en arts visuels, mais qui se doivent de revendiquer simultanément l'internationalisme et le cosmopolitisme de leur régionalisme. L'une des raisons principales tient sans doute à la place apparemment secondaire de la langue dans ce domaine de la création. Ainsi, le milieu des professionnels des arts plastiques, tout comme celui de la danse et de la musique, est-il à la fois plus bilingue, plus cosmopolite et plus fortement incliné vers l'ouest du pays que celui des lettres, du théâtre, de la chanson populaire ou du cinéma, domaines où la langue tient en effet le premier plan. Montréal, métropole du Canada jusqu'à la seconde guerre mondiale, y a également été le foyer principal de l'émergence de la peinture moderne. Aujourd'hui, sur le marché de l'art montréalais, les esthétiques contemporaines prédominent largement sur toutes les autres, les artistes étant dans l'ensemble directement branchés sur les grands courants internationaux. Il est finalement devenu difficile d'identifier aujourd'hui des pratiques se réclamant explicitement et exclusivement d'un contexte national.

À cet égard, une exposition comme *Québec 75*, au même titre que *Parachute*, reste exemplaire de la fin d'une certaine époque de l'art québécois, soulignant notamment l'étrangeté qui consiste à faire de l'art au Québec comme « ailleurs ». Cette exposition, tenue au Musée d'art contemporain de Montréal en 1975, la même année que la création de *Parachute*, a permis de dévoiler une situation jusque-là passée inaperçue quant à la nature des arts plastiques au Québec. L'art québécois contemporain que présente *Québec 75* est en effet exclusivement montréalais, pas nécessairement francophone, pluraliste non seulement du point de vue des styles, des matériaux et des techniques, mais aussi de la provenance ethnique ou linguistique des artistes. Les dix-huit participants vivent tous dans la région de Montréal, la moitié ne sont pas de langue maternelle française, sept sont nés à l'extérieur du Québec. Aucun ne se réfère à l'un ou l'autre des deux mouvements, « automatiste » et « plasticien », qui

constituent alors l'image officielle de l'art contemporain véhiculée par les institutions québécoises, et paraissent au contraire liés directement aux courants artistiques internationaux, sans la médiation manifeste de styles locaux. Les œuvres sont multidisciplinaires et on trouve une majorité de photographies et d'installations. Il est devenu en fait impossible de situer les artistes en fonction des disciplines traditionnelles de la sculpture, de la peinture ou de la gravure. Comme le relève Fernande Saint-Martin, les derniers débats publics sur les rapports entre l'art visuel et l'identité québécoise se sont tenus dans le cadre de cette exposition, sur fond d'un affrontement entre nationalistes et internationalistes, en d'autres mots, ou plus profondément, entre régionalistes et exotiques. L'auteur ajoute que ces débats « répondaient à une inquiétude des artistes visuels troublés par la mise en place de deux idéologies nouvelles dans le champ culturel : l'emprise de l'art conceptuel dans le nouveau post-modernisme et la prochaine prise de pouvoir du Parti québécois¹⁶ », qui a lieu en effet l'année suivante. De plus, selon Saint-Martin, malgré leurs oppositions, les deux idéologies auraient conjointement contribué à l'« évacuation de la question de l'identité québécoise en art comme dans toute la culture ». Pour elle, le nationalisme culturel simpliste du Parti québécois, fondé sur l'assimilation exclusive de la spécificité culturelle québécoise à une question de langue, et l'insistance conceptuelle-postmoderniste sur le langage verbal et la théorie discursive ont également concouru pour évacuer des arts visuels la question de l'identité québécoise, devenue « dérisoire, sinon tout à fait gênante ».

Le problème nous semble pourtant mal posé. Car le caractère québécois (ou canadien, ou montréalais) de l'art contemporain d'ici tient sans doute moins au contenu des œuvres — et à une sorte de spécificité fétichiste sur laquelle chacun buterait inévitablement, comme la plupart des promoteurs d'un art québécois « authentique » (y compris Fernande Saint-Martin) tendent à se le représenter — qu'à la structure (québécoise, canadienne ou montréalaise) des réseaux à travers lesquels ces œuvres sont conçues, diffusées, interprétées, enseignées, appropriées, consommées... Reformulé en ces

16. F. Saint-Martin, « L'identité cachée sous le boisseau », *Etc. Montréal*, vol. 1, n° 1, automne 1987, p. 20.

termes, le problème n'est plus tant par ailleurs celui de l'absence ou de la présence d'un art spécifiquement local, que celui d'opérateurs critiques locaux, permettant l'interprétation locale de l'art en train de se faire, et qui soient en même temps bien informés de ce qui se fait au même moment ailleurs. La langue des réseaux tient à cet égard un rôle structurant que, au nom du caractère strictement visuel des arts plastiques, on aurait tort de sous-estimer. Le rôle des commentaires reste ainsi incontournable en ce qui a trait à la formation des valeurs artistiques contemporaines, d'autant plus lorsqu'il s'agit de création, aussi bien plastique que musicale ou chorégraphique d'ailleurs. Cela explique sans doute le paradoxe apparent que constitue le fait que ceux qui, d'un côté, affirment le plus fortement l'autonomie de l'expérience de l'œuvre par rapport à son commentaire, soient, de l'autre, bien souvent parmi les plus bavards.

Le cosmopolitisme, ou l'internationalisme, de l'art ou du « monde de l'art » québécois, plus évident depuis les années soixante-dix, n'est pas par ailleurs si nouveau. Les deux principaux courants modernes des années quarante aux années soixante, celui des automatistes et celui des plasticiens, étaient également en parfaite synchronie avec le monde de l'art européen et américain, pouvant être aisément assimilés aux œuvres de l'école de Paris ou de New York. En reculant plus loin encore, on constate que la plupart des artistes de l'histoire de l'art québécois de l'avant-guerre ont non seulement été profondément influencés par l'art européen, mais qu'ils ont pour la plupart reçu leur formation en Europe¹⁷. L'ouverture du Québec sur le monde ne date donc pas d'hier. La différence principale entre le passé et le présent à ce chapitre réside plus dans la création de lieux de formation et de production locaux, dans la diversification des courants esthétiques de référence ainsi que dans la difficulté, très internationalisée celle-là, de définir des critères de qualité des œuvres contemporaines qui aient une certaine validité universelle. Le milieu de l'art contemporain québécois n'échappe pas en effet aux turbulences du relativisme culturel lui aussi très contemporain. Loin d'être une communauté au goût homogène, il se

17. Voir M. Fournier, *Les générations d'artistes*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

présente plutôt comme un ensemble où diverses communautés de goût rivalisent pour faire triompher leurs propres critères de qualité, d'excellence ou d'« artistcité », et dont la segmentation traduit pour l'essentiel celle du marché de l'art international¹⁸.

L'internationalisme auquel semblent dès lors astreints les artistes ne se limite donc pas à la seule expérience de l'exil. Le fonctionnement actuel du réseau international de l'art contemporain, dans la mouvance de la mondialisation, permet notamment d'expérimenter aujourd'hui, pour le meilleur et pour le pire, l'étranger, ou ce qui vient de l'étranger, ici même, sans se déplacer et sans avoir à se déplacer. L'une des dimensions caractéristiques de cette mondialisation n'est-elle pas en effet, d'abord, de répercuter directement au sein d'espaces nationaux jusque-là mieux cloisonnés les courants, les tendances et les turbulences d'un environnement économique mondialisé? Mais l'expérience de la mondialisation ne date pas non plus d'hier. Si l'autonomie ou le cloisonnement des marchés nationaux sont aujourd'hui plus directement mis en cause, l'étape actuelle ne représente en réalité que l'aboutissement d'une série de mondialisations successives, dont le point de départ prend appui sur la découverte de la rotondité de la terre, peu avant celle des Amériques, il y a donc de cela plus ou moins cinq cents ans déjà¹⁹. La découverte des Amériques représente en effet une étape fort importante, et qui se poursuit à travers la constitution des empires espagnols et portugais d'abord, franco-anglo-américains ensuite. Au vingtième siècle, les deux guerres mondiales et, entre elles, une crise économique également mondiale, la décolonisation d'après-guerre et le contexte de guerre froide entre deux blocs également impériaux, puis la fin de cette même guerre froide, participent tous de cette même expérience de mondialisation des problèmes (et peut-être un peu aussi des solutions). Ces diverses étapes constituent, pour reprendre les termes d'Olivier Dolfus, les couches successives d'une mondialisation qui s'est progressivement épaissie tout au long du vingtième siècle, nous faisant passer d'une mondialisation faible, recouvrant inégalement la planète, à une mondialisation forte et

18. Voir dans cette veine, ici même, l'article de Francine Couture.

19. Voir, à ce sujet, O. Dolfus, « Les espaces de la mondialisation », *Sciences humaines*, n° 17, juin-juillet 1997, p. 12.

généralisée. Aujourd'hui, la mondialisation amorcée au quinzième siècle *s'internalise*. À cet égard, le vingtième siècle marque une transformation des données de la puissance : la possession de vastes territoires n'est plus le symbole du pouvoir. C'est ce que démontre la fin des empires centraux (austro-hongrois, ottoman) d'abord, celle des empires coloniaux (français, britannique) ensuite. La période de la guerre froide, qui est aussi celle de la décolonisation, correspond ainsi non plus à une période de conquête territoriale mais à celle d'une lutte d'influence sur le tiers monde.

Et toute la question semble bien tenir aujourd'hui en effet à l'influence, tout indirecte, et beaucoup moins à des pouvoirs trop directs, à une capacité de « contrôle », qui déjoue les espaces nationaux. On peut voir de la sorte le pouvoir des réseaux se substituer au pouvoir territorial au sens classique. Ou, pour reprendre l'hypothèse de Gilles Deleuze, une territorialité jusque-là essentiellement foncière céder la place à une territorialité réticulaire, celle des réseaux et des rhizomes précisément²⁰. L'obtention du droit de se brancher au réseau, ou de faire partie du réseau, devient en quelque sorte le nouvel enjeu. Mais qu'est-ce aussi que « l'art québécois » sinon une agglomération particulière de réseaux (et de réseaux de réseaux), qui ne se limitent d'ailleurs pas strictement à l'espace national, au sens territorial ? Et peut-être vaut-il mieux dès lors, plutôt qu'opposer régionalistes et exotiques, nationalistes et internationalistes, distinguer ceux qui savent que la terre est ronde, et qui en tirent les conséquences, de ceux qui ne le savent pas... ou qui ne veulent pas le savoir. Mais encore faudra-t-il alors, parmi ceux qui savent, savoir distinguer ceux qui peuvent en tirer avantage de ceux qui en sont empêchés. Car rien, finalement, n'est jamais si simple.

*Sociologie de l'art, histoire sociale de l'art
et cultural studies: un groupe de travail*

Les textes de cet ouvrage résultent pour leur part de discussions et de rencontres périodiques entre des chercheurs travaillant à l'intersec-

20. Dans cette veine, pour le Québec, on peut lire l'ouvrage déjà ancien mais toujours pertinent de M. Morin et C. Bertrand, *Les territoires imaginaires de la culture*, Montréal, Hurtubise HMH, « Brèches », 1979.

tion de la sociologie de l'art, de l'histoire sociale de l'art, de l'histoire culturelle, ainsi que de ce que l'on tend aujourd'hui à regrouper sous le terme générique, et souvent trompeur, de *cultural studies*²¹. Plutôt que l'essai critique, la critique idéologique ou l'approche pamphlétaire, qui caractérisent une bonne partie de la prose (et de la glose) sur le thème de l'art contemporain, nous avons préféré fournir ici une série d'études de cas, en faisant bonne place aux témoignages des acteurs eux-mêmes. Nous avons fait de la sorte le pari que de tels matériaux pourront contribuer à introduire un peu de l'objectivité nécessaire dans un univers où elle fait souvent défaut, en fournissant notamment quelques informations sur les conditions et les contraintes de ce métier et un aperçu plus réaliste de ce que signifie véritablement être artiste aujourd'hui, au Québec comme ailleurs. Nous avons voulu par là nous éloigner de postures réductrices auxquelles contraignent trop souvent selon nous aussi bien la promotion que la dénonciation de l'art contemporain.

Abordant le thème de la mondialisation, nous avons également cherché à échapper aux deux ou trois slogans auxquels se résume le plus souvent la question en matière de culture, et à certaines de ses représentations les plus stéréotypées : celle par exemple de ce nouveau triumvirat du jet set culturel québécois formé de Céline Dion, du Cirque du Soleil et de Robert Lepage (cela dit sans présumer de la valeur intrinsèque et relative de ces produits). Il ne s'agit pas tant en effet de participer à la promotion internationale d'un éventuel vedettariat local-international, ou à celle d'une nouvelle industrie culturelle triomphante, que de comprendre les conditions de réalisation d'une carrière d'artiste dans le contexte de la nouvelle économie mondialisée. On s'est donc permis dans cet esprit de s'attacher non pas simplement aux cas les plus médiatisés, mais tout autant à celui d'artistes qui, sans être des vedettes, mènent ou ont mené des carrières en relation avec cette scène internationale. Reste à savoir, il va sans dire, jusqu'à quel point l'octroi du statut

21. Il s'agit du Réseau interuniversitaire de recherche art, culture, société (RIACS), qui se réunit mensuellement depuis 1995 au département de sociologie de l'université de Montréal et à l'INRS-Culture et société. Le RIACS rassemble une vingtaine de professeurs et chercheurs en sciences humaines et sociales (sociologie, anthropologie, histoire de l'art, philosophie, démographie, droit) œuvrant au sein de différentes institutions universitaires, principalement québécoises.

d'artiste à part entière (au plan local) dépend encore de celui de « vedette internationale ». Cela peut d'ailleurs valoir non seulement pour une Céline Dion et les secteurs de production de masse, mais aussi pour un Jean-Paul Riopelle (ou un Michael Snow, un Jeff Wall) et ces secteurs de création savante dont il est surtout question ici.

On s'est bien sûr attaché à des cas emblématiques, comme celui de Paul-Émile Borduas que présente ici Jean-Pierre Denis. Figure fondatrice de l'art contemporain québécois, son exil et son décès hors frontières à l'aube de la Révolution tranquille ont pu en faire en effet un véritable icône du Québec moderne. Mais on s'est aussi penché sur des cas moins connus, comme celui du sculpteur Robert Roussil, lui-même « exilé » en France depuis la fin des années cinquante, à peu près à la même époque que Borduas d'ailleurs, et qui, comme le rappelle pertinemment Marcel Fournier, tente depuis lors de maintenir une double identité, une double citoyenneté « artistique ». Il peut s'agir par ailleurs de cas nettement moins dramatiques, comme celui de la deuxième vague de peintres abstraits, plasticiens ou formalistes (Molinari, Tousignant, Gaucher), avec lesquels s'est entretenue Jan Marontate : utilisateurs locaux (et précoces) de techniques acryliques mises au point ailleurs, « importateurs » de techniques qu'ils ont contribué eux-mêmes à faire évoluer, leur activité démontre l'existence de réseaux de diffusion et de circulation de savoirs techniques et esthétiques qui, dès les années cinquante, avaient atteint une dimension mondiale.

Il peut aussi s'agir, comme le propose Louis Jacob, d'explorer à travers les cas de plus jeunes artistes (Alain Paiement, Rose-Marie Goulet, Devora Neumark) le thème déjà très ancien et devenu « classique » du « voyage d'artiste » et de ses transformations dans le contexte de la mondialisation actuelle. L'auteur est ainsi amené à poser le voyage ni plus ni moins comme axe méthodologique de la production et instrument de travail à part entière pour certains artistes, vecteur de la production artistique actuelle. Dans le même ordre d'idée, quoique dans un tout autre registre, Véronique Rodriguez présente pour sa part l'expérience des résidences d'artistes du gouvernement du Québec et cherche à évaluer le rôle et l'impact de ces séjours sur l'ensemble des boursiers ayant participé au programme.

L'examen d'un autre très vaste corpus, celui des expositions québécoises diffusées à l'étranger, est l'occasion pour Francine Couture

d'interroger l'image du Québec (et de son art) projetée à l'étranger de même que, plus profondément, l'action des diverses communautés de goût qui cohabitent et rivalisent dans l'espace national. Son analyse suggère de ce point de vue l'indéniable « internalisation » d'enjeux quasi entièrement internationalisés, globalisés. Dans le même esprit, mais à partir d'un angle tout différent, Stéphane Aquin s'attarde à l'influence des politiques culturelles canadiennes et québécoises sur l'exportation de l'art issu du Québec. Dans le contexte de l'affrontement des deux nationalismes, les producteurs locaux n'auraient-ils pas été au moins autant otages que bénéficiaires des actions parallèles de deux paliers de gouvernement rivaux? L'image du Québec projetée à l'étranger est-elle conforme, dans ces jeux de diplomatie culturelle, à la dynamique réelle des pratiques artistiques locales? L'article de Jean Paquin, basé sur une série d'entretiens avec des peintres néo-figuratifs, interroge de son côté l'émergence dans les années quatre-vingt au Québec d'une peinture à référence expressionniste produite en relation plus ou moins étroite avec la progression de ces mêmes courants sur la scène internationale. Il relève à cet égard le faible écho obtenu par ces artistes auprès des institutions culturelles officielles, comparativement à la réception des productions néo-expressionnistes étrangères, soulignant particulièrement l'attentisme des instances de consécration locales à leur endroit.

L'opposition entre « ici » et « ailleurs », en regard de laquelle se structure le rapport à l'étranger, en recoupe une autre au moins aussi déterminante entre « eux » et « nous », cette fois sur un même territoire. Deux chapitres placent ainsi davantage l'accent sur ce second type de clivage. Jean-Philippe Uzel et Guy Sioui Durand interrogent de la sorte tour à tour, et chacun selon sa perspective, la signification de l'émergence actuelle au Canada d'un art contemporain issu des peuples autochtones. Réfléchissant sur le processus de reconnaissance ou de légitimation dans lequel ces artistes se trouvent aujourd'hui engagés au Canada et au Québec, Uzel s'interroge notamment sur la nature réelle de l'intérêt actuel des milieux d'art contemporain pour ces formes d'art: s'intéresse-t-on aux œuvres elles-mêmes ou aux thèmes amérindiens? L'auteur souligne plus généralement l'incapacité de l'art contemporain à véritablement réhabiliter cultures et arts non occidentaux, même lorsqu'on en partage le territoire. Guy Sioui Durand, par un sentier détourné,

et sur un ton plus militant, se fait pour sa part le promoteur d'un art autochtone contemporain en rupture avec la folklorisation de l'Indien, en phase avec la « multimédiatisation » du monde, la cyberculture et l'internet, ce « réseau de réseaux ». Il n'en souligne pas moins un ensemble de paradoxes propres à ce mouvement, notamment celui selon lequel cet art, peu reconnu par les instances de consécration locales, serait en passe de devenir depuis les années quatre-vingt-dix l'une de principales marques de commerce « artistique » du Canada à l'étranger. En deçà de cet aspect proprement institutionnel, l'auteur n'en montre pas moins la profondeur des liens que ce mouvement entretient depuis longtemps avec des réseaux d'art parallèles canadiens et québécois, plus souterrains et moins officiels. Les artistes du Canada-Québec ne seraient-ils pas tous, finalement, des autochtones, se demande-t-il en conclusion ?

La présence autochtone dans l'art contemporain nous confronte autant à notre « européenité » qu'à notre « américanité ». Il en va un peu de même avec la présence d'artistes d'origine européenne dans l'art contemporain québécois. Une dernière façon d'interroger l'identité culturelle de l'art d'ici sous l'angle de l'altérité, ou de « l'étrangeté », est donc de se pencher, comme je l'ai moi-même tenté dans un autre chapitre, sur le cas des artistes immigrants à Montréal. La question n'est pas tant de savoir ici comment l'immigrant, ou l'exote, s'intègre au « milieu » que comment il parvient à faire évoluer ou « bifurquer » ce même milieu. Mais cela a été aussi pour moi une façon d'appréhender Montréal et le Québec non plus tant comme point de départ, ou « point de fuite », que comme point de chute — et « point de vue » particulier sur le monde —, plaque tournante et tête de pont, sinon tête de réseau, de cet éventuel « archipel mégapolitain » dont parle Dolfus. Les propos de ces artistes sont là pourtant pour nous rappeler que tout n'est pas si rose, loin de là.

Si les textes dont on vient de parler reposent, de près ou de loin, sur des témoignages, nous avons voulu garder sous formes d'entretiens les propos d'un certain nombre d'acteurs du milieu de l'art contemporain qui jouent à divers titres un rôle significatif en matière de diffusion internationale de l'art contemporain. Ces documents permettent de cerner à notre avis très concrètement l'action des différents réseaux, marchands et non marchands, impliqués. On a ainsi cédé la parole successivement à René Blouin, de la galerie du

même nom, considéré au Canada comme l'un des plus importants marchands d'art contemporain à l'étranger (certains disent « le plus important », d'autres « le seul ») et Chantal Pontbriand, fondatrice et directrice de la revue *Parachute*, dont l'influence est également non négligeable depuis les années soixante-dix. On a souhaité en outre donner la parole à deux artistes et producteurs qui, tout en évoluant à l'échelle internationale, travaillent dans des réseaux plus périphériques ou émergents : Richard Martel, dans le secteur de la performance, qui, à partir de la ville de Québec, circule dans des circuits parallèles plus marginaux, et Luc Courchesne, dont l'action se situe à la frontière du design et des nouvelles technologies. Ces rapprochements, inusités peut-être, ne sont pas totalement impertinents. Entre ces acteurs, dont les positions dans le champ culturel peuvent sembler a priori aux antipodes, court en effet souvent un même fil conducteur : entre Pontbriand et Martel par exemple, celui de Fluxus, qui « était essentiellement un réseau de contacts internationaux » comme le rappelle la première ; ou encore entre Blouin et Courchesne celui de la galerie Véhicule Art, première galerie parallèle de Montréal.

Une véritable vue d'ensemble de la question exigerait sans doute de multiplier de la sorte témoignages et points de vue. Il serait aussi intéressant d'aller voir du côté d'autres formes d'art, théâtre, danse, musique, variétés, cinéma, littérature... Notre démarche d'observation, qui n'a rien d'exhaustif, se veut simplement l'amorce d'une réflexion sur le statut de l'art en contexte de mondialisation, une question encore assez peu explorée tout compte fait.

Le contexte actuel n'en est plus un de « colonialisme » au sens classique. Cela explique sans doute que certaines catégories utilisées plus haut, forgées dans ce contexte idéologique et politique, ne parviennent plus à cerner parfaitement les tensions actuelles entre espaces culturels local et global. Diviser le monde, et le monde de l'art, entre ambassadeurs et exotes, entre régionalistes et exotiques (ou internationalistes), se révèle beaucoup trop schématique. Ces catégories n'apparaissent plus suffisantes en partie parce qu'elles ne sont pas assez complexes. Mais il faut également tenir compte aujourd'hui de l'émergence d'au moins deux phénomènes ayant radicalement modifié notre rapport à l'ailleurs, et d'où émerge de

nouvelles polarités. Parmi ceux-ci, le tourisme de masse et la guerre mondiale de basse intensité qui succède à la guerre froide, et dont l'ex-Yougoslavie n'est qu'un épiphénomène, suggèrent tout de suite deux autres figures opposées mais complémentaires. Celle du touriste semble en effet répondre point par point aujourd'hui à celle du réfugié, proposant en quelque sorte deux orientations nouvelles qui introduisent à un nomadisme de style « postmoderne », ou « néomoderne », celui-là. Il s'agit bien de deux angles nouveaux par lesquels l'ailleurs vient troubler aujourd'hui le calme des populations « indigènes ». Il faudrait évoquer dès lors des démarches d'artistes qui circulent à travers le monde, de résidences en résidences, pour réaliser des œuvres qui fonctionnent bel et bien à l'intérieur de ces catégories. C'est le cas par exemple d'un Tadashi Kawamata, que Montréal a accueilli un moment, et de ce rituel photo-touristique qui a consisté à documenter pendant des années les habitations précaires qu'il a pu lui-même ériger ici et là autour du monde, les construisant à partir de ce qui traînait autour. Je ne peux m'empêcher de lire dans cette œuvre la rencontre de ce touriste international et du sans-abri, ou sans domicile fixe, et autres personnes déplacées qui hantent nos métropoles, l'hommage peut-être que le premier rend au second²².

Si on a quitté le colonialisme au sens ordinaire, est-on pour autant entièrement entré dans cette ère « postcoloniale » que j'évoquais plus tôt ? Les tendances actuelles évoquent au moins autant une forme de néocolonialisme, l'empire anglo-américain ne rencontrant plus aucun obstacle à son expansion culturelle. Quel est donc alors le sens de ce nouvel internationalisme en art, pour reprendre la question que se pose ici même Louis Jacob ? Est-il foncièrement différent de celui auquel nous sommes habitués l'histoire de l'art traditionnelle, avec ses idées de style « international » notamment ? Ou doit-on plutôt y voir l'émergence d'un nouveau système de l'art n'ayant plus rien à voir avec l'ancien état des choses, un système qui participe à la destruction-déconstruction de l'idée même de style ? Comme le rappelle pertinemment Jacob, il ne faut pas confondre

22. Voir notamment sur Kawamata mes propres articles : « Mentalité urbaine, mentalité photographique », dans *La Recherche photographique*, n° 17, Paris, Maison européenne de la photographie, Paris Audio-visuel, automne 1994, p. 10-23 ; et « Φωτοπολις, Photo-police. La photo et la ville », *Parachute*, n° 68, Montréal, automne 1992, p. 9-15.

« internationalisation » et « mondialisation ». Le premier renvoie à l'ouverture de frontières politiques et culturelles issues de la modernité. Le second, postmoderne, désigne au contraire l'interaction fonctionnelle de l'économie et de la culture dans un système de l'art multipolaire marqué par les technologies. L'un des enjeux du travail auquel nous nous sommes livrés est justement de parvenir à appréhender simultanément, sinon à concilier totalement, dimensions politico-économiques et dimensions identitaires (culturelles, esthétiques, expressives) de cette internationalisation-mondialisation, des dimensions traitées généralement à l'exclusion les unes des autres. La véhémence de l'interpellation que nous adressait autrefois René Payant reste toutefois là pour nous rappeler que cette question est beaucoup moins nouvelle qu'on ne le croit, et qu'elle hante depuis fort longtemps déjà notre histoire de l'art et notre vie culturelle.

GUY BELLAVANCE