

Entretien avec Chantal Pontbriand

par Guy Bellavance

Chantal Pontbriand est directrice de la revue *Parachute*, qu'elle a fondée avec France Morin en 1975. Elle est également fondatrice et directrice du Festival international de nouvelle danse créé en 1982. Diplômée en histoire de l'art de l'université du Québec à Montréal, où elle a étudié au début des années soixante-dix en même temps que René Blouin, Claude Gosselin et André Ménard, elle participe alors aux activités de la galerie Véhicule Art, premier centre d'artistes autogéré à Montréal, un lieu où, comme elle le dit, « il y avait la volonté de changer les choses à Montréal ». L'idée de *Parachute* a été élaborée par Chantal Pontbriand alors qu'elle était encore liée à Véhicule, et par René Blouin, qui s'occupait du centre de documentation Art Data qu'il y avait créé. Engagée dès cette époque dans la promotion et la diffusion de l'art contemporain au Canada, elle a organisé, depuis, de nombreuses manifestations, expositions, colloques ou festivals sur l'art contemporain sous toutes ses formes, dans une perspective résolument ouverte sur les grands courants internationaux. La revue, vouée au discours critique sur l'art contemporain et à la diffusion de l'art contemporain canadien sur la scène internationale, publie depuis sa création des textes en français et des textes en anglais. Chantal Pontbriand a fait son premier voyage à l'étranger « pour voir et connaître l'art contemporain » et ses réseaux d'artistes,

de critiques, de gens de galeries et de musées, de collectionneurs. Dès le début des années soixante-dix, ses premiers voyages de travail l'amènent en France, en Angleterre, aux Pays-Bas, en Belgique et en Allemagne. Toujours à la découverte de l'art de son temps, elle évalue passer à l'étranger trois ou quatre mois par année en moyenne. L'entretien a été réalisé le 17 septembre 1998.

Dans quel contexte s'est présentée l'orientation internationale et bilingue que vous avez souhaité donner d'entrée de jeu à la revue Parachute ?

Parachute a d'abord été créée pour pallier le manque de communication entre le Québec et le Canada, d'un côté, et la scène internationale de l'autre. Au moment de la fondation de la revue, en 1975, il n'y avait, à peu de choses près, aucune inscription du Canada sur la scène internationale. Il y avait bien quelques artistes d'origine canadienne présents à l'étranger, Riopelle par exemple. Mais c'était à titre individuel. Riopelle a d'ailleurs été très vite assimilé au contexte français, comme le sont souvent les artistes étrangers à Paris. En fait, un individu ne peut à lui seul assurer une présence québécoise ou canadienne à l'étranger. Il faut un mouvement, une force d'impact, une masse critique, pour ainsi dire. Il y a bien eu aussi, avant *Parachute*, quelques expositions gouvernementales et officielles, mais ce n'est pas cela qui fait véritablement avancer les choses. Pour avoir de l'impact, il faut qu'un vrai milieu s'inscrive dans un autre vrai milieu, c'est-à-dire dans un milieu où la pratique se développe réellement, et non pas dans une sorte d'espace symbolique comme celui dans lequel gravitent habituellement les gouvernements. L'idée de *Parachute* était donc de créer des ponts entre la situation locale et la situation internationale, parce que ces ponts n'existaient pas. La preuve en est, par exemple, que les revues tant canadiennes que québécoises n'avaient à peu près pas de contenu international, sauf quand il s'agissait de choses établies dans la modernité. Personne en fait n'était à l'affût de la situation de l'art, telle qu'elle se présentait à ce moment-là à l'échelle mondiale. Les revues canadiennes n'en avaient pas conscience, pas plus que les galeries et les musées. Les centres d'artistes ont d'ailleurs été créés, vers 1970, pour pallier ce manque d'information et de communication, pour créer des liens avec la scène internationale. C'était un correctif aux lacunes du

circuit muséologique et du marché de l'art. *Parachute* fait partie de la même mouvance que ces centres d'artistes, peu nombreux à l'époque : Véhicule à Montréal a été créé en 1971, A Space, à peu près en même temps à Toronto, de même que Western Front à Vancouver. J'ai vu en Véhicule le seul endroit à Montréal où il y avait une ouverture non seulement sur le plan international géographique ou géopolitique de l'art, mais aussi sur le plan esthétique et intellectuel. C'était un lieu ouvert aux nouveaux développements en art, aux nouvelles formes, au décloisonnement incroyable de l'époque.

Mais la fermeture sur son propre marché national, ses propres traditions culturelles, était-ce particulièrement canadien ? N'était-ce pas aussi bien le cas de la France, des États-Unis, ou de l'Angleterre ?

Pas vraiment. Il y avait bien un mouvement de décloisonnement et d'ouverture un peu comparable, au même moment ailleurs, en Italie par exemple, autour d'une revue comme *Flash Art*, ou plus tôt en France, dans les années soixante, autour des *Chroniques de l'art vivant*. Mais disons qu'en Europe la communication a toujours été plus grande entre les pays. Pour ce qui a trait à la communication entre l'Europe et l'Amérique, c'est une tout autre question. Cela s'est joué différemment à partir des années soixante-dix. Alors que New York a été une véritable métropole dans les années cinquante et soixante, la situation s'est modifiée par la suite. On a alors compris qu'il pouvait y avoir plusieurs centres artistiques. On a commencé à être de plus en plus attentif aux situations locales, à y déceler un plus fort potentiel international. Ce décentrement est encore plus accentué de nos jours. Mais l'ère de l'information a vraiment commencé dans les années soixante-dix. Malgré ses tout petits moyens, *Parachute* a alors réussi à s'imposer sur la scène internationale de façon analogue à un ensemble de mouvements esthétiques qui, au même moment, mettaient justement à contribution cette multiplication des moyens d'information. L'art conceptuel, le mail art, le body art, tout cela a modifié considérablement le contexte artistique global et créé une plus grande circulation des idées dans le monde. *Parachute* a pris cela en ligne de compte. On a profité de ces nouveaux réseaux avec lesquels on était d'ailleurs en parfait accord. Il y a eu, à partir de ce moment-là, une prolifération de revues à l'échelle internationale, qui

est allée en augmentant, de sorte qu'aujourd'hui on trouve des revues intéressantes aussi bien au Mexique, comme *Polyester*, qu'en Finlande, comme *Siksi*, dans des pays où on n'aurait jamais imaginé voir émerger un art contemporain très fort. Le mouvement est d'ailleurs exponentiel. Même en Afrique, il y a de l'art contemporain maintenant. Le directeur de la prochaine Documenta est africain. Tous les artistes souhaitent aujourd'hui s'inscrire sur la scène internationale, non plus en gravitant autour des grandes capitales, mais en restant sur place tout en profitant des possibilités qu'on a de se mouvoir plus facilement, physiquement ou virtuellement. *Parachute* est née vraiment au tout début de ce mouvement-là. On a cru qu'il était possible que le Canada et ses artistes obtiennent une visibilité sur la scène internationale à travers la revue et je crois que c'est réellement arrivé.

Comment s'est faite la pénétration du réseau international ? Et comment en évaluer les résultats ?

On s'est d'abord organisé pour distribuer la revue en Europe et aux États-Unis. À l'époque, c'était assez facile parce qu'il existait encore de petits diffuseurs artisanaux qui s'intéressaient aux produits originaux, personnels. La qualité de la revue a été sa principale force. Contrairement aux revues canadiennes existantes, on a eu dès le départ des critères esthétiques très élevés. De plus, la revue est apparue au moment où une première génération d'artistes canadiens de calibre international atteignait sa maturité. L'action du Conseil des arts du Canada, créé à la fin des années cinquante, est déterminante à ce chapitre. Au début des années soixante-dix, on commençait à en récolter les fruits. Les premiers artistes à bénéficier de ce soutien n'étaient peut-être pas des artistes de calibre international, mais ils ont formé dans les écoles des artistes qui, de toute évidence, le sont devenus.

En passant, qu'est-ce au juste qu'un artiste de calibre international ?

C'est un artiste unique. Un artiste doit être original et personnel, créatif. Il doit nous ouvrir à des formes et à des idées inédites. Un artiste marquant sur le plan de la culture universelle est un artiste

qui nous apporte quelque chose qu'aucun autre artiste avant lui ne nous a apporté.

Divers facteurs jouent dans cette évaluation. Il y a d'abord l'intuition. Un directeur de revue, un conservateur, un directeur de musée, doivent faire des choix. La qualité principale, c'est d'être capable de voir en avant, c'est-à-dire d'utiliser son intuition. On comprend rarement tout de suite pourquoi un travail est important. On le comprend de manière sensible, intuitive. Et en fait, on travaille un peu comme les artistes eux-mêmes qui doivent apprendre à, ou doivent avoir la capacité de — il s'agit là d'une habileté réellement intellectuelle —, se laisser guider par ce qu'ils portent de singulier en eux. C'est un peu de cette manière que nous devons procéder pour arriver à des résultats qui soient justement inédits. Sinon, on tombe vite dans l'académisme. Pour pouvoir aller de l'avant, il faut donc, pour une grande part, s'en remettre à l'intuition. Mais de quoi est faite cette intuition? Elle est faite de sensibilité et de savoir, c'est-à-dire que plus on a de culture générale ou de connaissances dans notre discipline, des pratiques en cours, plus on a la capacité d'exercer un jugement pertinent. Ces deux choses-là jouent. D'ailleurs, c'est un peu la même chose aussi pour les artistes: habituellement, ceux qui arrivent à créer un art novateur sont des gens qui ont énormément de culture et qui ont beaucoup pensé et réfléchi sur leur pratique.

Revenons sur la dimension internationale de Parachute et sur la petite histoire de son démarrage et de sa pénétration des réseaux qui comptent.

Dès l'époque de Véhicule, des liens s'étaient tissés à l'échelle internationale, notamment avec Fluxus, qui était essentiellement un réseau de contacts international. Je me souviens d'avoir demandé à un artiste associé à Fluxus des listes de contacts partout dans le monde. Cela m'a servi à préparer un de mes premiers voyages en Europe, où je suis partie à la découverte du monde de l'art. D'ailleurs, j'avais déjà commencé à voyager dès 1969, donc ces voyages, combinés à mon goût des revues (j'avais créé ma première revue à l'âge de neuf ans!) et à mon intérêt pour l'art actuel, m'ont préparée pour *Parachute*.

L'idée était de créer une revue qui serait une plate-forme pour les meilleurs artistes canadiens et qui les mettrait en valeur, côte à côte,

avec les meilleurs artistes de la scène internationale. Mais c'était aussi, parallèlement, une tentative de renouveler la critique d'art, de développer une critique qui corresponde aux nouvelles attitudes présentes dans les œuvres contemporaines.

Pourquoi accorder tant d'importance à la critique ou au commentaire d'art ? Était-ce lié, d'une façon ou d'une autre, à cette conjoncture internationale ?

Oui. À partir du moment où on a le désir de s'inscrire sur la scène internationale, c'est qu'on a aussi le désir de rencontrer une certaine étrangeté, une étrangeté en soi, puis une étrangeté chez l'autre, et ce désir de savoir, ce désir de comprendre est en soi un outil intellectuel. Pour le développer, on va à la recherche de modèles et de pistes. La création de *Parachute* a coïncidé non seulement avec l'éclosion de l'art contemporain au Canada, elle a aussi correspondu à la pénétration des sciences humaines dans le discours de la critique d'art, qui a constitué une source d'inspiration formidable. J'ai cru, dès le début, qu'il fallait absolument puiser là-dedans pour enrichir notre compréhension de l'art contemporain à travers les idées en développement dans les sciences humaines, le poststructuralisme, la linguistique, la psychanalyse, la sociologie, l'anthropologie. L'ouverture intellectuelle de la revue correspondait à son ouverture géopolitique sur le monde.

Amener des artistes canadiens sur la scène internationale et, inversement peut-être, des artistes internationaux sur la scène canadienne n'est pas une opération qui va de soi, non ?

Il y a toujours deux faces à une même médaille, n'est-ce pas ? D'un côté, *Parachute* a bien servi la scène canadienne, en ce sens que c'est un outil de référence incontournable pour tous les conservateurs et les galeristes, ici comme à l'étranger. Notre démarche aura vraiment permis de voir plus clair dans la situation de l'art contemporain d'ici et d'ailleurs. D'autre part, il reste encore aujourd'hui une certaine résistance face à ce que *Parachute* représente en tant qu'attitude d'ouverture. Il y a des courants fortement xénophobes dans les cultures canadienne et québécoise, un protectionnisme et une méfiance constante vis-à-vis de l'étranger.

L'attitude des gouvernements et des institutions traduit-elle cette xénophobie, ce protectionnisme ?

Oui, cela me paraît évident. Les départements d'arts visuels de nos universités, par exemple, ne reçoivent pas d'artistes étrangers de réputation internationale, comme c'est l'usage dans les universités américaines, dans les écoles des beaux-arts en France, aux Pays-Bas, en Angleterre, où on invite régulièrement des artistes de renom d'autres pays pour le bénéfice des étudiants. Nos départements sont encore aujourd'hui fermés sur eux-mêmes. Il n'y a pas non plus de programmes de résidence d'artistes étrangers. C'est encore très mal vu, impossible même d'obtenir de l'aide gouvernementale pour soutenir des créations d'artistes étrangers dans le cadre de nos festivals, une autre problématique que je connais très bien. Mais cette attitude n'est pas propre aux institutions, elle est malheureusement encore trop présente chez les artistes eux-mêmes, et se reflète dans les attitudes qu'adoptent les associations officielles.

Les États-Unis ne sont-ils pas encore plus protectionnistes ?

Les choses se jouent autrement aux États-Unis à cause de la masse démographique. On peut tout de même arriver à faire les opérations que l'on veut grâce à la plus grande circulation de capitaux. Il y a tellement d'argent qui circule que, finalement, on arrive à réaliser des projets, même si l'État n'accorde pas beaucoup de place aux arts. C'est une économie fort différente. L'Europe et le Canada fonctionnent selon d'autres systèmes. Mais la situation s'est tout de même beaucoup améliorée au Canada depuis les années soixante-dix. Indéniablement, il y a une plus grande pénétration de l'étranger dans nos sociétés à travers les musées, les revues, les festivals, dans le cinéma, partout. Mais, en arts visuels, il n'y a quand même pas encore suffisamment d'échanges réels.

Il manque une stratégie systématique, pensée et organisée, pour favoriser la circulation et le branchement de nos artistes sur les réseaux internationaux ?

La participation financière du Canada ou du Québec à des manifestations culturelles internationales demeure trop modeste, elle est

même minime comparativement à celle de pays qui ont une volonté réelle de rayonnement à l'étranger. Cela vaut pour l'ensemble des arts au Canada. Les arts de la scène sont, d'une certaine manière, un peu mieux lotis, mais les arts visuels sont laissés pour compte parce qu'on a tendance, en matière de diffusion, à canaliser l'essentiel des fonds disponibles vers les musées. Ce n'est pas tant l'aide à la création qui en souffre, les programmes de subventions et de bourses aux artistes restent assez uniques au Canada. Mais il y a d'autres types de mesures à prendre pour encourager le développement local d'un véritable marché. Le principal instrument à considérer dans ce cas-ci consisterait à faciliter des échanges plus nombreux au plan international. Il faut créer ici des événements, comme le Festival international de nouvelle danse le fait pour la danse, qui puissent attirer des directeurs de musées, des conservateurs, des critiques, des collectionneurs étrangers et les amener à s'intéresser à la situation canadienne. Il faut être réceptif à l'étranger et créer ici des situations d'accueil, et non pas seulement chercher la mise en valeur de nos propres artistes locaux. Il faut créer des lieux d'échanges sur place. C'est la seule façon de parvenir à s'inscrire réellement sur la scène et sur le marché internationaux. Par rapport aux années soixante-dix, nous avons progressé en termes d'inscription dans les réseaux d'information. La scène canadienne a une certaine couverture internationale et une certaine reconnaissance. Mais il reste, là aussi, bien du travail à faire.

Cela demeure une connaissance toute superficielle.

Oui, assez. On s'intéresse beaucoup aux mêmes artistes. Il y a peut être dix artistes canadiens qui fonctionnent réellement sur la scène internationale, alors que, d'après moi, il y en a bien plus qui le pourraient. Cela s'explique par le fait qu'au fond on n'a pas fait encore assez de travail pour faire connaître nos artistes à l'étranger. C'est en faisant venir ici des artistes et toutes sortes d'autres professionnels de l'art qu'on va, par la suite, pouvoir bénéficier d'un retour et voir se propager à l'étranger une meilleure connaissance de l'art québécois et canadien, une plus juste connaissance, devrais-je dire.

Cet univers de la créativité fonctionne beaucoup par réseaux et par réseaux d'affinités.

Oui, par exemple, un artiste peut faire énormément pour un autre. Un artiste qui a une crédibilité ou une notoriété dans son propre pays bénéficie lui-même d'un réseau constitué habituellement de gens de musées, de galeries, de collectionneurs, de critiques qui s'intéressent à lui et qui font confiance à son jugement. Il peut très bien leur dire: « Ah! je suis allé au Canada, je suis allé au Québec, il y a tel artiste. Faites attention à lui, c'est important! » C'est comme ça que cela se passe. Mais il y a aussi les musées, les revues, la critique. Il ne faut rien négliger.

La problématique constitutionnelle canadienne, l'existence de deux cultures, anglaise et française, peut-elle causer des problèmes sur le plan de la représentation internationale de l'art canadien ou québécois? Ou, plus simplement, quant à la diffusion de l'art qui se fait à Montréal? N'y a-t-il pas une profonde ambiguïté gouvernementale sur l'image que le Canada, ou le Québec, ou Montréal veulent projeter sur cette scène-là?

Oui, indéniablement, sauf que cela pourrait aussi être un atout. Ce qui fait la force de nos artistes, c'est précisément l'existence de cultures locales qui ont chacune leur personnalité. Les artistes de Vancouver, de Montréal ou de Toronto fonctionnent dans des univers qui ont chacun leur couleur propre. Toutes ces palettes sont fascinantes. C'est ce qu'il faut mettre en valeur. Le problème avec le Canada, mais cela vaut pour le Québec aussi bien, c'est qu'on cherche à donner d'habitude une image trop homogène.

Une des originalités de Parachute est de travailler à partir de Montréal et d'être, en tous cas, une revue associée à Montréal. Est-ce que cela comporte des avantages, des désavantages?

Je crois que la revue s'est rapidement inscrite sur la scène internationale grâce précisément au double apport culturel, américain et européen. Le fait que l'on soit une petite enclave française sur le continent nord-américain en majorité anglophone ne nous a pas nui, mais nous a servi. On y vit constamment en contact avec deux grandes cultures mondiales, ce qui est un apport exceptionnel non seulement sur le plan des pratiques artistiques et de la critique d'art, mais aussi sur le plan des sciences humaines auxquelles on a puisé

abondamment. On est vraiment au croisement. Certains de nos collaborateurs sont formés dans les universités francophones québécoises ou européennes, d'autres dans les universités anglophones canadiennes ou américaines, et on travaille souvent avec des collaborateurs américains ou européens. Nos collaborateurs québécois sont également en contact avec l'Europe et les États-Unis, où, souvent, ils ont étudié. Cela nous a permis de développer un point de vue assez unique. On me dira que, maintenant, c'est pratique courante. C'est vrai, ça l'est devenu, mais ça ne l'était pas quand on a fondé *Parachute*. On est né à peu près en même temps que d'autres revues qui ont eu un peu cette même approche, comme *October* à New York, ou *Parkett* en Suisse, par la suite. Mais *Parachute* demeure plus fortement inscrite dans le local. Il y a une prise en compte de la pratique contemporaine locale, non seulement canadienne, mais internationale. *October* est plus théorique, plus historique et *Parkett* l'est moins que nous, plus dans la pragmatique de l'art contemporain. Notre situation excentrique — parce qu'on est en dehors des grands marchés — nous permet une plus grande liberté face à la pratique. On peut juxtaposer plus facilement des artistes qui commencent avec des artistes qui ont déjà une notoriété internationale, s'intéresser à des artistes plus originaux, peu importe leur marché.

Notre notoriété est aujourd'hui bien en place, mais je me demande jusqu'à quand cette visibilité pourra tenir. La diffusion me semble un problème de plus en plus difficile pour deux raisons. Il n'y a plus ces distributeurs artisanaux qui ont permis à la revue de s'implanter en Europe et aux États-Unis. Deuxièmement, alors que le bilinguisme de la revue a été un avantage certain au tout début, c'est beaucoup moins vrai aujourd'hui. Il faudrait revenir à cette question des langues, de la présence des deux langues dans *Parachute*. Il n'y avait pas d'exemple de ce genre à l'époque de sa fondation. Ce qui aurait été normal alors, c'était de faire une revue en français. Nous avons été la première revue à avoir un contenu bilingue. Cela a été très mal vu au Québec. Il aurait été normal, dans le contexte québécois, de publier au contraire en français seulement. Mais s'il n'y avait pas eu d'anglais dans la revue, on n'aurait jamais franchi les frontières du Québec, et s'il n'y avait pas eu de contenu international non plus. C'est en accueillant l'étranger qu'on est accueilli par l'étranger. Les deux choses ont été mal vues : l'anglais dans une revue

québécoise (cela a d'ailleurs pris plusieurs années avant que le ministère de la Culture nous reconnaisse) et un contenu international. Il aurait fallu parler d'abord des Québécois et même uniquement des Québécois. De plus, on s'écartait des zones traditionnelles de l'art à l'honneur à ce moment-là au Québec. On revendiquait des formes nouvelles. Et souvent, il y avait une coïncidence, chez ceux qui nous attaquaient, entre le nationalisme et le conformisme artistique.

Est-ce que votre point de vue traduisait de votre part un parti pris fédéraliste ?

Non, pas fédéraliste du tout, parce que j'ai toujours revendiqué le local, parce que je crois justement à la valeur du local. C'est là que se trouve l'originalité. C'est un des principaux critères d'un art vrai, d'un art important, cette prise en compte de ce qui nous est propre. Cette problématique-là, telle que je la voyais, n'était curieusement pas comprise par les nationalistes. Le local est un atout quand on y puise les éléments d'un art qui nous singularise, qui nous démarque des autres, de l'histoire et de nous-mêmes. Le local peut nous permettre d'afficher notre différence, mais aussi d'occuper une place unique dans le monde et de nous rendre indispensables. Un monde de qualité est fait d'une multiplicité de points de vue.

Le bilinguisme de la revue a été un atout au début. Pourquoi n'est-ce plus le cas aujourd'hui ?

Au début, cela nous a permis une plus grande circulation sur deux marchés, francophone et anglophone. Même si tous les textes n'étaient pas traduits, ça nous permettait d'avoir une plus grande diffusion. Mais le milieu de l'art international s'est considérablement développé depuis les débuts de la revue. À cette époque, on était encore dans une situation où tous les gens importants pouvaient tenir sur la liste de Fluxus, un document de quelques dizaines de pages. Aujourd'hui c'est absolument impossible. À cause de cette prolifération incroyable, pour vraiment connaître une pénétration comparable à celle qu'on a connue jusqu'au milieu des années quatre-vingt, il faudrait maintenant publier en deux éditions, l'une en français, l'autre en anglais. C'est la seule façon, avec une édition anglaise, de pénétrer davantage les États-Unis, la Grande-Bretagne et ailleurs, et

avec une édition française, la Belgique, la France, les pays francophones. Mais la question se pose alors de savoir si on fait deux revues différentes ou une seule en deux langues. Est-ce vraiment utile de tout traduire intégralement ? Ne vaut-il pas mieux concevoir une revue en fonction des préoccupations du monde anglophone et une autre en fonction des préoccupations des francophones ?

La question du support papier est aussi de plus en plus problématique. Cela est directement lié à la disparition de tous ces petits diffuseurs artisanaux et correspond de moins en moins à l'économie actuelle, aux usages actuels, à la manière dont l'information circule à l'heure actuelle. Il va certainement falloir envisager ce que le réseau internet peut faire pour nous. Le support papier n'est pas complètement périmé, mais une réflexion est à faire là-dessus, et franchement, il y a là aussi un manque de moyens pour implanter des stratégies nouvelles, pour développer ne serait-ce qu'un site Web performant.

L'importance que vous accordez à la langue est peut-être d'autant plus surprenante qu'il s'agit des arts visuels, et non pas d'un art « littéraire », la littérature, mais aussi le cinéma, la chanson, etc. Finalement, compte tenu de l'importance des réseaux en art contemporain, de la communication par réseaux, la langue n'est-elle pas devenue plus importante que jamais sur le plan de la diffusion ? Tout aussi importante que pour la littérature ou le cinéma ? N'est-ce pas aussi baisser les bras devant la montée de l'anglais ? Même la France est en train d'y passer, selon certains. L'idée même de francophonie, qui s'est constituée en bonne partie dans la foulée du néonationalisme québécois ou dans son orbite, n'est-elle pas elle-même en porte-à-faux par rapport à cette dynamique ? Quel est l'état d'esprit actuellement dans les milieux de l'art contemporain face à cet usage de l'anglais ?

L'anglais est bien sûr la langue d'usage du milieu de l'art contemporain. C'est notre manière de communiquer entre nous sur le plan international, comme dans les autres domaines. Mais je crois que l'art se crée dans sa propre langue. Cela fait partie de la fibre intellectuelle de l'artiste, c'est organique je dirais. Le rapport à l'art fait appel à la mémoire et donc à la langue. La langue maternelle, c'est d'abord et avant tout le véhicule de la mémoire. L'usage de l'anglais n'est, en fin de compte, qu'une question d'usage fonctionnel. Je pense que la pensée se produit au sein d'une langue qui nous

est propre. Cela ne nous empêche pas de passer ensuite à l'autre langue, d'user du mécanisme de la traduction, pour ainsi dire.

Mais cette traduction, prise au sens littéral, implique des coûts supplémentaires, en temps et donc en argent. L'usage du français ne demeure-t-il pas alors un véritable handicap? Un handicap économique qui n'existe évidemment pas du côté anglophone...

Cela dépend du point de vue qu'on adopte. Il faut voir comment les intellectuels américains entre autres ont recours aux idées développées dans d'autres langues. Les Américains ont fait un usage abondant de Foucault, Lyotard, Derrida, de Certeau, dans les dernières années...

Plusieurs diraient qu'il s'agit d'un usage très superficiel...

Je ne pense pas que ce soit dans tous les cas un usage superficiel. Les francophones eux-mêmes peuvent faire un usage superficiel de leurs propres auteurs. L'exégèse de la pensée française par les Américains est d'un apport certain. Croire le contraire, ce serait refuser l'idée que la pensée puisse s'enrichir d'apports extérieurs. Alors que la pensée, à mon avis, c'est de se mesurer à l'autre — l'autre chez soi ou l'autre à l'étranger, d'ailleurs. C'est ce qui nous permet d'aller toujours plus loin. C'est pour cela qu'il n'y aura jamais d'homogénéisation linguistique au plan mondial. Une culture de la différence va demeurer même si on est appelé à communiquer de plus en plus dans une seule langue, dans certaines circonstances.

Est-ce plus facile à votre avis pour les artistes canadiens d'entrer aux États-Unis par l'Europe ou par le Canada?

Il y a plus d'intérêt en Europe pour nos artistes. Ceux qui se sont vraiment inscrits sur la scène internationale, Jeff Wall, Geneviève Cadieux par exemple, sont plus sollicités en Europe qu'ils ne le sont aux États-Unis. Peut-être y a-t-il une plus grande pénétration de l'art contemporain en Europe. Peut-être plus de manifestations. Quand on pense qu'aux États-Unis il n'y a qu'une seule grande manifestation internationale, qui a lieu aux trois ans, à Pittsburgh! Ce sont les

grandes expositions qui peuvent vraiment aider les artistes à se faire connaître et, en Europe, il y en a beaucoup. Alors, bien sûr, les possibilités d'invitation sont multipliées. Jeff Wall, qui est maintenant reconnu aux États-Unis, s'est d'abord fait connaître en Europe. C'est même le cas pour un bon nombre d'artistes américains, en tout cas les artistes des arts de la scène des années 1980. Bob Wilson, Philip Glass, Trisha Brown ont d'abord été consacrés en Europe. Même les artistes québécois des arts de la scène, reconnus internationalement, sont passés par l'Europe, Robert Lepage, Édouard Lock...

L'Europe détient donc encore le pouvoir de consécration.

Oui, mais l'Europe en général assume ce leadership, non pas une ville en particulier. Ce n'est certainement plus Paris, comme ça pouvait l'être autrefois. New York joue son rôle, mais cela n'empêche que de plus en plus d'artistes se font reconnaître ailleurs d'abord, et ils proviennent maintenant de tous les continents.

Alors, c'est un réseau de villes, une espèce de tissage de villes? La Communauté européenne a dû faire beaucoup bouger les choses...

Je pense que la Communauté européenne a existé bien avant son officialisation. L'idée s'est développée en fait dans les années soixante-dix, qui est aussi la période du décentrement dont j'ai déjà parlé, et qui est le produit de l'ère de l'information. La diffusion de l'information, telle qu'on la conçoit aujourd'hui, nous permet de repenser des situations et a, pour ainsi dire, créé cette nouvelle Europe. La présence du géant américain rend cette évolution peut-être un peu plus lente dans les Amériques. Mais ça vient progressivement.

Êtes-vous allée en Amérique du Sud?

J'espère y aller pour la première fois, à l'occasion de la biennale de Sao Paulo qui, cette année, me semble plus intéressante. On remarque tout à coup, ces dernières années, aux États-Unis, un grand intérêt pour le Mexique et l'Amérique du Sud. Beaucoup d'artistes de culture hispanique exposent de plus en plus aux États-Unis... Les

Américains semblent plus intéressés pour l'instant par la culture hispanique que par la culture canadienne, qui peut leur paraître trop proche de la leur. On n'arrive pas à y voir une différence. C'est pourquoi il faut viser à maintenir les différences et les langues. C'est peut-être pour cela que les artistes québécois, globalement, ont tout de même démontré, tous arts confondus, plus de potentiel international que les autres artistes canadiens jusqu'à maintenant.