

Sabatino also pays great attention to the different terms applied to vernacular—primitive, minor, rural, rustic, and so forth. His analysis of these terms sheds valuable light on the cultural environments in which discussions surrounding vernacular traditions took place. Sabatino's ambitious project unquestionably establishes the vernacular as a major feature of Italian modern-

ism and invites scholars to reconsider the topography of inter-war and post-war Italian architecture, which has for too long been defined by a narrow canon of exemplars.

LUCY M. MAULSBY
Northeastern University

Note

¹ In this vein, see the recently published collection of essays: Jean-François Lejeune and Michelangelo Sabatino, eds., *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities* (London, 2009).

Ève Lamoureux, *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistiques au Québec*, Montréal, Éditions écosociété, 2009, 272 p., 28 \$, ISBN 978-2-923165-61-5.

Nécessaire réflexion sur l'engagement en arts visuels dont certains ont voulu croire qu'il était dépassé, *Art et politique* suscite pourtant, tout au long de sa lecture, bien des questions sur l'existence même de l'art engagé. Alors que la plupart des artistes interrogés par l'auteure Ève Lamoureux ne se disent pas vraiment engagés, les définitions, les motifs et les motivations de l'engagement des artistes sont fort diversifiés et personnels et « les objectifs de l'engagement sont assez restreints »; de plus, l'art engagé « n'implique plus nécessairement la marge ou la confrontation »¹. Lamoureux se fixe pour objectif d'examiner les conditions de survivance de l'engagement artistique au fil des dernières décennies et commente les formes particulières qu'il a pu prendre récemment. Citant abondamment des auteurs québécois et tout particulièrement des articles de la revue *Inter*, elle nous ramène au constat essentiel que la réflexion sur l'art engagé reste une source active de débats au Québec.

Si le premier chapitre constitue un intéressant regard historique sur l'engagement des artistes québécois depuis le *Refus Global*, la lectrice avide aurait souhaité y trouver un plus grand nombre de descriptions d'œuvres, de manifestations, etc., ce portrait historique n'étant accompagné que de peu d'exemples et parfois de simples listes. Cette insuffisance s'explique peut-être par le fait que Lamoureux est politologue et que l'ouvrage fut d'abord sa thèse de doctorat. Le second chapitre explore les dynamiques à l'œuvre dans le champ de l'art contemporain québécois: l'internationalisation, l'affirmation régionale, le rôle de l'État, etc. Vient ensuite une analyse de trois œuvres, *l'État d'urgence* de L'ATSA, la *Manifestation pour le droit au bonheur* de l'organisme Folie/culture et *Entre nous* de Devora Neumark, qui offre une description tout à fait captivante des œuvres portée par une position critique fort bienvenue n'excluant aucun point de vue sur l'action des artistes et sur les pièges inhérents aux formes

artistiques engagées. Toutefois, l'auteure n'approfondit pas par la suite les analyses faites dans ce chapitre, de sorte que leur pertinence par rapport à l'ensemble de l'ouvrage en semble réduite.

Dans les trois chapitres suivants, Lamoureux se penche sur certaines modalités de l'inscription du politique dans les arts actuels qui ressortent des entrevues qu'elle a menées auprès d'une dizaine d'artistes et de collectifs d'artistes issus de trois « tranches générationnelles » établies selon les périodes correspondant aux premières années d'activité artistique: 1975–80 pour Nicole Jolicoeur, Alain-Martin Richard et Jean-Claude St-Hilaire; 1985–90 pour Devora Neumark, Sylvie Cotton, Doyon/Demers et Danyèle Alain; et enfin, 1995–2000 pour ATSA (Action terroriste socialement acceptable) et ses fondateurs Annie Roy et Pierre Allard, BGL (Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière) et Raphaëlle de Groot. À travers ces entrevues, Lamoureux cherche à définir l'art engagé et ses objectifs et étudie la réception et l'impact de ce type d'art, de même que la position des artistes par rapport aux institutions.

Alors qu'elle se propose de vérifier l'hypothèse voulant qu'il y ait renouvellement de l'engagement dans et par l'art depuis les années 1970 et ce sous des formes variées, l'auteure met en question le concept figé d'une représentation sociale de l'art engagé qui n'aurait retenu que « les expériences radicales », une « vision qui fait généralement référence aux œuvres des artistes féministes militantes et à l'art marxisant » (p. 76). Tout en faisant le constat que ces artistes actuels qu'elle classe sous la rubrique « art engagé » rejettent pour la plupart la représentation ou l'image encore tenace de pratiques qui, à force d'être trop politiques en auraient oublié d'être artistiques, elle en arrive, au fil de ses descriptions et analyses, à démontrer que l'engagement peut être (et est de plus en plus) multiple, multiforme et « micropolitique ». Suivant l'analyse de Lamoureux, le potentiel transformateur de l'art résiderait désormais dans la possibilité « de se changer soi-même—c'est vrai pour le créateur et pour le public—à travers sa participation », dans la possibilité de « réfléchir sur soi, sur l'autre et sur le monde dans la rencontre

entre la proposition de l'artiste et l'expérience, les connaissances du spectateur » (p. 185). On pourrait ainsi inférer que l'engagement aurait pris aujourd'hui une forme « *soft* » permettant l'échange et l'interaction parce que l'artiste reste disponible à l'autre, l'œuvre elle-même étant ouverte à diverses interprétations et jeux de réflexions et que, dès lors, toute manifestation artistique un tant soit peu réflexive pourrait se classer dans la rubrique « art engagé ». Ce que résume admirablement Nicole Jolicoeur dans cette simple phrase : « si la pensée des artistes n'était pas à l'œuvre, dans quel monde on se retrouverait? »².

Malgré la pertinence de l'étude, on regrettera peut-être que Lamoureux s'appuie trop sur « la conception générale postmoderne de l'art » telle que la définit Andrée Fortin dans les *Nouveaux territoires de l'art*³, pour expliciter les aspects subjectifs et personnels des nouvelles formes de l'engagement des artistes. Ce classement rigide dans la catégorie du postmoderne peut sembler un peu restrictif relativement aux pratiques actuelles. D'autant plus que l'auteure fait plusieurs fois référence à la notion d'utopie, parlant entre autres « d'utopies à vivre » et d'une recherche assidue de rapports entre « art et vie » chez bien des artistes, ce qui nous ramènerait tout aussi bien à l'art moderne, que Lamoureux schématise un peu trop à mon avis en le rangeant en bloc sous la définition formaliste donnée par Clement Greenberg. Si Marcel Duchamp et les surréalistes trouvent grâce à ses yeux, elle oublie complètement Dada qui, pourtant, « inventa le collage, le montage, la poésie phonétique, les œuvres multimédias, l'installation, la performance et le happening »⁴, bref une bonne partie des catégories artistiques dans lesquelles le processus est aussi important, voire davantage, que le produit final, un aspect essentiel de l'art engagé d'aujourd'hui selon Lamoureux. Au-delà de l'esprit uniquement nihiliste qu'on lui attribue trop généralement, Dada fut certainement une mouvance « engagée »; les utopies, la tendance à polariser l'art d'élite et la culture de masse, tout comme l'abolition des frontières entre l'art et la vie ont assurément fait partie des grandes préoccupations des avant-gardes, entre autres chez les constructivistes du nord de l'Europe (artistes de De Stijl, du Bauhaus, artistes soviétiques d'avant le réalisme socialiste...). Dans une exposition récente qui réfléchissait à un renouveau de l'intérêt des artistes pour l'art moderne et ses idéaux sociaux et politiques, la commissaire, Lesley Johnstone demandait : « Est-ce un reflet du désir de reprendre contact avec les idéaux utopistes après des décennies d'idéologie réactionnaire et de marchandisation débridée de l'art? Ou est-ce la nostalgie d'une période où l'art, l'architecture et le design proposaient un véritable projet social [...]? »⁵ Il est toujours périlleux de cloisonner les formes ou les périodes de façon trop rigide et de les opposer trop strictement comme le fait Lamoureux avec les catégories du moderne et du postmoderne. En revanche, le chapitre d'*Art et politique* qui traite du rapport des artistes aux institutions, offre la par-

faite illustration d'un nécessaire décloisonnement dont même les institutions tirent avantage aujourd'hui : de Groot, ATSA et Neumark signalent qu'il n'y a aucune contradiction à exposer leurs travaux, même engagés, dans les musées puisque ce sont désormais les lieux de l'art *les plus fréquentés* et que les visiteurs y sont en général bien disposés. Ainsi, dit Lamoureux, « selon les artistes interrogés, les catégorisations binaires (la rue versus l'institution et le grand public versus le public initié) ne fonctionnent plus et ce, pour bien des raisons » (p. 212).

L'art engagé n'est donc plus exclusivement de l'ordre de la contestation ou de la représentation politique : le concevant plutôt comme un échange, une sensibilisation, l'étude menée par Lamoureux le situe du côté de l'affect et du sensible. Une bibliographie très complète clôt le livre qui est malheureusement dépourvu d'index selon une tendance par trop fréquente. Celui-ci aurait pourtant été fort utile puisque *Art et politique* est un ouvrage de référence qui a, de surcroît, le mérite de traiter d'artistes et de pratiques retenant de plus en plus l'intérêt des chercheurs de divers domaines, de l'histoire de l'art à la géographie en passant par la sociologie.

SUZANNE PAQUET
Université de Montréal

Notes

- 1 Je reprends ici quelques-unes des huit « caractéristiques de l'art engagé actuel » que Ève Lamoureux dégage en conclusion de son livre, entre les pages 220 et 230.
- 2 Nicole Jolicoeur, citée par Lamoureux, p. 181.
- 3 « Cette dernière [conception] se caractérise, selon Fortin, par une « démarche éminemment personnelle », des emprunts à tous les styles —soit un « syncrétisme stylistique »—et une « hybridation des genres et des disciplines ». » Lamoureux (p. 152) cite ici Andrée Fortin, *Nouveaux territoires de l'art : Régions, réseaux, place publique, Québec*, Nota bene, 2000, p. 44. La notion de postmoderne (postmodernisme) trouve une définition plutôt différente chez Raymonde Moulin, ce qui autorise à douter de la pertinence d'une définition unilatérale de ce terme qui a trouvé autant de formulations différentes que d'auteurs pour en traiter : « concept flou qui désigne à la fois la déconstruction du modernisme, la pluralité des styles, la remise en cause des frontières géographiques et la relativisation de toute culture. Certains y voient le règne du n'importe quoi ». Raymonde Moulin, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003, p. 188.
- 4 Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette, 2003, p. 89.
- 5 Lesley Johnstone, « Le filon du modernisme », dans Lesley Johnstone (dir.), *Les lendemains d'hier*, catalogue de l'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, du 21 mai au 6 septembre 2010, p. 16–17.