

La Situation de l'art et l'identité québécoise

Fernande Saint-Martin

Volume 2, numéro 1, septembre 1976

Fernand Leduc

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200018ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200018ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Martin, F. (1976). La Situation de l'art et l'identité québécoise. *Voix et Images*, 2(1), 20–27. <https://doi.org/10.7202/200018ar>

La Situation de l'art et l'identité québécoise

«Je suis persuadé que Marx aurait écrit sur l'esthétique s'il vivait aujourd'hui», affirmait Georges Lukacs¹.

C'est aussi ce que nous croyons, car en mettant en question le processus de la communication symbolique, l'esthétique doit devenir une dialectique totale de toutes les connaissances que nous avons sur l'homme, et ses modes d'expression les plus efficaces.

Pour la génération qui eut vingt ans en 1960, les dix premières années de la Révolution tranquille se sont présentées comme un exercice ouvert et dynamique de déconstruction des façades mensongères, des institutions aliénantes, des systèmes de pensée répressifs, disait-on, qui avaient masqué, camouflé, endormi le dynamisme réel de la nation québécoise.

D'une certaine façon, il était question de refuser d'assumer ce qui avait permis aux ancêtres de se sentir si aisément une identité nationale, le fait d'être catholique et français. Ce «Refus global» à retardement, qui mena à une déchristianisation rapide et à un déni de l'impérialisme culturel de la France, n'entendait conserver du passé, que ces faits et ces événements qui se présentaient comme des exceptions face aux idéologies dominantes.

Cette dialectique de la contradiction et de la négation, si nécessaire et méritoire, devait cependant ébranler les fondements mêmes de l'assurance culturelle traditionnelle des Québécois. Comme leurs compatriotes «canadiens» les Québécois se voient contraints, au début des années 70, de partir à la recherche d'une nouvelle identité culturelle, laquelle se dérobaient et semble encore vouloir se dérober sans cesse...

Une nouvelle prospérité économique ne pouvant nous définir une «place à part» dans le grand univers monotone de la consommation, on a vu depuis cinq ans un nombre toujours plus grand de questions pressantes faites aux artistes, pour qu'ils fournissent à la collectivité les éléments d'une définition de la nouvelle âme québécoise. Paradoxalement les discours les plus bruyants semblaient nier aux artistes tout rôle privi-

légié dans l'élaboration de la culture, tout en les soumettant à une inquisition véhémement et tyrannique, afin d'obtenir d'eux les éléments symboliques d'affirmation collective, introuvables ailleurs.

Je ne veux mentionner comme signes de cet appel vers une identification à travers l'art que la multiplication des discours des sociologues/journalistes, apparemment aveugles à la réalité plastique, qui se sont pris d'un soudain culte pour la culture populaire la plus inchoative comme celle des «patenteux», comme substitut possible de l'art folklorique français traditionnel au Québec, pratiquement irrecevable à cause de ses connotations religieuses. Ou encore cette supercherie de la critique de cinéma qui après avoir vanté outrageusement pendant ces dernières années «l'apport culturel» du cinéma québécois, ose seulement aujourd'hui appeler un chat, un chat et la majorité des films québécois, des «navets». Et la valorisation du vidéo comme «alternative» à un circuit d'information officiel et qui trouve très difficilement des circuits de diffusion populaire! Que dire de la chanson québécoise, «phénomène ultime de l'expression de la culture québécoise» en passe de ne plus trouver aujourd'hui un public qui se reconnaisse et se choisisse en elle (en achetant des disques?) Et l'aveu que la poésie ou le roman de la jeune littérature québécoise, trop difficile d'accès, ne nous a pas encore livré, noir sur blanc, les pièces d'identité marquantes.

À tous les niveaux finalement, les milieux de la critique, pris d'une frénésie de la nouveauté pour la nouveauté, ne peuvent attendre que les artistes se développent et simultanément, semblent incapables de définir des fondements à l'art québécois, qui permettraient de se nourrir un bref moment sur les réserves de ce qui est là...

Toute l'insertion de l'économique dans le discours sur l'art s'est faite de façon aberrante, dans les années 65-70, confondant «l'effondrement» du marché de l'art, qui passe de Montréal à Toronto, avec une crise de l'art; «rien ne se passait plus» à Montréal. Paradoxalement dans le milieu canadien-anglais, on faisait passer le centre dynamique de l'art de Toronto à la région modeste de London. Cette préoccupation de la «consommation» financière des œuvres esthétiques mène trop facilement à poser ce que produit un artiste est un objet dont la fin est accomplie, quand il est acheté par un autre individu. Il n'en est évidemment rien. L'œuvre d'art ne s'accomplit que lorsque la collectivité a entrepris et réalisé le processus de définir et d'assimiler son contenu symbolique. Mais c'est cette élaboration de la relation du spectateur à l'œuvre, où se constitue la seule fonction réelle de l'œuvre, qui a été décriée et vilipendée par la critique d'art de cette époque, comme étant une démarche élitiste.

Refuser de saisir la portée symbolique de l'objet d'art, à partir de ses éléments constitutants, c'est effectivement tourner le dos au *Refus global* de Borduas et à tout ce travail des Automatistes pour définir les potentialités expressives des œuvres et pour valoriser les contenus inconscients de la sensibilité collective dans les œuvres produites. Ramener

l'objet esthétique à son « chosisme » d'objet de consommation, c'est désespérer de la possibilité de transformer la société par l'art.

À bien des signes encore, on reconnaîtrait que la situation de l'art dans notre milieu, en 1976, provoque des réactions d'amertume et de désarroi. Les artistes eux-mêmes, boucs émissaires d'une angoisse et d'une hystérie qui n'ose dire son nom, deviennent les victimes, en dépit des efforts rhétoriques et populistes de bon nombre d'entre eux, de détestables procès d'intentions. Apparemment, on n'est pas très satisfait d'eux ; ils ne produisent pas le type d'œuvres qui apporterait une réponse instantanée à cette nouvelle soif d'identité collective. Ils ne sont pas les « sauveurs de la race ». Ils ne sont donc au fond que des marginaux, des élitistes, des égoïstes, des ésotériques, des opportunistes, des pervers...

Ceux-là mêmes qui ont senti la nécessité de légitimer la fonction artistique dans la société en donnant aux artistes le nom de « producteurs », en les assimilant aux autres producteurs des biens de consommation, n'ont pas peu contribué à la confusion générale.

Sans doute l'artiste est-il un producteur d'œuvres et l'écrivain, le peintre et le sculpteur sont-ils aussi propriétaires de leurs moyens de production : le papier et l'encre, le canevas et la couleur, le bois, le métal et les instruments de sculpture. Ce qui déjà assure à l'artiste une certaine autonomie en regard des idéologies des dominants comme des « dominés » ! Mais la comparaison entre l'artiste et le producteur des biens nécessaires à la vie sociale ne peut aller beaucoup plus loin. Si l'artiste répond par son produit à un « besoin » de la collectivité, c'est à un besoin en quelque sorte « spirituel », qui ne peut être défini à l'avance et qui le plus souvent refuse de s'avouer. L'artiste créateur ne peut en aucune façon garantir que ce qu'il fera demain sera aussi valable que ce qu'il a fait hier ou dans quel sens, il sera « utile » et « utilisable ». En dépit ou justement à cause des réactions si changeantes vis-à-vis divers types d'œuvres d'art données, de deux ans en deux ans, l'artiste visuel ne peut pas se définir et s'assujettir à un « patron » défini, et celui qui prend la plume, le rouleau à peindre ou la caméra ne sait pas si ce qu'il sent le besoin de faire répondra à un besoin superficiel ou réel du public, si ce qu'il crée, dans le risque et le tremblement, accèdera ou non à une fonction symbolique supérieure au sein de la collectivité.

S'il faut définir une fonction évidente aux artistes dans notre milieu, c'est plutôt celle de « mécène de la culture ». Puisque la société refuse d'assurer un statut social privilégié aux artistes, ceux-ci doivent lorsqu'ils ont rempli leur tâche de citoyen et gagné leur vie, comme n'importe quel autre professeur, ou journaliste, ou bureaucrate, regrouper leurs ressources financières et leurs trop brefs temps de loisir, pour élaborer et donner à la collectivité cette production artistique qui flatte tellement le narcissisme des oisifs ou des inhibés, qui non seulement ne veulent pas payer pour cette culture, mais exigent de la télécommander du haut de leurs propres insuffisances à s'exprimer.

Mais est-ce vraiment vrai que nous échappent aujourd'hui les moyens de définir une nouvelle identité québécoise ou s'agit-il d'une illusion d'optique provoquée par des généralisations hâtives, un besoin de négation trop envahissant et globalisant pour ne pas être suspect ?

Dans presque tous les secteurs de l'art québécois, on peut poser que le début des années 40 marque un nouveau départ radical des valeurs de la collectivité, qu'il s'agisse de la poésie, du roman, de la peinture, du théâtre, etc. Et c'est sur ces fondements que la nouvelle identité québécoise pourra se formuler.

Parmi les trop rares hypothèses offertes par la sociologie québécoise, pourtant si bavarde, pour expliquer la nature de l'évolution qu'a connue la société québécoise, Marcel Rioux a élaboré celle du « rattrapage » comme étant le moteur dynamique des conduites et besoins nouveaux. Cette hypothèse a été copieusement utilisée pour donner un sens à l'évolution picturale au Québec, mais, semble-t-il, en y adjoignant des mots sous-entendus qui en rétrécissaient singulièrement le sens. C'est-à-dire que l'on suggérerait plutôt dans le domaine des arts visuels, qu'il ne s'agissait « que de rattrapage ». C'est-à-dire que non seulement cette notion de rattrapage était empruntée telle quelle, sans subir d'examen sérieux, mais on se refusait à définir si ce supposé « rattrapage » a été accompli et le cas échéant, si la culture québécoise avait accédé à un mode de création original et propre au Québec.

Il est bien admis que le *Refus global*, par ses prolongements sociaux constitue un point capital, un point tournant de la prise de conscience du Québec en 1948. Mais qu'en est-il au point de vue de la situation des arts à cette époque ? Si l'on songe que les « *drippings* » de Pollock ou l'œuvre significative de Newman n'ont été exposés qu'à la toute fin des années 40, que Rothko et Kline ne se joignirent à l'expressionnisme abstrait qu'à partir de 1950, comment peut-on se contenter de parler du travail accompli par Pellan et Borduas, de 1940 à 1947, comme d'un simple rattrapage de l'art international, pour commodément le mettre de côté d'un revers de la main ?

Il nous apparaît au contraire que le travail de synthèse effectué par Borduas et Pellan a défini une voie, une forme et un contenu québécois, à la notion d'abstraction lyrique, dont la pérennité est assurée depuis les analyses du baroque faites par Wölflin jusqu'aux graffiti dans nos métros ou les « *earth works* » de l'art conceptuel actuel. Les œuvres de Borduas et des Automatistes nous apparaissent comme une contribution originale et spécifique à la peinture informelle. Comment persisterions-nous à le nier quand les Français, assez chauvins de tradition, posent ces œuvres comme l'un des fondements de l'abstraction lyrique en France même ? Et qui plus est, face à l'ampleur du trajet suivi par Borduas, il faut aussi poser que les tableaux structurés en noir et blanc de Borduas à Paris avant 1960, constituent une contribution majeure à l'élaboration postérieure d'un art minimaliste qui occupa la fin des années 60, un peu partout dans le monde. Et pour revenir au Québec, les tableaux noir-blanc ou trichromes

de Molinari et Tousignant exposés en 1956 proposaient déjà toute l'épuration et la radicalité de ce dernier grand mouvement pictural dont on sent encore les effets aujourd'hui, l'art minimal, qui fut le premier aussi à incorporer le discours de l'artiste, ses intentions dans la dimension réelle de l'œuvre.

D'autre part, les recherches sur les possibilités énergétiques de la couleur entreprises par les Plasticiens, de 1955 à 1960, correspondent-elles à des pulsions et besoins profonds de la sensibilité québécoise, ou ne sont-elles des « formes de rattrapage » de préoccupations plastiques qui ne sont même pas encore valorisées aujourd'hui à Paris ou à New York, en dépit de l'intermédiaire un peu mou du « *color-field painting* » de la fin des années 1960 ?

En réalité, est-ce qu'une interprétation de la situation de l'art au Québec trop axée sur la notion de « rattrapage » ne fait-elle pas imaginer toujours que les sources de l'art québécois ne peuvent venir que de l'extérieur, nous paralysant dans l'effort de retrouver, avec lucidité, ce que nous sommes, dans les œuvres produites par nos artistes ? C'est un réflexe de colonisé, un manque de foi en nous-mêmes qui nous a poussés à douter collectivement de la validité de l'univers sensible de mouvements picturaux bien québécois.

Au fond, au cours de toutes ces années influencées par le négativisme inhérent à la théorie du rattrapage, il s'est agi plutôt de la difficulté des relèveurs qui ont succédé aux premières mises en place, à reconnaître et valoriser les hypothèses de leurs devanciers et à les dépasser. Inutile de citer certains livres écrits par des critiques d'art qui ont contribué à escamoter toutes les lignes de force de l'art au Québec. Est-ce parce que Borduas est mort à Paris qu'on ne fait appel qu'à son apport pendant sa période automatiste, pour en faire l'un des pères de la Révolution tranquille, en fermant les yeux sur la contribution immense de son œuvre de 1955 à 1960, qui rejoint et confirme la dialectique préalable des Plasticiens à Montréal ?

L'absence notoire vers 1963 de créateurs québécois féconds au sein de la peinture « pop » a sans doute contribué à consacrer auprès de la jeune génération, la « nécessité » d'aller puiser ses valeurs à l'extérieur, plutôt que de tirer profit et de prolonger une expérience véritablement québécoise. Elle a consacré cette brisure organique avec les forces du milieu, qui s'étaient auparavant manifestées de façon antérieure ou simultanée, certes pas postérieure, aux forces en action dans les grandes métropoles du monde. Comment pouvait-on croire en soi et à la validité de forces culturelles qu'on ne pouvait plus mettre en relation directe, au moment de l'art pop, avec les produits des autres cultures mondiales... ! ?

À partir de 1965, jusqu'en 1968, ne s'est exercé au niveau de la « relève du Québec » que le jeu des influences extérieures, mais malheureusement sans que le milieu artistique connaisse des confrontations valables avec ces œuvres étrangères. Sauf exception, le seul contact direct

avec les œuvres importantes de la peinture américaine ne put se produire qu'à partir de la présentation du Pavillon américain à l'Expo 67 où beaucoup ont découvert Newman, Warhol, Rauschenberg. Et au cours de cette époque, les jeunes artistes n'ont pu élaborer une contribution marquante, comme «alternative» aux développements qui se poursuivaient à l'intérieur des possibilités de la peinture plasticienne.

Aux alentours de 1968, au sein des grands mouvements de contestation culturelle qui ébranlèrent les sociétés les plus avancées d'Occident, la dynamique formelle de l'œuvre d'art a été mise en question par les artistes à l'étranger et fut remplacée par des contenus «existentiels» et psychologiques. Sur le plan de l'intention, du moins, l'art depuis 1968 a été axé sur les implications complexes du «processus de production» et d'imbrication du spectateur dans l'élaboration de l'œuvre. Cela n'implique nullement que les facteurs formels cessent d'être agissants dans l'œuvre d'art ou qu'on puisse se dispenser de les utiliser, puisqu'une esthétique qui voudrait définir et valoriser la validité des «attitudes», plutôt que la valeur des «objets» artistiques, n'a pu encore être élaborée. Cette démarche aurait peut-être pu se développer sur des lignes analogues à la tentative de Eco d'élaborer une esthétique de l'œuvre ouverte à partir des théories de la linguistique.

Depuis 1969 donc, la réaction «anti-objet» esthétique n'a pu laisser cours qu'à un art qui se propose un contenu à connotations scientifiques, psychologiques ou sociologiques, comme celles qui furent en partie véhiculées par le futurisme, le constructivisme, le dadaïsme et une certaine dimension de l'art automatiste québécois. Mais les contenus psychologiques et sociologiques deviennent bien vite désuets. Dans un mouvement comme le futurisme, par exemple, il est certain que la valorisation lyrique de l'esprit guerrier n'a pas fait long feu, mais plutôt l'intuition du cinéma et de l'éclatement de l'objet et son influence sur la formation du constructivisme sur le plan formel. Ces deux mouvements à contenu social contradictoire, demeurent la source de la plupart des grands mouvements contemporains, à partir essentiellement de la puissance de leurs intuitions formelles et esthétiques.

Pour revenir à la situation de l'art au Québec depuis 1970, on peut croire que la piètre hypothèse du rattrapage s'est rapidement transformée en un simple désir d'être «à la page», sauf pour ceux qui croyant que le rattrapage avait été pour une bonne fois accompli, pensaient qu'on pouvait maintenant travailler ici à partir d'assises culturelles véritables. On pourrait les appeler «l'axe autonomiste» des artistes québécois. Sans entrer dans des énumérations fastidieuses, non seulement les «aînés», comme U. Comtois, Gagnon, Gaucher, Leduc, Mc Ewen, Molinari, Tousignant, Hurtubise, ont entièrement renouvelé leur problématique depuis cinq ans, mais des jeunes comme Saxe, P. Gnass, Le Roy, Mark Prent, H. Gagné en sculpture, Louis Comtois, Montpetit, Saint-Pierre, Lucio de Heush, Kiopini en peinture, certains des exposants de «Québec 75»

tentent de transcender par des nouvelles propositions, les orientations fondamentales de l'art contemporain au Québec.

Face à l'axe autonomiste, (qui n'est pas celui des « nationaux ») un autre groupe de jeunes artistes a plutôt cherché à fonder ses valeurs et ses problématiques sur l'art produit à l'extérieur du Québec, à l'étranger. D'une façon cependant bien différente des relations traditionnelles entre les colonies et les métropoles. Sa caractéristique fondamentale est d'être axée sur une réaction immédiate à la circulation de l'information artistique, à travers les media et les rencontres individuelles. La nouvelle tendance ne veut pas valoriser les objets en eux-mêmes, mais un rythme de réactions de plus en plus rapide aux propositions artistiques des autres. N'est valorisé que ce qui, dans les délais les plus courts, offre une variation aux schémas notionnels proposés dans les pays les plus avancés d'Occident. L'objet n'étant plus valorisé, les hypothèses se succèdent rapidement les unes aux autres, créant à travers le monde un réseau de réactions imagiques, semblable aux signaux sensibles à l'intérieur d'un cerveau électronique. Cet objet global, surgissant de façon analogue de partout, grâce à la diffusion rapide de l'information, pourrait offrir à un percepteur qui le verrait du dehors, la concrétisation même d'une œuvre conceptuelle fondée sur l'écoulement de la durée et du processus.

L'objet en tant que tel n'importerait plus, mais sa seule capacité d'être un maillon rapide et éphémère d'une chaîne accélérée de réactions à la diffusion de l'information sur des signes produits en divers points du globe.

Cette valorisation d'informations qui ne sont plus des émergences du milieu, mais des apports extérieurs, tend à la production d'un art qui agit à la façon de la production scientifique, où les frontières culturelles n'existent plus, ni dans la forme ni dans le contenu des propositions, sauf pour certaines transcriptions anecdotiques et locales de formules internationales. La récupération de l'objet trouvé ou du *ready-made*, la réaction écologique au milieu ou au paysage rural ou urbain, par exemple, sont en réalité un art du « non-lieu », provoqué simultanément dans le monde entier par des média tels *Art Forum*, *Art Press*, *Data*, *Flash Art*, etc.

À ce niveau, par l'exposition « Québec 75 », le Québec se joint à une avant-garde qui s'est produite, partout ailleurs dans le monde, parce qu'elle est liée à une problématique de sensibilité à l'information et non plus à une problématique issue des forces propres à un milieu donné. Cette exposition pourrait être présentée à Bâle ou à Paris, mais ce serait justement une exposition qui pourrait venir de partout, c'est-à-dire qui ne vient de nulle part. Elle résulte du procès fait à l'art, sur un plan conceptuel, qui n'a pas besoin pour se produire de racines sociales spécifiques. Une fois donnés certains moyens d'accélérer la circulation de l'information, comme par exemple la galerie Véhicule, les centres d'avant-garde pourraient aussi bien être situés à Chicoutimi qu'à Turin. En ce sens, Montréal a peut-être été beaucoup plus loin dans cette voie que la plupart

des grandes villes canadiennes et l'on peut sans doute dire que Montréal est plus à « l'avant-garde » que Toronto ou Vancouver.

Mais comment dans ce grand tournoiement, le Québec retrouvera-t-il le sens de son identité? Si on refuse de la découvrir dans un approfondissement et une assimilation des œuvres symboliques elles-mêmes, il ne reste qu'une solution: interroger les artistes eux-mêmes sur leur type d'insertion dans la réalité du Québec, ou dans la réalité de l'art dans le monde. Instituer comme critère de sélection pour une exposition l'intentionnalité des artistes, ce qui peut virer rapidement à un procès d'intentions, m'apparaît non seulement illusoire (car de très bons artistes peuvent être de piètres théoriciens) mais aussi une démission de la fonction même du « spectateur » de l'œuvre d'art qui devrait interroger l'artiste au niveau où il peut le mieux s'exprimer, celui de ses œuvres plastiques. Plus grave encore, on escamote ainsi la responsabilité des intermédiaires entre les artistes et le public d'élaborer des modes de lecture qui soient fonction des potentialités dynamiques d'un milieu culturel donné.

Ce processus de sélection ayant une efficacité douteuse, il reste que la proposition majeure de l'exposition « Québec 75 » a été de confronter le spectateur avec une juxtaposition nombreuse, sinon fidèle, des déclarations verbales des artistes en regard de leurs œuvres plastiques. Ce découpage (opéré par qui?) du discours en lui-même inaccessible de l'artiste, qui pavoise de si grands espaces du Musée d'art contemporain, aiguillonne le spectateur à constater que « l'artiste » a conscience de l'ambiguïté de sa situation. Mais la difficulté d'interpréter ces déclarations, qui se produisent à plusieurs niveaux, ne peut que renvoyer le spectateur au problème de l'interprétation des œuvres elles-mêmes.

L'enfer est pavé de bonnes intentions. Et les « bonnes intentions » sociologiques, psychologiques, conceptuelles ou formalistes, exprimées verbalement par des artistes ne pourront masquer ou tromper sur leur efficacité réelle à agencer des éléments plastiques qui puissent véhiculer leur sensibilité, leur foi, leur engagement humain profond.

Découvrir, percevoir une identité culturelle au Québec, à travers ces œuvres, demeure la tâche que doivent accomplir les Québécois eux-mêmes, au-delà de l'escapisme, du nihilisme, et du masochisme colonialiste.

Fernande Saint-Martin
directrice du Musée d'art contemporain

1. « Entretiens avec Lukacs », Naïm Kattan, *le Devoir*, 12 novembre 1966.