

## Recherches sociographiques



Francine COUTURE (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. Tome II. L'éclatement du modernisme*

Guy Sioui Durand

Volume 39, numéro 2-3, 1998

Québec et Canada : deux références conflictuelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/057230ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/057230ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (imprimé)

1705-6225 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Sioui Durand, G. (1998). Compte rendu de [Francine COUTURE (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. Tome II. L'éclatement du modernisme*]. *Recherches sociographiques*, 39(2-3), 485-488.  
<https://doi.org/10.7202/057230ar>

Une nouvelle culture sportive est-elle en devenir au Québec ? Les images et les récits du sport ne prennent-ils pas des avenues pour le moins inusitées dans une société minée par une crise politique qui n'en finit plus de tourner en rond et la présence déjà un certain nombre de faits et d'analyses incontournables à plusieurs interrogations ? Il permet aussi d'enrichir un chantier de recherches qui ne demande qu'à être réactivé.

Sylvain LEFEBVRE

INRS-Urbanisation.

---

Francine COUTURE (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. Tome II. L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB éditeur, 1997, 424 p.

Quatre ans après le premier tome de l'ouvrage collectif *Les arts visuels au Québec dans les années soixante* portant sur « la reconnaissance de la modernité »<sup>1</sup>, voici le second. Cinq auteurs en examinent cette fois « l'éclatement du modernisme ».

Dans la mesure où aucune conclusion générale à la fin ne vient clore les deux tomes, on peut considérer l'introduction de « l'éclatement du modernisme », de Francine Couture, historienne et sociologue de l'art qui a assumé la direction des recherches, comme la synthèse des deux parties. Les essais de Marcel St-Pierre, Serge Allaire, Jean-Pierre Latour, Rose-Marie Arbour et Michel Roy amènent ensuite aisément le lecteur dans le climat artistique de l'époque, grâce à de convaincantes analyses.

Marcel ST-PIERRE, dans un long premier chapitre, donne le ton au livre. Il examine la teneur idéologique et artistique des activités des nombreux collectifs qui déferlent en réponse à l'art institué. Résolument branchés sur la nouvelle sensibilité industrielle, urbaine et technologique, les *happenings*, « environnements » et autres événements multidisciplinaires d'art en direct sortent « du cadre » et quittent « les socles » pour devenir des arts en spectacle, en parfaite homologie avec la culture de consommation de masse qui s'installe, télévisuelle et *pop*. La participation collective aux manifestations devient un paradigme. Serge Lemoyne, Claude Péloquin et Raoul « Luoar Yuagud » Duguay, derrière des appellations de groupes comme *Les Horlogers*, *Zirmate* et *Nouvel Âge*, et des événements comme la *Semaine A*, la *Semaine des Trente A*, sont les protagonistes d'un art où images visuelles, poésie et théâtre flirtent avec la télévision.

Avec force citations et précisions, St-Pierre en arrive presque à nous faire revivre certaines de ses manifestations. Toutefois, au fil des pages, l'emploi du

---

1. Francine COUTURE (dir.), *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. Tome I. La reconnaissance de la modernité*, Montréal, VLB éditeur, 1993, 352 p.

vocabulaire postmoderne actuellement en vogue (installation, performance, interactivité) pour examiner les pratiques des années soixante étonne dans la mesure où ces termes ne sont pas utilisés à ce moment.

Au second chapitre, Serge ALLAIRE scrute les écrits des critiques d'art de l'époque. Il relate comment ces observateurs de la scène artistique mettent en évidence la spécificité québécoise des créations montréalaises associées au *Pop Art* américain ou aux *Nouveaux Réalistes* français.

L'auteur examine ensuite dans cette perspective les peintures en direct de Serge Lemoyne, les environnements de Serge Boisvert, les dessins de Pierre Cornellier, les affiches sérigraphiées de Michel Fortier, les bandes dessinées de Michel Montpetit, le renouvellement de la gravure par Pierre Ayot, les sculptures-objets d'Yvon Cozic, etc. Allaire met ainsi en relief le « mode ludique et parodique » de ces propositions artistiques mettant en scène l'identité culturelle québécoise.

Jean-Pierre LATOUR, pour sa part, analyse les sculptures d'Ulysse Comtois, Jean Noël, Henry Saxe et Serge Tousignant comme mutation du travail en atelier. Ces représentants de la génération de sculpteurs des années soixante font du mode de production industrielle la matrice de leurs œuvres. Latour y voit non seulement une nette rupture d'avec la conception qui habitait les automatistes et les plasticiens, mais encore une mutation dans le choix des matériaux. La pierre et le bois traités manuellement cèdent la place aux objets, de métal ou en plastique, usinés.

Le recours à la fabrication industrielle montre bien comment nombre de sculpteurs flirtent avec l'art conceptuel qui se développe en Angleterre et aux États-Unis. L'atelier devient davantage le lieu du « dessein », du projet que celui de la réalisation artisanale de l'œuvre. Toutefois, les propositions sculpturales québécoises ne donnent pas dans le processus de dématérialisation, adhérant plutôt aux idéaux de participation collective et de ludisme que façonnent le courant *Pop* et les arts de spectacles, comme l'ont indiqué St-Pierre et Allaire dans les chapitres précédents.

Enfin, Latour explore l'intéressante dualité entre la peinture et la sculpture qui se noue dans les années soixante.

À ce chapitre centré sur les sculpteurs « mâles » va suivre celui de Rose-Marie ARBOUR, nettement féministe. Elle montre l'originalité et l'importance des Françoise Sullivan, Yvette Bisson et Claire Hogenkamp à cette période. D'une écriture alerte, l'auteure analyse en détail les œuvres de ces femmes artistes comme faits marquants du champ sculptural québécois. Elle déboute ainsi une certaine amnésie de l'histoire reposant démesurément sur la critique de l'époque. Dans les années soixante, les conceptions de l'art et les sculptures de Françoise Sullivan, Yvette Bisson et Claire Hogenkamp sont porteuses d'une « nouvelle sensibilité ». Françoise Sullivan marie dans plusieurs de ses œuvres espaces et rythmes en des spirales. Elle fait figure d'avant-garde dans la mesure où la question du site et surtout de la dématérialisation graduelle de l'objet-sculpture au profit d'une trame existentielle où art et vie se soudent, vont devenir des propositions clés qui animent aujourd'hui les projets de « résidence d'artistes ». Arbour montre comment Yvette Bisson, avec

ses « architectons », miniaturise de nouvelles tensions entre l'horizontalité et la verticalité du point de vue architectural, et comment la vision ironique des rapports hommes-femmes au cœur des sculptures de Claire Hogenkamp se distingue dans la sensibilité *Pop*.

On ne peut qu'être d'accord avec la conclusion de Rose-Marie Arbour :

Le domaine de la sculpture des années soixante était franchement masculin par l'esprit et la culture, par le nombre d'hommes qui la pratiquaient. Ce domaine était en ce sens déterminé par une tradition quasi immémoriale, et le fait d'y retrouver quelques femmes dont les problématiques étaient clairement affirmées sur le plan esthétique est digne d'attention, bien que ce qui les lie ne soit pas des problématiques formelles mais la présence d'un contenu dans leur œuvre. Cela doit être souligné dans la trame historique qui, entre autres choses, éclaire le poids de l'identité sexuelle de l'artiste dans la constitution de sa carrière et de son esthétique. (P. 331.)

Dans la première partie du dernier chapitre, Michel ROY revisite avec un évident souci de clarté les rapports entre les associations d'artistes et l'État ainsi que l'amorce de la professionnalisation du statut des artistes et d'une meilleure diffusion des œuvres. La cogestion est alors à l'ordre du jour. Si l'on exclut ce qui semble une chronique des conflits de personnalités autour, par exemple, de l'ouverture du Musée d'art contemporain de Montréal, Roy relate très bien l'avènement des associations professionnelles d'artistes, dont le rôle clé de l'Association des Sculpteurs pour l'expansion régionale et internationale des symposiums de sculpture, et de l'art environnemental au Québec depuis, lequel est un peu le parent pauvre du livre.

Dans la deuxième partie, Roy aborde trois faits qui me semblent déterminants pour comprendre la teneur des positions politiques des artistes des années soixante. Il relativise les rapports ténus des associations professionnelles d'artistes avec les étudiants des Écoles d'art, davantage tournés vers l'autogestion et la révolution culturelle que le lobby politicien. L'auteur met bien évidence la chimie entre les contestations autogestionnaires estudiantines et les événements d'art (*happenings*, environnements et art dans la rue).

La contestation des pratiques artistiques institutionnelles comme l'*Opération Décliv* – dont on fêtait le trentième anniversaire en 1997 – reprend les idéaux de participation déjà évoqués mais avec une critique sociale qui trouve aussi écho dans les bandes dessinées et les utopies festives comme celle du groupe Fusion des Arts. Par exemple, l'enseignement des arts et la place de l'art dans la société deviendront d'actualité avec l'occupation de l'École des Beaux-Arts et l'*Opération Décliv*. Ils conduiront à la Commission royale d'enquête sur l'enseignement des arts, présidée par Marcel Rioux.

Roy termine de manière percutante en parlant de ces pratiques artistiques radicales que seront les « manifestes-Agis » dont l'action et l'idéologie traduisent dans le champ culturel la philosophie felquiste sur la scène politique, à savoir le terrorisme culturel comme mode d'intervention. La singularité de « l'art performance » s'y trouve. Il faudra y revenir.

Essentiellement, ce second tome contribue à la construction d'une histoire sociale de l'art, des sujets et œuvres plus que des structures du champ québécois de l'art comme le premier tome. Tous les essais partagent une trame analytique commune et proposent des analyses centrées sur les acteurs (les artistes et intellectuels de l'art) et leurs pratiques artistiques (les œuvres), reléguant à un rôle mineur les données statistiques et infrastructurelles.

On doit parler d'analyses de cas qui remontent vers l'ensemble plutôt que l'inverse. Avec force détails, et avec ce parti pris pour les pratiques et les acteurs de l'art québécois des années soixante, ce second tome jette des éclairages importants. On apprend beaucoup dans cet ouvrage « coloré », sensible aux œuvres d'art. Du coup, s'amplifie le plaisir de la lecture et se voit même stimulé le goût de lire (ou relire) les quelques articles et ouvrages existants sur la période. Je pense ici au regard d'ensemble posé dans *Histoire du Québec contemporain* (LINTEAU, DUROCHER et ROBERT, 1986) dont les grandes interprétations s'y trouvent confirmées et, bien sûr, l'incunable *Québec Underground* (Yves ROBILARD [dir.], 1973) qui a longtemps été la référence pour cette période artistique. On pourrait ajouter le catalogue de l'exposition *Naissance et persistance de la sculpture au Québec* (tenue au Musée du Québec en 1992) pour mieux cerner la genèse artistique de la Révolution tranquille.

La culture de consommation de masse qui s'installe en Amérique (les arts du spectacle) aura servi de fil conducteur à la problématique de l'équipe de chercheurs. On y sent cependant l'influence de la théorie européenne qui marque alors l'art contemporain occidental (ex. : la pensée des Situationnistes et de DEBORD ainsi que des Nouveaux réalistes et de RESTANY) au détriment du courant américain de dématérialisation de l'objet d'art – *conceptual art, land art, happening, body art* qui s'installe simultanément dans les années soixante. De plus, l'absence de regards analytiques du côté de la communauté anglophone, sur les pratiques artistiques en régions, hors de Montréal, et les choix d'analyser la production de certains sculpteurs au détriment des événements publics comme les symposiums de sculptures laissent ouverte la période à de nouvelles recherches.

En conclusion, et tout simplement parce que l'évolution des pratiques sociales et culturelles n'obéit pas aux découpages par décennies, les études à venir des années soixante-dix et quatre-vingt – les équipes de chercheurs sont déjà à l'œuvre – viendront mieux éclairer les tendances artistiques qui se dessinent durant la Révolution tranquille au point de consolider et de morceler simultanément la modernité culturelle. Mais déjà, *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, tomes 1 et 2, s'avère incontournable.

Guy Sioui DURAND

Ministère de la Santé et des Services sociaux.

---