

ETC



Idem

Marcel Saint-Pierre

Volume 1, numéro 1, automne 1987

Réalité québécoise

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36172ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

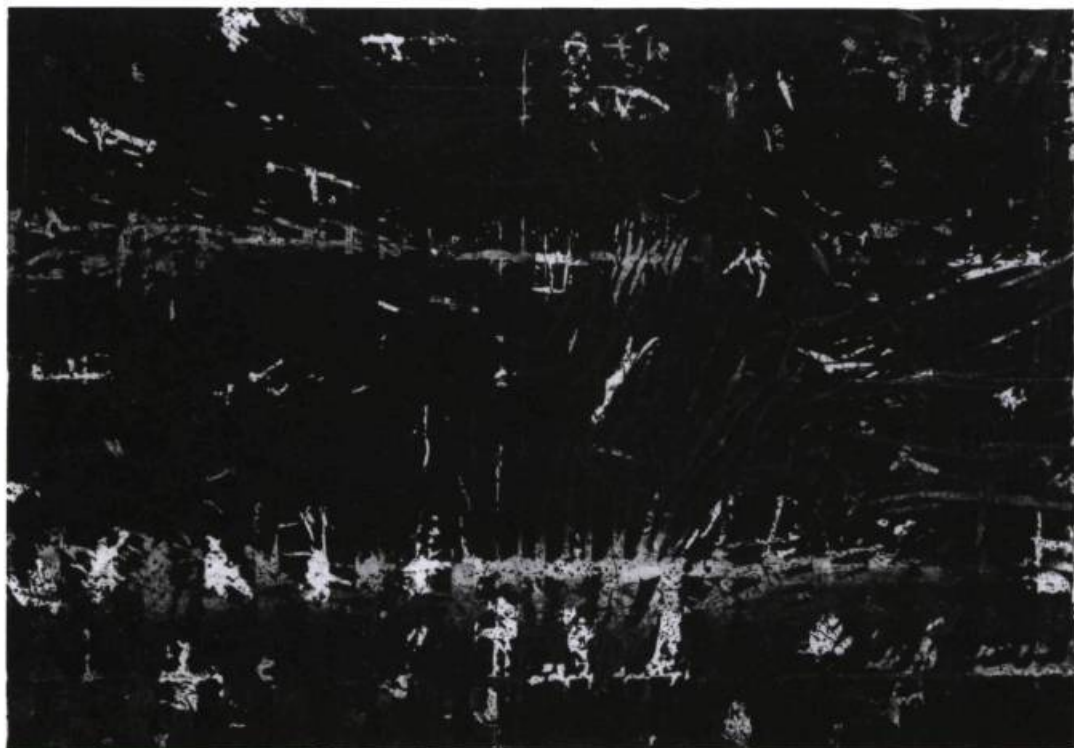
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Pierre, M. (1987). Idem. *ETC*, 1(1), 28–32.

Idem



Marcel Saint-Pierre, *Travaux renversés n° 6*, 1986. Acrylique sur toile. Photo : Y. Boulérice.

A première vue, traiter de l'identité culturelle québécoise dans le contexte actuel peut surprendre. L'usure même de cette question fait qu'elle semble aujourd'hui tomber du ciel ou sortir arbitrairement d'une boîte aux oubliettes. La présente période semble si peu encline à formuler un projet collectif et encore moins national que la légitimité de ce thème est compromise. À peine trouvons-nous encore quelques politiciens pour l'invoquer dans leurs discours sans perdre un peu de crédibilité. La difficulté à reconvoquer ce problème, pourtant légitime, est caractéristique de l'apparente dissolution du lien social au profit des seules individualités qui le composent et de la perte du consensus qui, jusqu'à maintenant, avait permis à une communauté de se projeter dans le futur ou de se représenter dans une perspective

d'émancipation. Les bilans récents faits sur la période précédente et son projet national disent leur désenchantement, parlent de la fin des illusions et de «la communauté perdue» (J.M. Piotte).

Avec le déclin des «empires» les plus divers, cette crise des projets de société ne nous est pourtant pas spécifique. En cette fin de siècle, le climat général serait plutôt à la réaction, et dans le champ de l'art, depuis la fin de l'hégémonie formaliste, à celui du retour de ses refoulés. Ceux, entre autres, de la figuration réprimée et du néo-expressionnisme, remettent au premier plan, depuis près de dix ans, les subjectivités les plus exacerbées (dont l'époque antérieure n'avait évidemment que faire) tout en ramenant paradoxalement à la surface un répertoire de formes et de contenus déjà vus. Ce n'est pas qu'il faille y voir nécessairement une projection toute bête dans le passé qui viendrait en remplacer une autre, exclusivement portée vers un avenir commun, un idéal à atteindre ou un projet à réaliser, car cette attitude nouvelle comporte également une part d'artistes qui, effectuant eux aussi des retours sur ces mêmes refoulés, mais dans une perspective dite critique si ce n'est contraire, ne confondent pas la novation en art avec la tradition, ou, en termes de marché, l'arrivage périodique des «antiquités» avec la transformation de l'héritage culturel. Dans ce domaine comme ailleurs, on oppose à cette conception de l'histoire tendue vers le futur ou le progrès une vision, si je puis dire post-historique, du système moderniste des avant-gardes et par conséquent, de la fonction sociale de celle-ci, quand c'est davantage sur le fond inépuisable des passés multiples et la réactualisation de leurs héritages que se jouent, à la fois, les exploitations passées à la mode et les expérimentations de l'art actuel.

Il ne m'appartient pas de juger de ces trop nombreuses variations, mais dans toutes ces combinaisons sur des airs connus, comme sur la majeure partie de leurs marchés, il n'est pas rare de voir encore, toujours au nom du nouveau, des diffuseurs revendiquer pour leurs produits des caractéristiques nationales et même régionales alors que pour la plupart des producteurs concernés, il ne s'agit que de réinvestir des préoccupations et des territoires mis de côté par le modernisme. Au fil de ces réappropriations qu'on s'empresse de situer au-delà des avant-gardes qui ponctuent l'histoire de l'art moderne, certains artistes redécouvrent les allégories et les sujets d'antan, d'autres, en tentant de domestiquer le poids de leur passé, prônent un art berlinois, tandis qu'en Italie on promeut des réadaptations semblables au rang de trans-avantgarde. C'est dire, quoique trop rapidement, tout ce qui sépare la situation actuelle de celle qui, depuis plus d'un siècle déjà, concevait son avant-garde sur la base du mythe fondateur de la modernité, c'est-à-dire sur l'espoir de réaliser un projet historique, pour ne pas dire «révolutionnaire».

Il n'est pas étonnant dès lors que le mouvement de recul soit présentement vécu par certains comme un désenchantement. Les aspirations qui animaient encore les ambitions avant-gardistes passées ont été remplacées par une plus grande expansion du marché aux particularités nationales ou aux couleurs locales surannées. Ces réapparitions ne se font toutefois pas sans entraîner quelques régressions troublantes. En légitimant indistinctement presque toutes les formes de produits mis en circulation, cette propension du marché substitue l'accélération des nouveautés à ce que P. Gaudibert appelle les «valeurs en action» que le concept de «nouveau» représentait dans le cadre des avant-gardes. En réponse à l'impérialisme culturel et aux stratégies de consommation du grand marché, la configuration actuelle rejette cette logique moderniste des avant-gardes, de la rupture et aussi de son corollaire, la révolution.

À l'inverse des effets d'uniformisation stylistique qu'entraînait le modèle moderniste et surtout le nivellement culturel amorcé par les communications de masse et la complexité des technologies scientifiques, la résistance passe désormais par l'affirmation des différences subjectives, la revendication des identités culturelles régionales, la reprise des problématiques locales et, tout compte fait, invoque le retour à un art lié aux entités nationales de lieu, de langue, de tradition, etc. C'est pourquoi il ne faut plus se surprendre du fait que le discours d'art remette aujourd'hui en vogue, mais au-dessus de tout projet politique ou collectif, le mythe romantique de l'artiste et de sa singularité inaliénable.

Il n'y a pas si longtemps, une décennie à peine, nous étions bon nombre d'artistes, pour ne pas dire une génération, à situer volontairement nos diverses pratiques dans le prolongement stylistique si ce n'est les acquis théoriques de l'automatisme surrationnel comme du néo-plasticisme. Indépendamment de cette filiation (car elle n'était pas la seule) et de l'étiquette «para-automatiste» ou encore des compréhensions parfois mécanistes ou carrément simplistes de ce «positionnement», il s'agissait tout de même, au regard des développements de l'avant-garde internationale du moment, d'inscrire nos démarches artistiques, avec leurs influences étrangères, dans une spécificité québécoise. Aussi incertaine fut-elle, cette perspective était diamétralement opposée aux présentes réinvestigations à sens unique. Situant, si je puis me permettre, en deçà de l'histoire leur récente révision des passés de l'art, les formes de celle-ci s'écartent évidemment de tout programme artistique comme des valeurs communautaires qu'elles ont jusqu'à maintenant véhiculées; celles d'un art qui, par définition, «ou presque», se voulait révolutionnaire et associait son pouvoir de renouvellement formel à la possibilité d'un monde meilleur.

Or, malgré les acquis qu'elle peut avoir à son actif, c'est cette perspective politique qui, avec son progressisme même, se trouve aujourd'hui désinvestie. Son bilan a même la saveur des causes perdues ! Le regard doux-amer jeté par les temps qui courent sur cette dissolution des liens qui pouvaient unir organiquement l'artiste, soit à des collectifs de productions, soit à des mouvements sociaux plus larges, me rappelle évidemment une petite histoire vécue et un passé surtout fait d'avenir. Ce n'est pas que cette période ait été totalement vécue dans le futur ou l'idéalisme béat, mais ce qui était socialement mis de l'avant, tout comme ce qu'il fallait dépasser par de toujours nouvelles propositions artistiques, constituaient le tissu d'une histoire commune; pour la plupart d'entre nous, celle d'un «petit peuple» qui, pour se libérer de ses peurs (les «maillons de notre chaîne»), voyait enfin naître dans sa révolte plus ou moins tranquille, l'«espoir collectif» de l'affranchissement de sa vieille soumission.

C'est ainsi, du moins au cours des révoltes de 1968-1969 et des revendications institutionnelles de l'*Opération Déclat*, que l'agitation du moment en vint à se réclamer de cette première révolte socio-culturelle et à poser les jalons d'une «tradition d'opposition» héritée en droite ligne du *Refus global*. Or, c'est dans ce temps fort de notre histoire toute contemporaine où la question de l'identité culturelle était à l'ordre du jour qu'il faut également rattacher la désormais célèbre polémique engendrée à la suite des distinctions faites par M. Rioux entre les idéologies de survivance, de rattrapage et de libération qui infiltrèrent l'histoire idéologique du Québec. Déclenchée un peu avant l'envahissant «style international» des années 70, c'est bel et bien ce débat qui, au travers du foisonnement des tendances montantes ou en vogue, cristallisa pour un temps la situation des arts plastiques. Mais les termes dans lesquels il fut posé, tout comme d'ailleurs la question de l'identité culturelle qu'il contenait, furent également déformés par la conjoncture néo-nationaliste si ce n'est en partie faussés ou mal formulés par le parti pris de F.-M. Gagnon pour un art brut et apparemment opposé aux rattrapages successifs dénoncés et effectués à l'endroit des écoles de Paris puis de New York. Le point de vue était certes discutable et il fut avec raison disputé par les artistes concernés puisqu'il laissait apparaître comme l'un des traits distinctifs de notre identité culturelle, le spectre d'un perpétuel retard; comme si nos sources étaient toujours ailleurs, du côté de la mère patrie ou de l'oncle Sam, comme si notre passé était encore trop jeune et son héritage moderne par trop étroit. En résumé, tel était l'état de la question à peine quelques années après le bilan fait en 1967 par *Parti pris*, soit il y a vingt ans, dans un numéro thématique de la revue sur la «culture d'ici» sous-titré *Aliénation et dépossession*.

Tout cela qui trouvait résonance du côté des œuvres

ti-pop aussi bien que du côté des *Poèmes et chants de la résistance*, reçut par la suite, d'un point de vue politique beaucoup plus partisan, tantôt nationaliste tantôt marxisant, une autre forme de prolongement lors des démêlés du Front des artistes plasticiens, des États généraux de la culture à Vaudreuil ou des débats publics qui entourèrent l'exposition *Québec 75*. La parution du *Pamphlet sur la situation des arts plastiques au Québec* de L.-M. Vacher, contribua également à réanimer, du point de vue cette fois de l'engagement social et politique des artistes, cette brûlante polémique. Dans le contexte péquiste de 1976, l'heure était également, à l'«extrême gauche», aux rassemblements de toutes sortes, à la mobilisation politique des groupes et, entre autres, à la lutte organisée pour la création d'un hypothétique parti ouvrier. Cette approche de la question de l'identité dans le cadre de la lutte des classes et de l'internationalisme prolétarien avait de quoi surprendre, même à l'époque, mais les nouveaux termes de cette interrogation culturelle qu'on croyait évanouie étaient déjà, quoi qu'il en soit de leurs aspects contradictoires, le symptôme du nouvel état des choses de l'art qui partageait la communauté artistique au milieu des années 70.

On pouvait croire, comme l'écrivait F. Saint-Martin, que «la piètre hypothèse du rattrapage s'était 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. (...) Ils tentent de transcender par de nouvelles propositions, les orientations fondamentales de l'art contemporain au Québec». Sans entrer dans le détail de cet «axe» ni nuancer les diverses factions qui se partageaient l'axe cosmopolite opposé, cette polarisation avait le mérite de distinguer les forces d'émergence propres au milieu québécois des forces d'adaptation aux formules internationales. «Face à l'axe autonomiste (qui n'est pas celui des *nationaux*), un autre groupe de jeunes artistes, disait-elle encore, 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 axé sur une réaction immédiate à la circulation de l'information artistique à travers les médias et les rencontres individuelles.»

À la différence de ce branchement direct sur toutes les manifestations de la scène internationale, dont la dynamique galerie alternative Vehicule Art Inc. fut ici représentative, voilà qu'aujourd'hui, c'est sous le parapluie du post-modernisme que cet attrait, cette attirance pour la complexité des approches et le cosmopolitisme des influences, encore traduit par la revue *Parachute*, commence à s'estomper ici ou là, à

s'émousser au profit du renouveau d'intérêt, esquissé précédemment, par les particularités régionales, la couleur locale de certaines identités culturelles et même, dans certains pays, pour les écoles nationales. Ce phénomène inattendu, ce revirement de situation aurait été tout bonnement inimaginable dans la décennie précédente. Cette nouvelle remise en scène des refoulés de l'histoire de l'art récente ne va évidemment pas sans susciter quelques contradictions ou ambiguïtés, mais ces *revivals* préfèrent tous le particulier au général, les discontinuités aux continuités et, pour tout dire, les traditions aux ruptures.

Le regard jeté depuis peu par des historiens et conservateurs d'art sur les réactions qui, çà et là, suivirent les «révolutions artistiques» du début du siècle, met en lumière les multiples retranchements auxquels conduisirent ces avancées de l'art moderne. La redécouverte de ces «pas en arrière» n'est évidemment pas sans fournir un terrain propice aux toutes dernières danses de l'art international. Face à l'impérialisme culturel du formalisme ou du post-minimalisme américain et son influence sur la mise en marché des nouveaux fauves allemands, certains, pour s'en démarquer, ont fait appel, comme A. Bonito-Oliva il y a déjà quelques années, au réinvestissement de la tradition iconographique italienne.

En France, plus récemment toutefois, d'autres opposent à cette toute nouvelle alliance, une stratégie qui, pour briser l'hégémonie italo-germano-américaine, fonde sa résistance sur son incontestable tradition abstraite. Ce sont depuis deux ou trois ans des voix comme celles d'A. Jouffroy, M. Ragon ou J.-M. Chalumeau qui se joignent pour dénoncer cette collusion. Il en est même, comme G. Scarpetta, qui revendique, en réponse au pouvoir de la jeune tradition américaine, une «identité européenne» fondée sur sa longue durée. Pris dans ce tourbillon de résistances et profitant de cette tendance générale au repliement, chacun se rabat sur sa propre culture, ses traditions locales et même ses écoles régionales, dans le but de reconquérir sa part du marché si ce n'est dans l'espoir de réactiver les sources de son identité.

À la vue des résistances qui se dressent ainsi un peu partout à l'endroit des stratégies avant-gardistes, on peut croire qu'il serait légitime à notre tour d'opposer notre propre tradition d'abstraction non figurative aux transfigurations néo-expressionnistes les plus en vue. Le dégagement même, sur ce fond international, de l'originalité de notre culture permettrait de comprendre les similitudes qu'elle présente avec la nouvelle situation de crise de l'identité qui, au-delà ou en deçà des avant-gardes et des réactions défensives face à toute forme d'impérialisme, cherche à distinguer positivement ses produits spécifiques et leur filiation culturelle en abolissant la vieille confusion entre la valeur des œuvres et l'indice de leur cours.

L'envergure de nos institutions n'est certes pas comparable aux précédentes et, objectivement, notre marché local est moins dans un rapport concurrentiel que de «libre échange» entièrement dominé par les stratégies extérieures. À moins de vouloir à tout prix confondre les fruits authentiques de notre culture avec les gros légumes, il est bien plus essentiel d'examiner de quoi peut être faite aujourd'hui notre identité culturelle. Faite d'un peu de neuf mêlé bien entendu à une part de vieux élargie aux cultures autochtones aussi bien qu'aux apports des cultures dominantes, il n'est pas question de prédire ici l'événement qui saura rétablir l'équilibre du marché ou de prévoir quels sont les noms des nouveautés nationales susceptibles d'accéder au *stock exchange* de l'art. Il ne s'agit pas davantage de tracer la courbe de notre progression dans le secteur des opérations internationales de la trans-avangarde ou du post-modernisme, mais lorsqu'il s'agit de cesser de se croire «né pour un p'tit pain» ou de se percevoir comme d'éternels suiveurs de ce qui a cours sur les autres scènes du monde, je crois que chaque artiste ou critique d'art a sa part de responsabilités à prendre dans le prolongement de notre différence culturelle ou le dégagement de sa petite originalité personnelle. Les signes de totale ouverture sur l'extérieur qui caractérisaient, il n'y a pas si longtemps encore, la situation québécoise des années 70 et 80 ne doivent plus nous faire oublier qu'il faut également se méfier du chauvinisme à rebours; la soumission provinciale aux modes extérieures, tout comme le repliement autogratifiant, constituent des menaces pour l'identité comme pour l'évolution culturelle de tout pays.

Le désir d'un renouvellement radical de notre identité culturelle qui resurgit désormais après la fuite en avant dans le contexte international des avant-gardes passées comme dans celui de post-modernisme actuel, passe par la réévaluation d'une tradition locale et l'extension de ses pièces d'identité aux contributions les plus diverses. Qu'elles proviennent des problématiques les plus avancées du féminisme ou du renouveau d'intérêt pour les recherches symboliques, que leur origine soit américaine ou internationale, l'assimilation de ces influences, on ne peut plus accessibles par la circulation rapide des informations artistiques, est conditionnelle à une volonté de transformation qualitative fort distincte des étroites exploitations des patrimoines de toute sorte qui dominent encore la situation générale.

En résumé, nous avons certes à assumer notre tradition locale dans le cadre de l'ensemble de ces apports, mais l'intérêt nouveau pour l'autonomisation culturelle et en particulier pour les formes traditionnelles comme pour leur savoir-faire académique n'est pas exempt d'une attitude réactionnaire de retranchement derrière les valeurs sûres. D'un autre côté, il est aussi possible de voir dans ce «réenracinement», non pas un

repliement provincialiste, mais la réévaluation, à la lumière des expériences et des confrontations avec d'autres formes de culture, de notre entité culturelle. L'héritage culturel du Québec comme le «trésor poétique» de l'humanité, pour reprendre ici les mots de Borduas, ne saurait «être transmis que transformé».

Or, ces transformations sont discontinues et elles ont la même indétermination que la notion même d'identité culturelle. Par définition impossible à atteindre, le processus de celle-ci est, dans sa forme analytique et dialectique, interminable. Mais cette conception de l'identité comme de l'histoire, dans son mouvement même, s'oppose à la plupart des réconfortants retours actuels aux valeurs connues. Ils restaurent, derrière leurs objets d'art post-modernes et leurs emprunts culturels de second degré des conceptions dont l'«historicité», comme dit B. Buchloh, se ramène trop souvent aux morceaux de répertoire ou au formalisme revu et corrigé par la citation systématique. C'est bien entendu l'ultra-libéralisme du marché actuel de l'art qui bénéficie des *revivals* que procure la fin des avant-gardes et fournit par la même occasion sa légitimité au retour des refoulés. Or, cette instance de légitimation est diamétralement opposée à celle qui dominait la conjoncture des années 60 et 70 et qui concevait à toutes fins utiles que la légitimité de ses propositions les plus avancées résidait dans leur contribution au développement d'une histoire spécifique de l'art et conséquemment à l'avancement de son héritage.

Espérons que le refoulement passager de cette question légitime de l'identité culturelle parvienne bientôt à faire retour sur lui-même sans se traduire localement par l'éternel retour du même.

Marcel Saint-Pierre