

ETC



... de quelle avant-garde? Francine Larivée et Marcel Saint-Pierre

Susan Lebel et Jean-Pierre Gilbert

Numéro 8, été 1989

... de l'avant-garde

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36417ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lebel, S. & Gilbert, J.-P. (1989). ... de quelle avant-garde? Francine Larivée et Marcel Saint-Pierre. *ETC*, (8), 12–19.

... de quelle avant-garde ?
Francine Larivée et Marcel Saint-Pierre



Marcel Saint-Pierre

Jean-Pierre Gilbert : *Qu'est-ce que la notion d'avant-garde évoque pour vous ?*

Marcel Saint-Pierre : Le terme « avant-garde » est d'origine militaire. Il désigne des avants, des éclaireurs qui vont se jeter dans la gueule du lion. L'idéologie artistique du XIX^e siècle l'a repris à son compte. Perçu en tant que précurseur, l'art, tout comme l'artiste, s'inséra dans la réalité sociale et idéologique de l'époque comme annonciateur du mouvement de l'Histoire. L'artiste devenu à la fois maudit et démiurge, sa conception changea et son art fut tantôt entrevu comme un effet ou reflet de la société moderne et, à d'autres moments, comme manifestant les signes avant-coureurs de son évolution. Les développements scientifiques, technologiques et industriels mêlèrent peu à peu le concept d'avant-garde à la notion de progrès. Synonyme de transformation, le « change » des formes, avec le critère de nouveauté que cela suppose, ne tarda pas à être associé à l'idée de Révolution.

Cet idéal politique est à l'origine du mythe progressiste de l'avant-garde sur lequel ont vécu, tant bien que mal, le cubo-futurisme, le surréalisme et même l'expressionnisme abstrait. Bref!... C'est toute l'histoire du modernisme qui fut forgée autour des ressorts idéologiques d'une avant-garde artistique en rébellion constante contre l'*establishment* et ses valeurs culturelles. L'aventure montréalaise néo-plasticienne

a donc succédé ici à l'exemplaire épopée automatiste, puis c'est au milieu des années 60 avec le groupe *Nouvel Age* rassemblé principalement autour de Serge Lemoyne, que pourrait bien avoir gravité la dernière avant-garde québécoise. À la décennie suivante, si on peut observer encore au Québec une persistance de l'idéologie avant-gardiste, ce modèle n'est pas plus assumé par un regroupement d'artistes qu'il n'est prôné par l'institution culturelle. À défaut d'avoir été réclamé, je pense qu'on devrait tout de même parler du phénomène de « survivance » de l'avant-garde dans le contexte des années 70. Par exemple, n'est-il pas légitime de se demander si l'avant-garde artistique s'était déplacée, dans cette conjoncture, sur le front féministe ? S'agit-il d'un effet d'optique ? À ce moment, à mon avis, il y avait dans le champ de l'art québécois un double front progressiste : l'un était strictement formaliste, et je qualifierais l'autre de plus politique. Le volet féministe y menait le bal. Même s'il se trouvait lié dans l'affirmation de son point de vue à un large mouvement social — puisqu'il correspondait à l'idéologie d'une nouvelle société, d'un nouvel équilibre social, (particulièrement dans les rapports entre hommes et femmes) — l'art des femmes n'a pas été, comme tel, revendiqué comme avant-garde formelle.

Francine Larivée : La démarche des féministes s'est faite par la force des choses, par besoin. Il n'était pas question de répondre formellement aux productions antérieures des hommes, mais plutôt de chercher à provoquer une réflexion. Il fallait prendre position par rapport à notre condition et chacune de nous se servait des outils et des moyens dont elle disposait pour le faire. Ce furent d'ailleurs des historiens et critiques d'art qui parlèrent d'avant-garde à propos de *La Chambre nuptiale* en 1976. Les artistes féministes ne se préoccupaient nullement de ce classement puisqu'elles étaient en rupture avec l'art dominant, c'est-à-dire avec un art uniquement intéressé par des questions formelles.

J.P.G. : *L'idée d'avant-garde doit-elle être reliée à l'idée de rupture ?*

M.S.-P. : La notion de rupture, quelle soit « globale » ou « inaugurale », est essentielle dans la constitution des avant-gardes, même si elle est très souvent proclamatoire ou partiellement rhétorique comme chez les surréalistes ou les futuristes. Ces artistes, sur le plan idéologique, se proclamaient *contre* quelque chose et cela leur permettait de se définir, de se démarquer d'un état de fait. Que les luttes contre l'académisme qui furent menées au nom de l'*Art Vivant* durant les années 40 et 50 nous servent ici de référence. L'opposition de Serge Lemoyne face à l'hégémonie postautomatiste et néo-plasticienne les prolongent. À l'opposé de cette tradition ou de cette avant-garde nationale, d'autres vont lui préférer par la suite une perspective internationaliste, mais il est certain que dans les années 70, au Québec, le mouvement féministe participait d'une rupture. Il faudrait cependant

se demander si elle correspondait ou s'appuyait sur des formes nouvelles... À cette époque, il y avait, certes, une «révolutionnarisation» des sujets, mais est-ce que l'avant-garde féministe a été reconnue dans les seules limites de cette nouveauté ?

F.L. : Évidemment, il faut s'entendre ici sur la notion de «nouveauté» : plusieurs artistes féministes ont exclu cette position afin de se définir uniquement par le rejet de ce qui précédait immédiatement; ou encore, en formulant des propositions qui étaient d'ordre strictement perceptuel et formel. La «nouveauté» résidait aussi dans le changement de rapports entre le projet que j'avais en tant qu'artiste et le public qui était là pour le recevoir. *La Chambre nuptiale* n'était pas seulement un changement de «sujet», comme tu dis, mais un bouleversement capital entre le transmetteur (l'artiste) et le récepteur (le public). C'est en ces termes que j'ai travaillé au projet de *La Chambre nuptiale*. Quant au sujet comme tel, le *Dinner Party* et *La Chambre nuptiale* présentaient des propos fort différents. Le premier valorisait le fait féminin par le biais d'une imagerie faisant l'éloge historique des femmes en utilisant des références à leur tradition artisanale, alors que le second critiquait un mode de vie. *La Chambre nuptiale* utilisait des moyens d'expression axés sur la communication et répondait à des modes d'intervention forts comme le cinéma, la télévision ou la présentation d'événements de masse telle l'Exposition universelle de 1967. Le but visé était de rejoindre le plus vaste public possible plutôt qu'une élite préparée à recevoir une œuvre assurant une continuité historique dans la forme et le sujet. *La Chambre nuptiale* répondait à des questions sur le sujet traité plutôt que sur l'objet lui-même. D'une certaine manière, ce projet reflétait ce qu'on pouvait voir à l'époque dans les pavillons thématiques d'Expo 67 à Montréal et n'avait pas d'autre prétention.

M.S.-P. : *La Chambre nuptiale* était d'ailleurs conçue comme un pavillon à visiter. Les spectateurs étaient invités à confronter leurs expériences via une animatrice qui les accueillait à la sortie de cet environnement. On retrouve dans l'œuvre cette préoccupation d'animation sociale. De plus, formellement, les matériaux utilisés, telle la broderie sur soie, signalent un aspect un peu kitsch... c'est-à-dire l'emploi de matériaux non reconnus par l'art, mêlé à une imagerie populaire du couple très fortement idéologisée. Je fais ici référence à la distinction amenée par Clement Greenberg entre avant-garde et kitsch. Les années 70 connurent ce glissement de l'avant-garde vers le kitsch, vers les moyens de communication et la culture de masse. L'approche féministe se définissait donc essentiellement par un ensemble de pratiques artistiques de ce type, reliées à un mouvement social, et on peut la qualifier d'avant-gardiste à cause précisément de cette articulation autour d'un mouvement social de masse. Il est donc certain que l'approche féministe en art participe



Francine Larivée, 1989
Intervention sur photocopieur

de près ou de loin à l'idéologie de l'avant-garde, mais l'est-elle sur le plan artistique ? La question demeure entière. Elle pourrait être posée de la même façon en ce qui concerne la pratique d'artistes français ou d'ailleurs qui, après 1968, ont eux aussi tenté d'y greffer un discours idéologique très politisé. L'art conceptuel n'a pas davantage échappé à cette ambition.

F.L. : J'ai utilisé, pour réaliser *La Chambre nuptiale*, tous les moyens dont je disposais, entre autres, ma connaissance de l'histoire des femmes (antérieure à ma génération), et plus spécialement l'histoire de ma famille. Si on tient à parler de nouveauté en ce qui a trait à la notion d'avant-garde, il n'y a qu'à rappeler le travail d'équipe qui a permis de réaliser *La Chambre nuptiale* (1976) et le *Dinner Party* (1979). En fait, comme coup donné au mythe de l'artiste solitaire retiré dans son atelier et visité par l'inspiration, voilà un coup de taille. Malheureusement, le système de vedettariat qui affecte notre société de «spectacles» a fait que cette dimension importante du travail de groupe et du travail collectif a été diluée pour attirer l'attention sur la personnalité de Judy Chicago, par exemple.

M.S.-P. : Il n'en demeure pas moins que la fin des années 60 et 70 a été traversée par cette idée d'une pratique artistique qui, sur des bases théoriques amenées par Brecht, Benjamin ou l'École de Francfort, présentait une volonté autocritique et autoréférentielle pas si

JETER DANS LA GUEULE D'ARTISTES EN TOUT CAS À JAMAIS ET INSÉRÉE

éloignée que cela de la pensée critique américaine : Rosenberg, Greenberg & Co. L'approche formaliste greenbergienne sous-tendait à l'origine une préoccupation politique qui n'était cependant pas toujours évidente dans les œuvres présentées. L'idéal recherché par les différents groupes d'artistes de cette époque, comme par exemple *Support-Surface* en France ou les groupes *Actes*, *1^{er} Mai*, etc., auxquels j'ai ici été mêlé, comportait ce désir un peu utopique de lier organiquement ces artistes à un mouvement social. C'est dans cette optique que j'ai été amené à participer à des manifestations organisées par des formations marxistes ou syndicales alors que toi, Francine, tu as plutôt été impliquée dans le *mainstream* féministe des années 70. Francine est d'ailleurs considérée, historiquement, comme le porte-étendard de cette approche. Il serait cependant injuste de limiter son travail à cette seule dimension, lorsque l'on connaît toutes les préoccupations inhérentes à son œuvre.

Ces deux facettes parmi d'autres de l'art des années 70 au Québec, que nous représentons en quelque sorte ici, pourraient-elles être qualifiées d'avant-gardistes même si elles n'ont jamais été proclamées comme telles par l'appareil culturel officiel ? Les institutions ne s'en sont pas emparées, sauf peut-être dans le cas de certaines pratiques féministes...Lorsqu'il y eut appropriation, ce fut au seul niveau des objets produits!

F.L. : Si, effectivement, ma pratique artistique s'est politisée dans le courant des années 70 — je pense à l'entreprise iconoclaste de mon environnement intitulé *Le Cœur du Frère André* (1973) et le petit film qui suivit —, elle s'est inscrite dans le mouvement des femmes qui, à une échelle plus globale, questionnait les codes sociaux et les systèmes de représentation autant des hommes que des femmes. Sur le plan artistique, par contre, j'étais complètement isolée par rapport à ce qui se faisait ici en art actuel, et pour rejoindre un public plus vaste que celui auquel l'art s'adresse habituellement, j'ai adopté des formes et des moyens plastiques où j'étais plus proche d'un certain *Pop Art* que de l'art minimal ou conceptuel!

C'est ainsi que *La Chambre nuptiale* n'a été présentée que dans des lieux publics et qu'elle ne sera exposée qu'en 1982 au Musée d'art contemporain de Montréal dans le cadre de l'exposition collective *Art et féminisme*. Six années se seront donc écoulées avant que je n'accepte de la montrer dans une institution artistique.

M.S.-P. : Ces institutions publiques n'avaient plus le choix. Le mouvement social était devenu tellement puissant qu'elles ont été obligées de diffuser cette approche.

F.L. : Et pourtant, à l'époque, j'étais totalement réfractaire à l'idée de présenter mes œuvres dans les

musées que je considérais comme des lieux complètement vides...

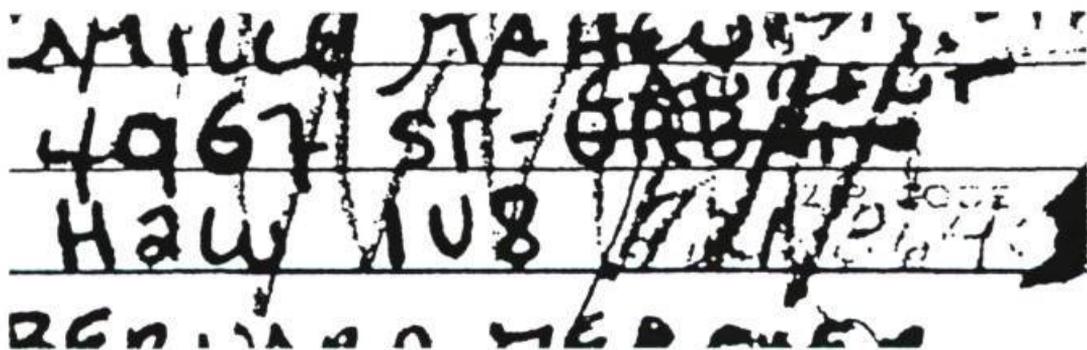
M.S.-P. : *La Chambre nuptiale* était alors présentée à Terre des Hommes, dans les centres commerciaux, un peu partout...

F.L. : ...Précisément parce que ces lieux étaient peuplés de gens... J'avais refusé d'exposer mon travail au Musée des beaux-arts et au Musée d'art contemporain de Montréal et j'ai éprouvé de la difficulté, après coup, à le réinsérer dans le milieu de la diffusion de l'art. J'étais alors consciente que l'œuvre était provocante, agressive et peut-être même agressive. J'étais historienne de l'art et artiste; je cherchais à faire une synthèse entre tout l'acquis historique et les nouvelles propositions amenées de toutes parts.

J.P.G. : *Est-il permis de supposer que les pratiques québécoises des années 70 qui se greffaient, dans l'esprit ou la forme, à des mouvements artistiques internationaux comme le minimalisme, l'art conceptuel, le Land Art, etc., présentaient, par comparaison, une saveur, une dimension politique de même origine... ?*

M.S.-P. : Politique ? Il suffirait de dépouiller les journaux de cette époque pour se rendre compte que l'activité artistique du Québec était liée à cette actualité internationale. La presse de l'époque accordait de l'importance à l'art conceptuel, aussi bien qu'à l'art minimal, aux œuvres réalisées par téléphone ou faites d'empreintes de pas dans la neige. Bref! du *Body Art* au *Mail Art*, toutes ces pratiques qui interrogeaient le statut de l'œuvre recevaient un écho. On oublie trop souvent que la galerie Vehicule Art Inc. était très active à cette époque et qu'une certaine génération d'artistes cherchait à introduire à tout prix une idéologie internationaliste, et ce, malgré l'absence de concertation, avec l'accord des institutions. Est-ce que cette approche se développait au détriment d'une avant-garde politisée ? On assistait en tout cas à une américanisation et à une internationalisation de la scène canadienne.

F.L. : Lorsque l'on parle d'avant-garde, la démarche d'artistes matérialistes comme toi Marcel ou de féministes comme moi, était beaucoup plus reliée à une dimension vraiment politique. Il devenait primordial que la situation sociale change, l'art n'était qu'un outil. Cette démarche était liée de très près à la situation politique québécoise du moment, situation qui préconisait un changement radical visant à prendre position en tant que pays. Je me souviens de m'être posée la question suivante à l'origine de *La Chambre nuptiale* : comment peut-on devenir un pays alors que nous ne sommes même pas capables de communiquer entre hommes et femmes ? Pas plus la femme que l'homme ne m'apparaissaient alors responsables de leur «Je». L'accent était donc mis sur une proposition d'ordre politique en utilisant les outils que je connaissais le mieux, ceux des arts visuels. Le propos de mon



travail, qui se voulait avant-gardiste au niveau politique et peut-être pas nécessairement au niveau artistique (mais là encore c'est à voir), était de rendre mon outil le plus efficace possible et d'arriver à modifier la réalité sociale québécoise.

La dimension politique de l'œuvre était très importante et la structure utilisée pour y arriver se voulait très proche de l'animation de quartier.

M.S.-P. : Ta position me semble très claire là-dessus. C'est ainsi qu'on a pu assister dans les années 70 à Montréal, et plus particulièrement entre 1974 et 1978, à l'émergence de regroupements d'artistes considérant l'art comme un outil de transformation sociale plutôt que comme un outil de transformation purement artistique. La proposition selon laquelle l'art devait se transformer s'il voulait transformer le monde n'était cependant pas exclue de toutes leurs approches. Les positions différaient sur ce point, mais j'ai toujours personnellement pensé que l'art ne peut rien dire de neuf, ne peut rien provoquer s'il ne présente pas de formes nouvelles. Représenter les problèmes auxquels font face les ouvriers en créant une œuvre où ceux-ci écrasent de leur lance la pieuvre du capitalisme ne m'a jamais intéressé. Pour certains cependant, les moyens formels utilisés par l'avant-garde devaient être mis de côté dans la perspective d'une transformation sociale. Ce débat est au cœur de ce que nous appelons les avant-gardes historiques. À cet égard, j'aimais particulièrement les interventions d'un groupe anglophone montréalais de cette époque : *Insurrection Art Company*. Malgré l'allure conceptuelle ou anthroposociologique de leurs propositions, ce groupe avait un souci politique très marqué. Il a présenté à partir de 1972 des projets étonnants, comme celui de déboulonner la colonne Nelson, Place Jacques Cartier dans le Vieux-Montréal, en hommage à Gustave Courbet et à sa colonne Vendôme à Paris. Ses membres ont également exposé des barricades chez Vehicule où régnait pourtant une approche plus *arty*, c'est-à-dire préoccupée avant tout par la transformation de l'art dans le champ spécifique de l'art. Si l'on excepte ce cas particulier chez les anglophones, le souci politique chez les francophones fut plutôt discret durant la répression d'Octobre 70, puis de plus en plus évident puisqu'il correspondait davantage au mouvement nationaliste de l'époque. Il atteindra son apogée en 1976 et connaîtra sa désillusion référendaire en 1980. À mon avis, les intellectuels francophones commencent à peine à surmonter la désaffection politique entourant le début des années 80.

J.P.G. : Et qu'est-ce qui permet de croire à un retournement de la situation ?

M.S.-P. : Même en art, l'année 1980 demeure à mon avis un point tournant. On prend alors conscience que la série de mouvements dits avant-gardistes est en

réalité constituée par toutes sortes d'intérêts institutionnels, économiques et politiques. On comprend mieux comment New York a conquis le prestige de Paris et a su s'imposer comme avant-garde internationale. Devant cela, la notion d'avant-garde perd son caractère politique, et en un sens son statut historique. L'ère des avant-gardes serait terminée. Si l'on pense, par exemple, à la *New Image Painting*, on s'aperçoit qu'elle suit en réalité la stratégie de marketing d'un musée, c'est un courant créé de toutes pièces. Le dadaïsme n'a en aucune façon été mis sur pied par un musée! Il n'avait rien à voir avec le prêt-à-porter! On assiste donc à l'émergence d'une situation entièrement nouvelle : la scène artistique internationale est tellement bien constituée qu'elle peut se payer le luxe de fabriquer des avant-gardes — les procédures à suivre semblent de plus en plus claires. Or, sur ce grand échiquier, les possibilités de jeux sont pour les artistes extrêmement limitées... Même la possibilité d'apparition d'une force antagoniste soudée idéologiquement semble disparaître avec une notion comme celle de la transavant-garde : un au-delà de l'avant-garde. L'idéologie post-moderniste actuelle véhicule avec force cette idée qu'il n'y a plus d'avant-garde, qu'elles se sont dissoutes dans son terrain vague.

F.L. : D'une certaine manière, cette situation est due au fait que les mouvements réellement politiques sont irrécupérables par les institutions. Si le sujet devient trop lié à des questions sociales actuelles, et que l'artiste ne se limite qu'aux problèmes de la forme, les institutions ne peuvent se permettre de prendre de risques. C'est en particulier la raison pour laquelle, à un certain moment, je n'ai pas voulu offrir *La Chambre nuptiale* en acquisition à un musée parce que je ne voulais pas que l'œuvre soit récupérée et classée dans les archives d'une collection comme un objet de « patrimoine » représentant une époque déterminée. Je ne voulais pas qu'elle soit identifiée à une certaine période et que sa signification soit limitée à cette période seulement. Je voulais qu'elle continue à vivre et à provoquer une réflexion toujours actuelle qui le resterait longtemps. L'institution muséale, à cet égard, doit faire face à des contraintes administratives et idéologiques qui sont en contradiction avec l'œuvre politisée et son propos. Il y aurait cependant une nuance à faire ici selon le type d'œuvres dites « politisées » : certaines sont moins assimilables que d'autres.

M.S.-P. : La récupération d'une avant-garde comme d'une œuvre demeure une question de temps. Les institutions ont tout de même, à ce que je sache, le mandat de constituer des collections qui reflètent une société et, d'une certaine façon, une histoire.

J.P.G. : En Italie, on parle avec emphase d'Arte Povera comme d'une avant-garde importante et surtout lucrative alors qu'au Québec, il ne semble pas y avoir

LES ARTISTES QUÉBÉCOIS USAGES DE LA politique au Québec. C

de soutien des mouvements artistiques autrement que par un système de subventions ?

M.S.-P. : L'Arte Povera a en effet bénéficié du soutien du marché italien, grâce entre autres au critique Germano Celant. Quant à la transavant-garde italienne de Bonito Oliva ou le néo-expressionnisme allemand, ils ont eu la collaboration directe de galeries d'art. Le contexte québécois est très différent et très particulier. Si la multiplicité des tendances artistiques au Québec était le signe d'un raffermissement de l'échiquier artistique canadien et de ses rapports avec l'art international, cela ne veut pas dire qu'il est devenu concurrentiel.

F.L. : Effectivement. Il faut aussi tenir compte du fait qu'à cette époque, la structure institutionnelle qui aurait permis une telle expansion de l'art au Québec était encore à l'état embryonnaire. Le Québec ne possédait pas de gens formés spécifiquement aux tâches qu'implique la direction d'un musée. Avec la structure institutionnelle que l'on possède actuellement, ce genre de mouvement aurait sans doute été très vite pris en charge. Mais je pense que sur le plan de l'histoire de l'art au Québec, le démembrement de *La Chambre nuptiale* est un exemple de la façon dont se fait l'Histoire ici. L'histoire, traditionnellement, s'est faite sur des continuités bien artificielles. La nouvelle histoire se fait à partir de ruptures : or, *La Chambre nuptiale* était, à cet égard, une rupture dans le champ de l'art au Québec. Ce qui m'amène à penser que l'histoire construite par nos musées est bien traditionnelle!

M.S.-P. : Dans les années 60, dès que les jeunes artistes ont commencé à se manifester, la structure en place les a immédiatement reconnus comme une avant-garde. Le groupe embryonnaire qui présentait en 1964 la *Semaine «A»* était deux ans plus tard déjà consacré par le Musée d'art contemporain de Montréal : *Présence des jeunes* fut une exposition marquante de notre histoire. L'avant-garde ne dure qu'un temps.

F.L. : Il est vrai que le même phénomène s'est produit pour Vehicule Art. Quelques années après la mise sur pied de ce regroupement, les «jeunes barbares» entrent au Musée et présentent un événement qui s'appelait... ..

M.S.-P. : ...*Périphéries*, présenté en février 1974. La galerie avait été fondée seulement deux ans auparavant.

F.L. : Ce qui amenait une certaine forme d'intégration (d'accord, ne parlons plus de récupération) de la démarche des artistes rattachés à la galerie Vehicule Art dans un système officiel de diffusion. Suite à cette exposition, les tendances artistiques se sont alignées avec, comme supporters, des personnes occupant des postes clés dans le réseau institutionnel fédéral. La structure institutionnelle n'était pas radicalement différente de la structure politique ou sociale, elle

représentait assez bien les questionnements de certains artistes québécois de l'époque.

M.S.-P. : Ce libéralisme des tendances, largement diffusé par la revue *Parachute*, s'est développé très rapidement. Il a reçu l'appui de jeunes conservateurs et administrateurs d'art qui partageaient cette même idéologie internationaliste.

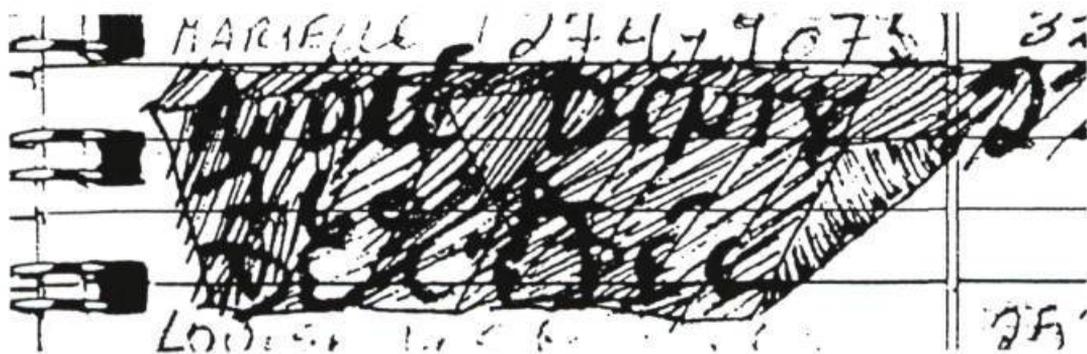
J.P.G. : *Le Conseil des arts du Canada n'est-il pas l'un des responsables du soutien du réseau artistique dit underground ?*

F.L. : Les galeries alternatives représenteraient davantage une relève qu'un *underground*...

M.S.-P. : C'était et c'est encore un réseau expérimental subventionné. Ces lieux de diffusion sont pour moi l'équivalent des «galeries pilotes» comme les appellent les Français et ils existent un peu partout dans le monde. En réalité, l'art présenté dans ces galeries n'est pas vraiment différent de l'art contemporain présenté dans des lieux plus officiels, il n'est que parallèle. J'ai rarement vu dans ces galeries et lieux alternatifs un art que l'on pourrait vraiment qualifier d'*underground*. La plupart du temps, ce qui est présenté pourrait l'être dans des lieux d'exposition plus réputés. Pensez à l'Alternative Museum de New York.

J.P.G. : *En conservant à l'esprit la rupture politique que vous situez au tournant des années 80, comment cela s'est-il manifesté au niveau de votre pratique artistique ?*

F.L. : Entre *La Chambre nuptiale* et mes productions subséquentes, il y a eu un temps d'arrêt de sept ans. J'ai alors repensé le type d'intervention que je devais faire et mes préoccupations sociales antérieures se sont transformées avec mes jardins miniatures de mousses vivantes (des préoccupations d'ordre écologique) sans nommer explicitement à ce moment le rapport à l'écologie. Avec *La Chambre nuptiale*, mon discours avait été énergique. J'ai donc voulu aborder une production plus personnelle, intériorisée, et dont la forme évoquerait une écoute ramenant le spectateur à son intériorité, à un rapport à la nature. Je me suis même censurée à l'égard de ma position antérieure parce que j'ai vraiment eu l'impression, après *La Chambre nuptiale*, que j'avais été laissée pour compte, que je devais subir le silence soutenu du milieu alors qu'en même temps, les institutions et organismes artistiques soutenaient ce qui était considéré comme partie des courants internationaux — toujours sur le plan formel, bien entendu. Ma réaction n'en était pas une de frustration, elle était bien plus grave encore. Je sentais jusque dans mon corps un effet de détérioration. Je me suis toujours demandée et me demande encore si, dans *La Chambre nuptiale*, c'est le sujet traité qui est rejeté, ou sa mise en scène, ou encore ses options figuratives. Sur le plan de l'art, est-elle plus difficile à évaluer du



fait qu'elle soit réalisée par un groupe plutôt que par un seul individu ? Elle est peut-être trop grande, trop grosse, trop lourde... mais pour le grand public, elle était tout juste de la bonne taille (encore fallait-il régulariser minutieusement l'accès des gens pour ne pas qu'il y ait engorgement). Bref, *La Chambre nuptiale* est un musée en soi, celui des stéréotypes des rapports hommes-femmes. Un musée est-il capable d'en contenir un autre ? Le Musée d'art contemporain avait refusé *La Chambre nuptiale* en affirmant que l'œuvre n'était pas «élégante». Il reste à savoir si la condition des femmes est élégante ?

M.S.-P. : Les porcelaines kitsch de Judy Chicago sont-elles plus élégantes... ?

F.L. : Elles ont certainement été mieux reçues, grâce en particulier à la force du processus de mise en marché américain, au soutien apporté au *Dinner Party* par les associations et artistes féministes américaines et aussi par la critique d'art Lucy Lippard, par exemple.

J.P.G. : Pourtant, on a semblé, disons en apparence, te réserver un bon accueil au Musée...

F.L. : La vérité est que je suis entrée par la porte de service et que j'en suis ressortie par la même porte. Les communiqués de presse et les cartons d'invitation de l'exposition *Art et féminisme* en 1982 ne mentionnaient d'aucune façon la présentation de *La Chambre nuptiale*. Le public découvrait, comme une surprise fortuite, la pièce en visitant l'exposition. Alors qu'en même temps et dans le même musée, le *Dinner Party* de Judy Chicago recevait une publicité tapageuse et constituait un *blockbuster* pour le Musée d'art contemporain.

M.S.-P. : Cette situation représente bien la mentalité de nos institutions. Faut-il encore ici regarder si une proposition artistique ou stylistique existe ailleurs avant de la considérer chez soi ?

F.L. : C'est ainsi que l'on parlera plutôt de cette exposition à plusieurs volets en disant l'«exposition de Judy Chicago». Encore une fois, c'est la force du marché de l'art américain qui consacre l'œuvre internationalement.

M.S.-P. : Je ne connais pas beaucoup de sociétés qui fonctionnent de cette façon. Par exemple, l'exposition *Via New York* a été présentée au Musée d'art contemporain après qu'une panoplie d'expositions internationales eut consacré les œuvres en question. Récemment, *Montréal/Berlin* n'arrivait-il pas un an après le *Berlin* du MOMA ? Combien d'exemples dois-je donner ? Il est clair que l'avant-garde internationale définit encore le regard que l'on porte sur notre propre production. Est-ce une interrogation «provincialiste» en rapport avec l'art international ?

F.L. : *La Chambre nuptiale*, avec son mélange de figuration *pop*, de citation de l'architecture religieuse traditionnelle, de sa valorisation de clichés et de

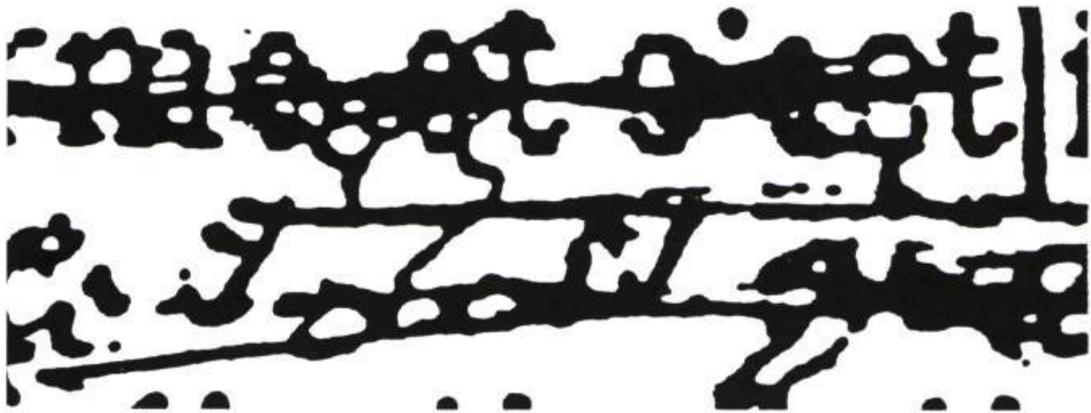
stéréotypes dans le but de les renverser, demeure une œuvre des années 70. Contrairement à ce que des gens du milieu artistique ont alors pensé (et pensent sûrement encore), *La Chambre nuptiale* s'inscrit pour moi dans les problématiques artistiques et culturelles de cette décennie. À cet égard, l'artiste américain Edward Kienholz m'a impressionné quand j'ai vu pour la première fois ses œuvres au début des années 70. Le milieu artistique au Québec a une peur bleue d'avoir l'air dépassé si une question de contenu est en jeu : un contenu implique une inscription historique, sociale, anthropologique; et c'est cette peur qui a fait se voiler la face à tant de gens lorsque *La Chambre nuptiale* a été présentée à la Place Desjardins. Elle prenait place dans le présent, elle assumait un présent. Je ne crois pas que, lorsque l'on assume son propre présent, ici au Québec, cela ait nécessairement l'air en marge des «vraies» questions et que cela soit «provincialiste». Je pense que le modernisme en art a posé un tabou sur le contenu, le rendant dès lors suspect d'inféoder le travail formel au sens strict. Comme si le contenu ne se détermine pas au même moment que s'élabore la forme. Mais les références au contexte d'ici ont fait figure de «provincialisme» par rapport aux autres provincialismes qui pourtant, ont eu le pouvoir de s'imposer internationalement.

J.P.G. : Marcel, quelle est ta définition d'un art international institué, comme tu le nommais tout à l'heure ?

M.S.-P. : Cet art ne correspondrait certainement pas à une avant-garde. Le propre d'une avant-garde, au risque de me répéter, n'est-il pas d'échapper, pour un temps, au système artistique ? Je considère qu'une avant-garde qui a rendez-vous avec l'histoire doit s'articuler autour des mouvements sociaux et chercher à ramener l'art plus près de la vie, de la société. Par conséquent, elle doit tenter librement, passionnément de transformer un état social.

J.P.G. : Dans ce cas, tu condamnes sans doute l'approche de Greenberg et sa position en regard de l'expressionnisme abstrait puisque la volonté de changement de ce mouvement ne s'inscrit qu'au niveau formel ?

M.S.-P. : Je ne suis pas tout à fait d'accord. Lorsque l'on parle d'expressionnisme abstrait américain ou d'*Action Painting*, il ne faut pas oublier que cette avant-garde divergeait du *Social Realism* dominant, mais se voulait, avec sa vision particulière de l'artiste combattant avec son tableau comme le toréador dans l'arène, à la rescousse de la culture d'avant-garde, pour ne pas dire de la civilisation occidentale, menacée par le fascisme. Toutes ces métaphores picturales employées à l'époque correspondaient à un mouvement mettant de l'avant une expressivité libérée, une subjectivité de l'artiste



qui n'avait jamais été autant magnifiée dans l'histoire. Des rapports complètement nouveaux étaient alors posés entre la subjectivité de l'artiste, le format, la matière...

J.P.G. : *Alors que dans le Pop Art, cette subjectivité s'est transposée dans des objets du quotidien...*

M.S.-P. : Il ne faut pas oublier que toutes ces grandes avant-gardes américaines correspondaient à des phases sociales. L'expressionnisme abstrait est intimement lié à l'après-guerre. Le *Pop Art*, quant à lui, coïncide avec le début de la phase la plus exacerbée du développement du capitalisme américain et ce, jusqu'à la fin des années 60, où commence alors une nouvelle période. Il m'apparaît très clair que ces avant-gardes ne furent pas aussi révolutionnaires ou émancipatoires que celles du passé, mais elles ont tout de même été concomitantes avec les différentes transformations sociales, économiques et politiques que vivait la société américaine. Elles possédaient une articulation plus nette avec le champ social que les dites avant-gardes actuelles qui me semblent n'avoir de lien qu'avec le niveau culturel de la société.

Je ne veux pas dire ici qu'elles n'ont de lien qu'avec l'art. Certaines démarches manifestent une conscience des mouvements sociaux émancipatoires comme l'écologie. Notre société consomme cependant de la culture à tour de bras. Partout dans le monde, les musées sont en expansion et font partie intégrante du «circuit touristique». On va maintenant à Paris pour aller au Louvre ou à New York pour aller au Guggenheim, ce phénomène était à peine perceptible dans les années 60.

J.P.G. : *Il y aurait donc institutionnalisation...*

M.S.-P. : Les artistes ne peuvent condamner ce nouveau phénomène de consommation effrénée de la culture qui apparaît à la période postmoderniste et qui représente une différence marquée face à la période moderniste. Il y a donc actuellement profusion de culture, d'où la difficulté de constituer ou de repérer une avant-garde nette et tranchée, en rupture. Car toutes les avant-gardes que l'on essaie de pointer du doigt comme la transavant-garde, le néo-expressionnisme berlinois, le *New-Geo*, etc. ne renferment pas la capacité de rupture nécessaire. Elles ne créent même pas de rupture dans le champ de l'art, elles sont présentées, d'entrée de jeu, en continuité historique et se fondent davantage sur des opérations de marketing que sur des mouvements progressistes de masse. Même devant les œuvres dites «politiques», je me pose aujourd'hui toujours la question si elles présentent un style particulier, un genre (comme les scènes de bataille, la nature morte) ou si elles sont vraiment politisées. J'en arrive inévitablement à la

conclusion qu'elles ne représentent qu'un style. Je me trouve donc dans l'obligation, comment dire..., de «désavant-gardiser» l'œuvre. Il y a des artistes qui font aujourd'hui des carrières dans le style politique, comme d'autres dans le néo-expressionnisme, etc. Les années 80 traduisent bien cette prolifération des tendances et des idéologies artistiques les plus diverses. Cette crise est typique du cahotement de fin de siècle. Il ne faut toutefois pas la voir de façon strictement négative...

J.P.G. : *Le renversement, l'effet de retour du pendule...*

M.S.-P. : ...L'avant-garde subit un essoufflement; est-elle morte à cause de la conjoncture que l'on vit actuellement ? Ce que nous ressentons aujourd'hui comme un certain vide participe de ce que j'appelle le complexe avant-gardiste. Les années 80, avec tout leurs *revivals*, nous paraissent longues dans l'attente d'un souffle nouveau.

F.L. : Dans notre société actuelle, l'accès à l'éducation appelle une certaine soif de culture et provoque chez les individus le désir de faire partie d'une élite. Au niveau culturel, ceux qui veulent réussir doivent faire des compromis pour parvenir à prendre leur place et atteindre le sommet de la pyramide sociale. L'art actuel ne veut plus prendre de risques, il n'est donc plus une avant-garde. Cet art sera nommé par ceux qui collectionneront opportunément des œuvres présentant de nouvelles propositions formelles, mais on ne prendra plus de risques au niveau du contenu, pas plus d'ailleurs qu'on n'en a pris dans le courant des années 70. L'art actuel «s'aseptise» pour avoir un parfum international. L'avant-garde sent fort!

Actuellement, les artistes n'adoptent plus de positions fermes. Ces positions, dorénavant, sont prises par des administrateurs de l'art, des galeristes, des directeurs de musées, des conservateurs... Les artistes sont silencieux et acceptent davantage les compromis qui leur permettent de pénétrer le marché de l'art.

J.P.G. : *Est-ce à dire que l'idéologie qui fonde les enjeux de l'avant-garde n'appartient plus aux artistes, au point que les mécanismes sont tellement puissants qu'aucun de ces artistes, individuellement ou en groupe, n'osera s'y attaquer ?*

F.L. : C'est une utopie que de vouloir s'y attaquer. Le rapport de force entre l'artiste qui veut amener des propositions autres que formelles et l'institution qui présente le discours officiel, est par trop inégal. De toute façon, l'individu moyen est tellement submergé d'informations qu'il devient difficile de prendre position politiquement, puisque la pleine compréhension des enjeux semble hors de portée. Il n'est plus possible d'être aussi naïfs que dans les années 70 alors que l'on

