

Intervention



Le groupe 1^{er} Mai

François Charbonneau, Marcel St-Pierre et Esther Trépanier

Numéro 12, juin 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1240ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (imprimé)

1923-256X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Charbonneau, F., St-Pierre, M. & Trépanier, E. (1981). Le groupe 1^{er} Mai. *Intervention*, (12), 23–26.

LE GROUPE

1er MAI

L'Histoire écrite a la mémoire courte! Celle qui s'écrit avec un grand H, officielle et reconnue, fait généralement peu d'histoires ou de cas des faits et gestes qui contredisent en quelque sorte ses affaires culturelles. Quiconque essaie de retrouver la trace des mouvements ou groupes minoritaires progressistes, ouvriers ou féministes s'en rend compte. Cela ferait, semble-t-il partie de la petite histoire non-institutionnelle, ne logerait pas au bon hôtel. Là encore, le fait n'est pas nouveau! À titre d'exemple, les écrits sur le développement de l'art moderne au Québec font grand cas des influences de certains noms et laissent peu de place aux vifs débats qui entourèrent l'apparition de l'art abstrait. Son affirmation, en passant par une opposition entre un paysagisme à tendance folklorique nationaliste et une abstraction à tendance libérale internationaliste, a jeté dans l'ombre des artistes engagés dans des pratiques progressistes à tendances socialistes qu'aujourd'hui quelques rares plumitifs comme nous récupèrent de la poubelle de l'histoire où ils furent précipités. Voulant contrer cette tendance qui, dans le champ de l'art comme dans les autres ne retient que les grands noms, nous aimerions ici, non pas retracer «nos» quelques refoulés de l'histoire mais simplement rappeler, avant que la rumeur ne l'emporte, la petite histoire d'un groupe qui, de '75 à '80 a tenté d'effectuer dans différents secteurs de la pratique sociale (galeries d'art, groupes populaires, comités de citoyens et organisations politiques) des interventions artistiques et idéologiques d'un point de vue progressiste.

FLASH BACK

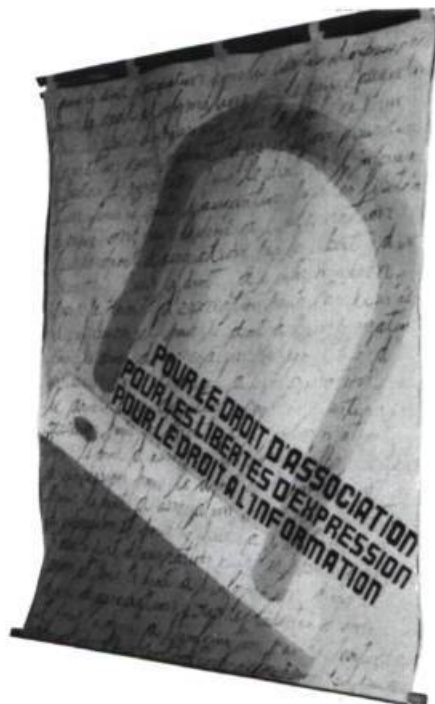
Après la période de contestation de '68 et l'occupation des Beaux-Arts de '69, on a vu apparaître sur la scène artistique montréalaise des années '70 des groupes ou formations d'artistes aux caractéristiques diverses.

Mentionnons en '72 *Insurrection Art Co.* et les *Fabulous Rockets* qui prolongeaient à la fois l'esprit des groupes comme l'ULAQ (Université Libre de l'Art Quotidien) et les manifestations sociales de *Montréal plus ou moins* et *Vive la rue St-Denis!* À partir de '75, se forment successivement les groupes de peintres du 1er MAI ('75), *Actes* ('76) et, finalement *Atelier Amherst* ('77).

Le groupe 1er MAI ne fut pas un groupe homogène. Le noyau de départ était composé de peintres et historiens de l'art à qui viendront s'adjoindre des sérigraphes, graveurs, photographes et designers. Le groupe 1er MAI intervient pour la première fois dans le champ de l'art lors des débats entourant l'exposition *Québec '75*. Par la suite, groupés dans un atelier collectif sur la rue St-Laurent, 1er MAI élargit son intervention, passant de la lutte idéologique à la production artistique collective. La «décoration» des salles de la fête du 1er mai '76 donnant suite à une «commande» du CRIM (Comité Régional Intersyndical de Montréal) pour le Front Commun des syndicats CSN-CEQ-FTQ.

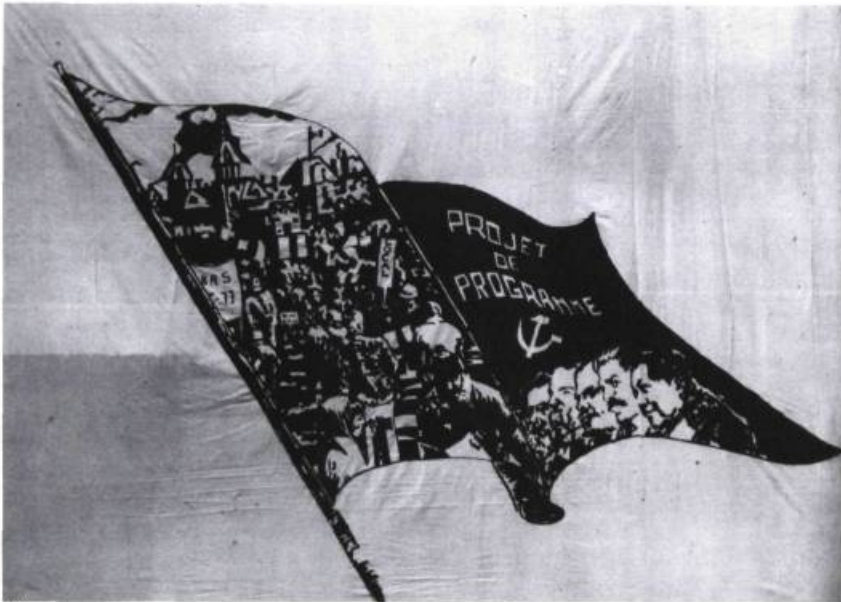
À la suite de cette intervention, la question d'une articulation plus étroite de la pratique artistique au mouvement ouvrier s'étant posée, deux producteurs quittèrent le collectif pour rejoindre les rangs d'une organisation politique, abandonnant aussi pour quelques années le champ de la production artistique. Le reste du groupe, alors cinq personnes, continua ses interventions au sein du champ culturel en participant, à la direction, aux débats et expositions de la Galerie Média ou à la rédaction d'articles, par exemple, dans la revue *Chroniques*. Parallèlement, en tant que producteurs artistiques, une collaboration à un groupe politique se maintint, de manière assez régulière jusqu'à l'hiver '80.

Cette adhésion entraîna une transformation importante de nos procédés artistiques, principalement en ce qui a trait à la figuration. La quantité des commandes à honorer, les courts délais entre elles, le gigantisme des formats (décoration de très grandes salles), obligèrent le collectif à repenser entièrement la réalisation technique des productions visuelles pour



arriver à une exécution rapide et surtout collective. D'autres questions se posèrent aussi: renouvellement de l'iconographie «progressiste», problème du rapport entre recherche formelle et commande à caractère politique, questionnement sur l'utilisation du texte, du lettrage, du photomontage, etc.¹

Une pratique artistique progressiste ne peut se résumer à un art de parti et ne répondre qu'à des commandes d'agit-prop. La contradiction entre la recherche formelle et picturale et les nécessités conjecturelles, toujours plus pressantes et contraignantes, loin de se résorber, s'emplifiait au cours des années de participation à cette organisation. Deux positions furent alors prises pour sortir de cette impasse (sortie qui ne résoud pas nécessairement la contradiction). Certains individus réinvestirent le champ de la production artistique (expo.), d'autres formèrent le *Collectif Couleur de Combat* produisant ponctuellement pour des organisations politiques ou groupes populaires (comptoirs alimentaires, clinique St-Jacques, etc.) et participèrent au congrès de fondation de l'ATTC (Alliance des Travailleurs et Travailleuses de la Culture) à Peterborough en mai '80. Certains individus continuèrent d'oeuvrer aux deux niveaux.



Livre-drapeau



1er mai 1930, Square Victoria



Grève de la Commonwealth Plywood

De quelques images

Pour répondre aux contraintes des grands formats, le collectif a dû développer divers procédés techniques répondant à des critères d'économie, de maniabilité, de rapidité d'exécution et d'anonymat de la « touche » (plusieurs personnes travaillant ensemble sur une même production). Au niveau iconographique, l'ensemble des productions renvoyait à trois types de construction de l'image.

Un premier, d'ordre symbolique, mettait en relation des éléments transposant les aspects importants de la lutte politique du moment (cf. Le livre drapeau). Le second type empruntait ses images à l'histoire du mouvement ouvrier (ex. Haymarket 1886, Manif des femmes 1857, 1er mai 1930, Montréal, Square Victoria). Enfin le dernier type, répondant en général à des commandes très spécifiques et mettait en oeuvre une production d'images à caractère « vraisemblable » (cf. discussion à l'usine ou grève à la Commonwealth Plywood).

Outre les grands formats, le collectif eut aussi à remplir diverses commandes nécessitant des formats plus petits: banderoles pour des manifestations, affiches, sérigraphies, macarons, etc. Arrêtons-nous maintenant à ces quelques images, individuelles ou collectives, qui correspondent à des étapes différentes du développement de ces pratiques reliées à un questionnement sur la nature et les enjeux d'une production artistique dite « progressiste ».

1. Pages d'histoire

(collectif, mai '76)

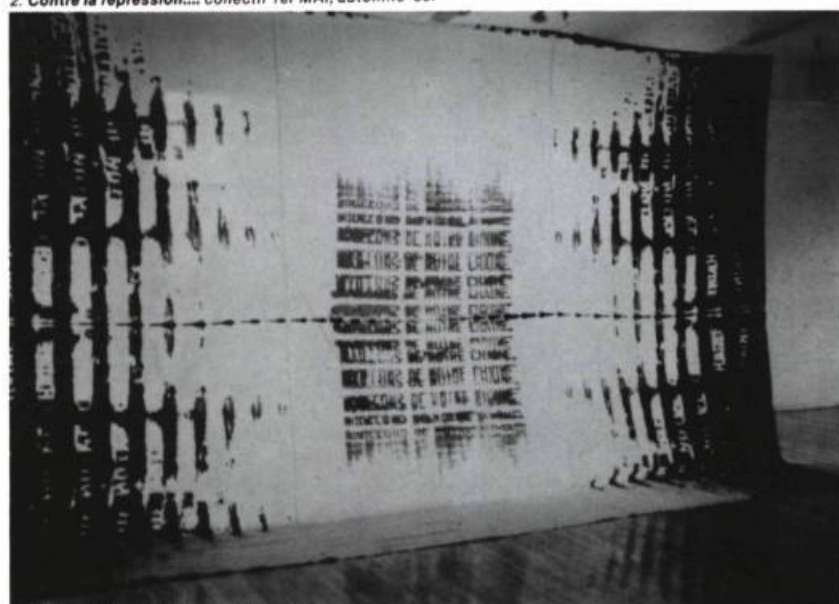
Élaboration collective d'une suite de 16 toiles exécutées par trempages à l'huile et inscription d'un texte au pochoir établissant un lien entre couleur et textualité. Réalisée en quatre sections de quatre toiles chacune, la lisibilité des textes comme des couleurs était rendue difficile par un effet de déperdition similaire à celui d'une page dactylographiée en plusieurs copies au carbone. Conçue comme une suite d'étendards devant servir d'entrée triomphale ou de hall d'honneur à la fête du 1er mai, cette production était à « lire » par les manifestants dans un va-et-vient entre une organisation chromatique élaborée à partir des quatre côtés



1. Page d'histoire: groupe 1er MAI, printemps '76.



2. Contre la répression... collectif 1er MAI, automne '80.



3. Citation: Marcel St-Pierre, automne '80.

de la toile et une organisation textuelle sur les thèmes suivants: histoire des syndicats, histoire des 1er mai, répression du mouvement ouvrier par l'État, construction du parti ouvrier. Cet aller-retour, mettant textes et couleurs en rapport contradictoire d'inscription et d'effacement, plaçait la lutte ouvrière au cœur des mouvements opposés du récit de la déperdition des couleurs, dans la succession des toiles et la difficulté de re-tracer l'histoire du mouvement ouvrier au Québec. En ce sens, c'est le déplacement même du percepteur, son changement de position qui met ici en branle et la lisibilité et l'expressivité, et la peinture et l'histoire.

2. Contre la répression

(collectif, automne '78)

Dans cette grande bannière élaborée pour être utilisée dans le cadre d'une assemblée publique, la technique du photo-montage est utilisée dans le but de mettre clairement en rapport des fragments discursifs de la réalité répressive canadienne. Le détail d'une photographie d'actualité très largement diffusée par les média d'information lors de la fusillade de Robin Hood (une fraction d'un cordon de policiers vus de dos) est alignée en fondu avec une vue du Parlement canadien, soulignant la relation entre la violence sociale et le rôle répressif de l'État capitaliste.

Le fonctionnement persuasif d'une telle image est déclenché par des mises en relations et par des affrontements, des tensions picturales entre des signes qui eux-mêmes relèvent du «cliché». Tout au long de sa collaboration avec des organismes progressistes et populaires, le collectif a produit un assez grand nombre d'images agitationnelles de ce type, tout en s'efforçant de ne pas tomber dans le genre «réalisme-socialiste» le plus rudimentaire pour ne pas dire «pompière».

3. Citation

(Marcel St-Pierre, automne '79)

Très différent dans sa démarche, le travail suivant participe d'une réflexion sur le développement formel et critique de la peinture récente tout en cherchant à poser au niveau même de ses procédés et matériaux la question de son articulation à l'histoire sociale du Québec. Se réappropriant picturalement une phrase significative de *Refus Global*, cette pièce distribuée dans l'espace quatre toiles de très grand format.

Produite par procédé de pliage et trempage, le développement des couleurs y est engendré par le texte: «Peur bleue, peur rouge, peur blanche; maillons de notre chaîne.» Peur bleue de l'océan, peur des «Rouges» comme des Indiens, peur des longues nuits blanches de nos hivers comme de la grande noirceur exercée par la domination religieuse; telles sont les peurs qui se tissent aussi pour former les maillons de notre chaîne, telles sont les inscriptions qui trament notre histoire et permettent sous les couleurs de rencontrer la chaîne généalogique d'un petit peuple jusqu'au drapeau de ses origines. C'est dans le contexte de cette filiation que ces pièces viennent s'articuler et doter d'un sens la métaphore chromatique.

4. Point passé no 1

(Lise Landry, printemps, '81)

Ici c'est un rapport au travail féminin qui est affirmé. La démarche part d'une analyse du geste des femmes; gestes qui se retrouvent dans les secteurs qu'on a traditionnellement définis comme féminin: la dentelle, la courtoise, le tissage, etc. Comme dans l'artisanat des femmes, la composition des travaux s'élabore par répétition du geste minutieux. Les éléments formels et les propositions plastiques sont expérimentés et élaborés au jour le jour dans un cahier dont les pages, parfois ultérieurement ajourées, laissent apparaître de nouvelles possibilités. Puis ces pages, graphiquement investies, sont lacérées et cousues; tissage et rapiècement produisant une nouvelle

expression picturale, formellement et gestuellement apparentée au travail des femmes. La production artistique s'articule à l'histoire des gestes si peu valorisés de l'artisanat et même de la manufacture, gestes qui pourtant trament aussi l'histoire d'un peuple, de ses femmes comme de ses hommes.

5. Souvenirs de guerre

(Serge Bruneau, automne '80)

Ce travail s'inscrit dans la lignée des recherches sur le support; fonction picturale de celui-ci apparaissant dans les effets obtenus par des coutures, des collages, des rabattements de sections. L'écriture intervient comme extériorité visuelle intermédiaire de la relation figuration/abstraction. Elle sert à produire des rapports: entre l'idée de toile et de page arrachée, entre la peinture contenue et la peinture de mise en scène.

L'image peinte se présente de façon estompée, cherchant ainsi à rompre avec le choc de la reconnaissance, à créer un climat de fouille chez le percepteur, à favoriser le questionnement plutôt qu'à soumettre le regard. Toute image reproduite dépasse sa propre représentation scénique et devient en fait un lambeau de sens, un morceau d'information détaché de son contexte événementiel et de son support journalistique. Les mots, le griffonage, les superpositions de tissus, la trace du pinceau, le dessin nié, l'irrégularité du support qui se découpe sur le mur, sont des procédés picturaux du geste rendu visible et constituant de l'image.

Une peinture d'histoire?

Tant sur le plan de la composition que sur celui des thèmes traités et techniques employés, les productions retenues ici correspondent à un choix, celui de faire ressortir des pratiques visant à établir leur rapport à l'histoire. Le traitement des références directes à l'histoire sociale et artistique se pose en effet comme une affirmation continue de la «tendance» artistique que l'on a tenté de cerner à l'aide des exemples proposés ici.

Toute pratique artistique tend «bien entendu» à restituer, d'une manière ou d'une autre, ses filiations historiques, mais rares sont celles qui opèrent ce processus de restitution à la fois sur un plan social et artistique, qui en font une matière première alimentant leur démarche de production. La plupart du temps, les filiations sont rendues en termes de commentaires, c'est-à-dire en aval et en amont de la production, comme des précisions ou des justifications discursives extérieures.

Ce qui caractérise le courant que l'on vient de présenter brièvement, c'est la volonté d'intégrer dans la constitution même de ses divers procédés artistiques et son rapport à l'histoire sociale et son rapport à l'histoire picturale. Mais la position est inconfortable car, d'un côté comme de l'autre, elle tombe sous le poids des discours institutionnels qui, pour exclure soit le social, soit le pictural, n'en recèlent pas moins des présupposés métaphysiques et des enfermements arbitraires. Mais témoigner de cet inconfort, c'est aussi témoigner de l'histoire car, c'est ce dilemme qui a marqué toute l'histoire des pratiques artistiques progressistes et non-dogmatiques. Elles ont toujours été aux prises d'une part, avec des organisations politiques qui ont tendance à rejeter tout effort pour faire avancer l'histoire de la peinture en limitant les pratiques picturales à des images rassurantes et d'autre part, avec les institutions culturelles dont la tendance dominante est de s'assurer que la peinture ne déborde pas pas les clôtures de sa propre histoire.

**François Charbonneau
Marcel St-Pierre
Esther Trépanier**

NOTE:

1. On soulève ici le couvercle de cette boîte de Pandore qu'est le questionnement sur la peinture progressiste et le réalisme. Ce questionnement nous l'avons vécu de manière aigüe, confrontés que nous étions aux contraintes techniques et politiques que posait l'encaçage de nos activités par un groupe politique. Nous y reviendrons dans un article plus complet.



5. Souvenirs de guerre: Serge Bruneau, automne '80.