

Le discours et son absence : considérations sur l'écriture de l'histoire de l'abstraction au Québec

Lou-Anne BOURDEAU

Résumé

Si l'abstraction a joué un rôle de premier plan dans l'art québécois dans la seconde moitié du XX^e siècle, peu d'historiens de l'art se sont penchés sur ce passage comme objet de recherche pour en faire le récit. Le refus d'inscrire l'abstraction dans un récit marque la façon dont l'histoire de l'art est réfléchi aujourd'hui et devient notre objet de recherche : devant l'impossibilité à définir l'histoire de l'abstraction au Québec comme un récit unifié, comment peut-on aujourd'hui comprendre cette période et prolonger la production de discours à son propos ? Ce texte cherchera à analyser cette situation en établissant comment a changé la pratique des historiens de l'art à la suite du postmodernisme pour ensuite réfléchir aux conséquences de cette transformation sur l'abstraction. Ce faisant, nous pourrons poser quelques hypothèses sur la façon dont on peut aujourd'hui comprendre l'histoire de l'abstraction québécoise.

Lorsque le déploiement de la modernité en art est évoqué dans le contexte géographique et culturel du Québec, il est difficile d'ignorer l'importance du passage à la non-figuration, puis à l'abstraction dans la pratique des artistes de la seconde moitié du XX^e siècle. Même si quelques figures isolées ont osé outrepasser les limites de la figuration bien avant les années 1940 – pensons notamment à Fritz Brandtner qui, dès 1936, présente une exposition solo d'œuvres abstraites¹ –, ce n'est qu'avec les débuts de l'automatisme que s'est implantée au Québec une véritable pratique où l'impor-

tance du sujet en peinture cédaît la place à « la matière, la ligne, la couleur pour elles-mêmes² ». Il suffit de songer à l'éclat provoqué par la parution du *Refus global* en 1948 ou aux échos qu'ont pu avoir certains artistes québécois hors du Québec pour comprendre l'ampleur du phénomène. Cependant, si d'aucuns doutent que ce passage ait joué un rôle de premier plan dans le développement artistique du Québec, une étude historiographique sur l'abstraction québécoise démontre un certain malaise quant à l'articulation de cette importance. Les écrits ne sont pas encore parvenus à établir une structure narrative qui permettrait de comprendre l'abstraction québécoise comme un objet unifié plutôt que comme une multitude de ponctuations. Peu d'historiens de l'art ont considéré l'abstraction comme objet de recherche en soi malgré l'ensemble de ses déclinaisons pour en faire le récit. En effet, plutôt que de chercher à comprendre le phénomène dans la longue durée ou dans la profondeur de ses fondements, les tentatives pour comprendre l'abstraction québécoise se sont souvent soldées, soit par un survol superficiel des mouvements, soit par l'approfondissement d'un moment ou d'une pratique particulière comme objet isolé. Dans un cas comme dans l'autre, l'objet circonscrit est très rarement mis en relation avec un ensemble plus grand.

Cette absence de discours – le discours étant ici compris comme l'organisation d'une pensée complexe et non pas comme la simple évocation de faits pour en faire le rapport – est symptomatique de la façon dont l'histoire de l'art est réfléchi actuellement et, bien que cette réflexion porte sur cette discipline précise, il faut comprendre que cette conception ne se borne pas qu'à ce seul domaine. Si l'identité narrative, soit la capacité de mettre en récit de manière concordante les événements de l'histoire ne peut être niée, la façon dont cette histoire peut se déployer fait, depuis quelques décennies, l'exercice d'une importante transformation et l'ensemble des sciences historiques connaît un important bouleversement quant à la manière d'articuler la mise en récit entre les notions de métarécit et de microhistoire. Plutôt que d'envisager la progression sur la longue durée – le métarécit –, l'histoire est désormais envisagée comme une nuée de ponctuations traitées de manière indépendante

– la microhistoire. Ces deux manières de penser représentent deux pôles éloignés du champ des possibles de la structuration du récit historique et arrivent difficilement à se conjuguer. Devant l'impossibilité d'insérer le moment de l'abstraction dans un récit unifié de l'histoire de l'art au Québec, comment peut-on aujourd'hui comprendre cette période et prolonger la production de discours à son propos ?

La réponse à une question aussi fondamentale sur le plan épistémologique ne pourrait évidemment pas se résoudre en quelques pages. En ce sens, cet article ne se veut pas une démonstration ou une affirmation, mais plutôt une piste de réflexion sur l'état de la situation et un questionnement sur la suite des choses. Il cherchera plutôt à analyser cette situation dans une dimension globale en établissant comment le passage au paradigme postmoderne a changé la pratique des historiens de l'art puis, dans une dimension plus locale, en réfléchissant sur les raisons qui expliquent cette absence de discours au sein même des recherches québécoises. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur la manière dont l'histoire de l'art s'est construite comme discipline, puis nous aborderons la situation particulière du Québec en puisant notamment dans l'état de la situation dressé par Laurier Lacroix dans une communication de 2011³. L'histoire de l'abstraction québécoise sera ensuite étudiée de façon plus approfondie pour mettre à jour les principes qui guident sa mise en récit, les problèmes qui en découlent et, finalement, les résultats de cette manière de faire sur notre compréhension actuelle de cet épisode. Ce faisant, nous pourrions poser quelques hypothèses sur la façon dont l'histoire de l'abstraction québécoise peut aujourd'hui être comprise comme une histoire spécifique au sein de l'histoire de l'art.

L'histoire de l'histoire de l'art

Depuis longtemps, mais surtout depuis le XX^e siècle, nombreux sont les artistes, les philosophes ou les historiens qui ont proclamé que l'art était fini. Cette affirmation, bien qu'elle puisse faire sourciller, n'implique pas que l'art disparaîtra de nos vies du jour au lendemain. Elle signifie plutôt que la conception de l'art, telle

qu'elle fut comprise depuis la Renaissance, n'est plus valide à notre époque. En peu de mots, notre relation aux images se serait transformée : les œuvres produites aujourd'hui ne cherchent plus à remplir les mêmes fonctions. Un monde sans art a déjà existé : cette affirmation ne s'explique non pas parce que la création qui serait aujourd'hui qualifiée d'artistique ait une date de naissance bien précise, mais simplement parce que la définition de l'art ne s'est pas toujours déployée de la manière dont on la conçoit aujourd'hui. Comme le résume brillamment Arthur Danto, avant le XV^e siècle, « le rôle joué par [l]es images dans la vie des gens était tout à fait différent de celui que vinrent à jouer les œuvres d'art quand le concept d'art eut fini d'émerger et que des considérations d'ordre esthétique commencèrent à gouverner nos relations avec elles⁴ ». Parallèlement, les artistes se sont aussi distancés de la conception traditionnelle de l'histoire de l'art et ne tentent plus de situer leur production dans la continuité de ce récit. Au regard de cette affirmation, on comprend que même si l'art est arrivé à une certaine fin, il ne s'agit pas pour autant d'une interruption de toute production artistique, loin de là. Il faut le comprendre comme la disparition d'un discours structurant une certaine narration de l'art, non pas comme la fin de toute forme artistique. C'est avant tout le modèle conceptuel d'une *seule et unique* histoire de l'art qui est remis en question, un modèle « qui a servi aussi bien à l'artiste qu'à l'historien de l'art, chacun à sa manière⁵ ». Bien qu'il soit essentiel de comprendre cette double articulation pour comprendre le développement du discours sur l'art de notre époque, c'est avant tout sur l'aspect disciplinaire que portera notre attention.

Depuis *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* publié par Giorgio Vasari dans la seconde moitié du XVI^e siècle, la discipline de l'histoire de l'art s'est construite par la recherche d'un grand récit qui pourrait exprimer, sinon expliquer l'évolution de l'expression artistique en une séquence continue variant selon une courbe ascendante ou descendante. Ce schéma est inspiré du modèle biologique de développement où s'organisent des phases de croissance, de maturité et de vieillesse. Il y a là aussi l'idée de progression téléologique vers une forme de plus en plus évoluée et idéale

de l'art, où l'atteinte de la perfection devient une finalité en soi. Ainsi, longtemps a-t-on compris l'art comme un ensemble en cohésion progressant vers une forme perfectionnée ou même parfaite de l'expression artistique : « À partir du Quattrocento, l'histoire de l'art prend la forme d'un arbre généalogique. On en suit la croissance de maître à disciple, le second voulant surpasser le premier et chaque branche en produisant une autre, elle-même porteuse de nouvelles tiges, montant et s'élevant toujours plus haut, de sorte que l'on pourrait condenser en un réseau de filiations presque continues toute cette évolution verticale⁶ ». Cette manière unifiée de comprendre l'ensemble des productions a une influence directe sur l'inscription individuelle de chaque œuvre : ce n'est plus tant la date de production d'une œuvre qui importe, mais son inscription dans un problème qui apporte une solution distincte à l'atteinte de la perfection en art. Même si chaque courant s'est targué d'être supérieur à ceux qui l'ont précédé, cette conception verticale ou diachronique de l'histoire de l'art décloisonne la production artistique d'un morcellement en périodes historiques pour se comprendre comme un ensemble unifié dans la durée. Il n'y a dans cette manière de faire aucune tentative de compréhension horizontale ou synchronique, c'est-à-dire mettant en relation l'art avec son contexte politique, social, économique, institutionnel, intellectuel de production.

La première grande secousse à avoir ébranlé la conception de la discipline prend place avec les avant-gardes modernes qui ont remis en question, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ce paradigme jusqu'alors adopté par la très grande majorité. Lorsque les artistes ont remis en cause certains des modèles traditionnels de l'art, il y a eu une discontinuité dans le discours produit par les historiens de l'art. Les formes classique et moderne de l'art reposent sur « des traditions différentes et incompatibles d'évaluation et de narration⁷ », pour reprendre les mots d'Hans Belting. À partir de ce moment, l'art ne pouvait plus être présenté dans une unité ; le discours s'est donc fissuré en deux récits parallèles. Depuis, l'idée d'une suprastructure narrative s'est progressivement effritée. Une multitude de récits parallèles se sont bâtis dans une conception de plus en plus plurielle de la notion d'art, notamment dans le contexte

postcolonialiste où les questions d'identité deviennent centrales. On comprend qu'il est encore plus difficile, sinon impossible aujourd'hui de penser et surtout de faire l'histoire de l'art comme sa tradition l'a suggéré, à savoir comme un métarécit unique où tous les artistes pourraient s'inscrire. Par ailleurs, l'apparition de nouvelles formes d'art dans la seconde moitié du XX^e siècle rend impossible de penser l'art comme le produit d'une grande évolution vers une forme idéale. Pensons notamment à l'art conceptuel, la performance ou le *land art* : ces formes d'art ne cherchent plus à résoudre le « problème » – dans lequel s'inscrivent les questions de la mimésis ou de la maîtrise technique pour ne nommer que quelques aspects de ce problème – qui a dirigé l'évolution de l'art depuis la Renaissance. Le devenir historique de l'art a changé la façon dont on conceptualise son histoire : l'histoire comme processus influe sur l'histoire comme récit. La question de la relation entre l'objet et la discipline devient alors centrale : peut-on continuer à faire de l'histoire de l'art si l'art n'existe plus ?

Comme c'est le cas dans toutes les sciences historiques, la pratique de l'histoire de l'art se fonde avant tout sur la production méthodique de discours pour partager un certain savoir. Dans son ouvrage *Temps et récit*, Paul Ricœur soutient que « si l'histoire rompt tout lien avec *la compétence de base que nous avons à suivre une histoire* et avec les opérations cognitives de la compréhension narrative, [...] elle perdrait son caractère distinctif dans le concert des sciences sociales : elle cesserait d'être historique⁸ ». Même si son objet est plus défini et restrictif, l'histoire de l'art demeure une forme d'histoire qui, comme l'histoire tout court, ne peut se comprendre en dehors d'une identité narrative. Si elle demeure primordiale à l'essence d'une science historique, cette identité s'est néanmoins transformée au fil des époques et des différentes épistémologies qui ont guidé les historiens. Par exemple, l'identité narrative de l'histoire à l'ère de la postmodernité résiste à toute tentative de globalisation du discours. Elle récusé entre autres les modèles uniques ou universels qui s'appliqueraient intégralement à toutes situations. Dans un même élan, toute pensée qui cherche à s'imposer comme une vérité absolue est perçue comme suspecte

et est remise en question. Ce changement de paradigme a donc une influence sur l'identité narrative en éliminant la notion de grand récit ou de métarécit ; il la transforme sans pour autant la faire disparaître bien que sa mise en pratique ne puisse plus se faire comme la tradition l'exigeait.

Devant l'impossibilité de continuer à adopter le type de narration proposé jusqu'alors, les historiens tout comme les historiens de l'art ont modifié leur façon de faire de l'histoire. Que l'on accepte l'idée du postmodernisme ou non, force est de constater que le discours aujourd'hui produit en histoire de l'art se fragmente en abordant des sujets de plus en plus précis et spécifiques, sans les insérer dans une trame historique plus large, dans *un* grand récit. Que ce soit des périodes chronologiques bien définies, des productions individuelles ou alors des courants aux balises temporelles et géographiques bien arrêtées, les sujets étudiés deviennent de plus en plus pointus. De la même manière, les grandes synthèses deviennent rares. En cessant de penser l'art dans une structure narrative continue, les historiens de l'art rendent désuète l'utilisation d'un métarécit ; les moments marquants – souvent les moments de rupture – deviennent comme autant de microrécits spécifiques replacés dans une structure chronologique. Cette façon de faire traduit deux positions du postmodernisme⁹ : il n'y a plus de métarécit et, parallèlement, il devient impossible de posséder une connaissance vraie et objective – perçue comme une illusion « moderne ». Il n'y a plus d'absolu.

L'écriture de l'histoire de l'art et de l'abstraction au Québec

Ce rejet se comprend bien dans des cultures ayant déjà produit, puis approfondi leur propre histoire de l'art, mais au Québec, la situation ne se présente pas de la même façon. L'exercice d'une histoire de l'art québécois inscrite dans la durée était à peine envisageable qu'il était critiqué, comme l'explique Laurier Lacroix dans *Patrimoine et histoire de l'art au Québec : enjeux et perspectives*, un ouvrage faisant suite à deux séminaires tenus à l'Institut du patrimoine à l'UQAM (Université du Québec à Montréal). L'art, comme l'histoire de l'art, y est relativement jeune en comparaison avec l'Europe¹⁰ ; sa transformation disciplinaire et son insti-

tutionnalisation universitaire le sont aussi. Ces deux aspects sont indissociables dans le développement d'une discipline: la vision disciplinaire des chercheurs influence directement leur production. Au moment où le recul nécessaire à la réalisation de cet exercice était atteint, la discipline de l'histoire de l'art avait déjà initié une pratique qui ne cautionnait qu'une vision plus ponctuelle ou fragmentée. Ainsi, la très grande majorité des documents produits au Québec en histoire de l'art s'inscrit dans une identité narrative modelée par les idées du postmodernisme. Conséquemment, il est difficile de s'étonner que l'histoire de l'art au Québec ne soit pas traitée sous la forme d'un *grand récit*, mais plutôt en fragments, et ce, tant dans la forme que dans le fond. Comme l'explique Lacroix :

Alors que commencent tout juste à paraître au Québec les premiers textes synthèses, cette approche est maintenant décriée et il n'est plus possible de penser la discipline sur le modèle des survols qui avaient jusqu'alors constitué la base d'une pensée sur l'évolution des formes, des œuvres et des idées. [...] Les historiens se concentrent sur des périodes courtes, veulent étudier en profondeur les phénomènes et favorisent la compréhension d'activités qui ne durent que quelques années. La monographie continue de régner comme maître dans les études qui combinent étude biographique, analyses stylistique, iconographique, thématique où, à l'occasion, le structuralisme, la sémiologie, la sociologie et, plus récemment, l'anthropologie jouent un rôle mineur¹¹.

Cette diffraction répond au contexte postmoderne en niant la possibilité d'une vérité absolue d'une part et d'autre part, la possibilité d'un récit universel. Le contexte historique explique donc partiellement pourquoi l'art québécois n'a pas de métarécit ou de synthèse. Si les textes ne se frottent qu'à des sujets circonscrits dans le temps ou dans la précision du sujet qu'ils abordent, et ce, non seulement dans l'abstraction, mais dans l'art canadien en général, c'est que la ligne maîtresse de la profession l'exige et se plie à une volonté postmoderne qui annihile les métarécits.

Si elles examinent l'ensemble de la production des historiens de l'art, les observations formulées par Lacroix peuvent aussi s'appliquer au cas plus restreint de l'abstraction et décrire ce qui a été

produit depuis une quarantaine d'années. En effet, un regard rétrospectif sur l'abstraction au Québec commence à s'organiser dans la même période où la discipline de l'histoire de l'art s'institutionnalise, soit dans les années 1960. De manière générale, les écrits que nous avons recensés – essais, catalogues d'expositions, articles, synthèses qui se consacrent totalement ou en partie à l'histoire de l'abstraction au Québec – présentent deux grandes tendances dans la façon dont ils sont construits : soit les auteurs s'intéressent à un mouvement particulier et l'étudient dans sa durée, soit la production d'une période chronologique, généralement assez courte, est étudiée en profondeur. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, les écrits produits sont souvent fragmentaires et traitent de la matière en survol plutôt qu'en cherchant à l'ancrer dans une histoire spécifique plus grande – l'histoire de l'art au Québec par exemple – ou en cherchant à comprendre les différents stades d'évolution qui animent l'abstraction au Québec ; des moments et des mouvements bien conscris ont été étudiés, mais jamais dans une volonté de synthétiser les différentes phases de l'histoire de l'abstraction au Québec. Au regard des observations générales formulées précédemment, est-ce que le postmodernisme peut être la seule explication à cette situation ?

Comme l'ont fait Belting, Danto et Lyotard avant lui, Mark A. Cheetham, dans *Abstract Art Against Autonomy*, observe que les discours au long cours – les métarécits – sur l'histoire de l'art sont terminés et que ceux sur l'abstraction ne font pas exception¹² : il n'y a pas *une* histoire de l'abstraction comme il y avait autrefois *une* grande histoire de l'art. Pourtant, comme l'abstraction québécoise peut assez bien être définie dans un cadre chronologique et géographique précis, il n'y aurait pas de contradiction entre son analyse comme microrécit et l'adoption d'une posture globale postmoderne. L'abstraction québécoise est un épisode d'une histoire beaucoup plus grande. Il est possible de la considérer comme un développement particulier dans la grande histoire universelle de l'abstraction ou alors, comme une fraction de l'ensemble des œuvres artistiques produites au Québec, peu importe si cette production est comprise dans une période plus ou moins longue. Malgré son importance

incontestable, l'abstraction ne peut pas être considérée comme l'*ultime* forme de la recherche artistique et culturelle au Québec. Cette recherche continue de se réinventer chaque jour et, espérons-le, ne cessera jamais de se renouveler. Ces rapides constatations réaffirment que la construction d'un récit autour de l'abstraction nationale doit se comprendre comme celle d'un récit particulier au sein d'une histoire plus grande.

Comprendre l'abstraction dans l'histoire de l'art du Québec

L'abstraction est souvent définie par ce qu'elle n'est pas : absence de figuration, volonté de ne pas se référer au réel, aucun sens précis de lecture, élimination de toute anecdote¹³. Cette définition, ou contre-définition peut-être, peut se comprendre à la fois dans des expressions bidimensionnelles ou tridimensionnelles, soit dans des œuvres picturales ou sculpturales ; chaque médium peut être interprété de manière abstraite. Cependant, même si une lecture de l'abstraction québécoise peut se livrer sous une multitude de facettes, notre objet se limitera à la peinture abstraite, puisque les principaux groupes montréalais – soit les Automatistes, les Plasticiens et les contre-mouvements qui ont suivi ces grandes tendances – ont eu une production essentiellement picturale. Comme notre introduction l'a rapidement évoqué, c'est avec le groupe automatiste que s'est réellement mise en branle une production artistique abstraite au Québec dans les années 1940 même si quelques artistes avaient présenté des œuvres abstraites antérieurement.

Du milieu des années 1940 aux années 1970, la figuration se substitue graduellement comme l'*art établi* devant l'importance grandissante accordée à l'abstraction. Au fil de ces décennies, la scène artistique québécoise voit passer les Automatistes et les Plasticiens toutes générations confondues, mais aussi toutes les pratiques qui ont trouvé écho ou se sont opposés à ces mouvements phares. Si plusieurs artistes se sont regroupés selon leur adhésion à des lignes de pensée bien définies quant à la manière de penser l'abstraction, d'autres ont plutôt choisi de faire cavalier seul et d'emprunter des voies qui ne pouvaient se définir de manière aussi tranchée entre les différentes conceptions que peut revêtir l'abstraction. Quelques

auteurs se sont frottés à la question globale de l'abstraction en choisissant de le faire sous la forme d'une chronologie plutôt qu'en produisant une synthèse, soit en la traitant selon les époques et les régions¹⁴.

En introduction d'*Abstract Painting in Canada*, Roald Nasgaard justifie son choix d'emprunter cette démarche ainsi: « [...] *regionalism is nevertheless so inherent to Canadian art that my attempts to find alternative organizing principles only fostered more confusion and inconsistencies than they solved*¹⁵ ». Par contre, il poursuit en affirmant que ce constat tombe avec les années 1980 où l'éveil postmoderniste change le paradigme vers une pratique plus universelle ou globalisée. C'est peut-être là une des raisons qui explique l'impossibilité de concevoir les écrits autour de l'abstraction depuis une quarantaine d'années comme un grand récit. Comme le postmodernisme l'exige, la production des historiens de l'art se compose en une multitude de fragments autonomes, exempts de tout fil conducteur unique et solide qui les lie. La mise en récit, principalement par le biais de monographies ou de catalogues d'exposition, renforce cette impression en divisant et en isolant des thèmes, des épisodes ou des pratiques. Dans l'écriture de l'histoire de l'abstraction au Québec, ce n'est plus seulement la chronologie narrative sur le long terme de l'histoire de l'art qui est découpée en segments, mais un épisode distinct qui est fragmenté en unités encore plus petites de personnages ou d'événements.

Dans une échelle différente, cette situation s'apparente grandement à celle de l'histoire de l'art québécois dans sa globalité. Des moments et des mouvements bien définis ont été étudiés, mais jamais dans une volonté de synthétiser les différentes phases de l'histoire de l'abstraction au Québec, de les comprendre dans la durée. En considérant l'abstraction au Québec comme une suite de ruptures plutôt qu'en un récit unifié, la discipline en vient à une fragmentation encore plus importante de cet épisode; c'est comme si l'abstraction devenait le métarécit alors que dans les faits, elle fait partie d'un ensemble plus grand.

Le résultat est plus près d'un état de la situation qu'une analyse profonde et réfléchie de la marque que laisse l'abstraction dans l'art québécois. Difficile de s'en étonner puisque l'âge d'or de l'abstraction s'achève plus ou moins au moment où la discipline se transforme pour se refuser à toute synthèse. Laurier Lacroix explique la situation de l'histoire de l'art au Québec ainsi : « Cette position, tout en niant la possibilité de tout discours historique, affirme le refus de penser la pratique de l'art à partir de la situation locale et nie ainsi la possibilité du développement d'une culture artistique qui soit particulière aux conditions de vie au Québec¹⁶ ». *La crise de l'abstraction au Canada — Les années 50* de Denise Leclerc est un exemple éloquent de cette position qui se reflète tant dans la structure de l'ouvrage que dans son propos. Le travail de Leclerc est davantage animé par une volonté de survol que de synthèse ; en résulte un travail plus près d'un état de la situation canadienne en rapport à l'abstraction internationale que d'une analyse sur les particularités de l'abstraction produite ici. L'auteure souligne d'ailleurs qu'« il est impossible de vouloir résoudre du degré de *canadianité* des œuvres¹⁷ », car la conception canadienne de l'art abstrait s'inscrirait dans les grandes mouvances internationales.

La question de l'ancrage de l'abstraction dans une géographie particulière reste donc problématique pour les auteurs. Devant cette impasse, plusieurs auteurs analysent l'abstraction sous le couvert des mouvances internationales, plutôt que de la concevoir comme un élément distinct dans l'ensemble de l'histoire de l'art d'une nation ou d'une culture distincte. Ce faisant, ils se distancient de toutes les lectures qui pourraient mener à une appropriation d'un patrimoine qui nous serait propre. La recherche d'un patrimoine culturel propre au Québec est un enjeu qui a longtemps hanté la production artistique d'ici. Comme le souligne le catalogue d'une exposition posant un regard rétrospectif sur l'art québécois des vingt-cinq dernières années paru en 1966, « [l]e problème se posait déjà en 1941 : trouver un mode d'expression plastique dont la coloration culturelle fût typiquement canadienne et québécoise. On avait, l'un après l'autre, exploré tous les culs-de-sac, y compris celui du régionalisme, encore tout chaud¹⁸ ». Ce catalogue suggère

d'ailleurs que la réponse à ce problème se trouverait dans « une peinture affranchie des contraintes des valeurs naturelles du sujet-prétexte, affranchie des contraintes de l'académisme stérilisant, affranchie de l'anecdote recherchée pour elle-même, ainsi que des doctrines esthétiques rationnellement échafaudées¹⁹ »; en d'autres mots, dans l'art abstrait. Si cette hypothèse fut énoncée en 1966, elle n'a toujours pas trouvé de réponse. Depuis longtemps, la recherche de sa validation fut abandonnée. Dès lors, la question se pose: si, comme nation, il nous est impossible de nous approprier notre culture, qui le fera ?

En effet, si, collectivement, les Québécois ne comprennent pas la valeur de ce patrimoine, il est à peu près impossible que cette appropriation puisse passer par une tierce partie qui nous en fera découvrir la valeur. Cela ne signifie pas pour autant l'adopter en bloc, sans médiation. Lacroix soutient que, pour s'approprier un patrimoine matériel, une collectivité doit nécessairement traverser deux opérations de réduction, soit traverser l'épreuve des choix de conservation et de transmission de biens matériels précis dans la totalité des biens produits pour ensuite procéder à la mise en place de mécanismes actifs d'appropriation de ces choix²⁰. La construction d'un discours fait partie de cette seconde catégorie: ce récit permet d'expliquer la pertinence des choix effectués en première instance, puis de les insérer dans les différentes couches qui forment l'identité d'une culture. Lacroix ajoute que, dans l'histoire de l'art au Québec, « [l]es phénomènes sont vus de manière parcellaire et isolée, et ils sont difficilement situés dans la longue durée. La périodisation devrait poser des questions collectives, mais aucun effort ne semble être fait pour les définir ou tenter de les résoudre²¹ ».

Si, dans son texte, Lacroix se penche sur la notion de patrimoine national, en soulignant qu'une nation ne saurait être que la résultante de l'histoire en marche des composantes socioculturelles d'un peuple, il est possible de réduire l'échelle de cette notion. La dimension géographique précise de notre sujet, le Québec, permet l'application des mêmes critères. Encore une fois, le parallèle entre l'histoire de l'art plus globale du Québec et l'épisode plus précis de l'abstraction se réaffirme. Dès lors, il est possible de comprendre que

les différents ouvrages recensés dans nos recherches s'inscrivent dans une volonté de sélection et de légitimation. Ainsi, la première étape est en marche, sinon accomplie : d'un auteur à un autre, les mêmes productions, artistes ou groupes sont mis en évidence. Il est donc possible de lire dans ce consensus une forme de discrimination de l'ensemble de la production qui délimiterait un corpus représentatif de ce patrimoine. Comment expliquer l'absence de discours de légitimation et d'appropriation, soit la deuxième étape ? Deux possibilités distinctes peuvent être explorées, soit l'objet du discours – l'abstraction – ou les limites imposées au sujet – le Québec.

L'objet du discours

L'abstraction pose un certain nombre de difficultés aux historiens de l'art. Son commentaire ne peut se poser sur les mêmes prémisses que la figuration, par exemple, les notions de beauté, de mimésis ou de ressemblance. « Échappant aux idéologies, celle du Signifié, avec ses implications éthiques, politiques, anthropologiques, mais aussi celle de la Structure, voire du code et du signe, l'art abstrait serait du vif argent défiant l'emprise²² », explique Murielle Gagnebin. Il y a donc des difficultés à traiter de l'art abstrait qui vont au-delà des changements impliqués par la postmodernité. L'art abstrait rendrait, d'une certaine manière, les commentateurs mal à l'aise : comment parler de quelque chose que l'on ne sait pas qualifier, dont on ne maîtrise pas encore le vocabulaire ? Ce malaise existe non seulement dans la manière dont on parle des œuvres, mais aussi de manière plus fondamentale dans la définition même de l'abstraction.

Rappelons-nous : l'abstraction est souvent expliquée par ce qu'elle n'est pas : sa définition se construit davantage par l'énumération d'une série d'énoncés à la négative que par l'affirmation de caractéristiques intrinsèques. Pour définir l'abstraction, Nasgaard cite, entre autres, John Rajchman qui la définit par tout ce qu'elle n'est pas pour terminer avec le non-être absolu du monochrome²³. À partir de ce postulat, il devient plus aisé de comprendre à quel point la simplification fait partie de l'essence ontologique de l'abstraction. Étymologiquement issue de l'expression grecque *abs trahere*,

l'abstraction est avant tout une opération de réduction. Cette opération a pourtant une pluralité qui se dévoile dans la gamme des adjectifs utilisés pour qualifier les œuvres. L'énumération que fait Jean-Pierre Duquette des styles présents dans une rétrospective de l'AANFM (Association des artistes non-figuratifs de Montréal) présentée en 1983 en est probante, d'autant plus qu'elle est issue du milieu québécois : « les registres comportaient aussi bien des surréalistes, des post-automatistes, des impressionnistes ou lyriques abstraits, des tenants de l'abstraction construite ou géométrique, et des plasticiens de stricte observance²⁴ ».

Il appert malgré tout que cette liste peut être réduite à l'opposition entre une chose et son contraire : si elle est formelle, elle n'est pas lyrique et ainsi de suite. Cette distinction revient régulièrement dans le discours des auteurs qui se sont frottés à l'abstraction dans une portée plus générale : il suffit d'observer les catégorisations choisies pour classer les œuvres. Si tous les auteurs ne se posent pas sur les mêmes bases pour construire leurs démonstrations, il est néanmoins souvent possible d'observer une polarité qui sert d'échafaudage à la définition de l'abstraction. Par exemple, Georges Roque parle de *formalismes* et d'*absolutismes*²⁵, Harold Osborne utilise les termes d'*Abstraction from Nature* et de *Constructivist Abstraction*²⁶ alors que Briony Fer opposera la pensée des productions de Mondrian et Malevich à celle élaborée par Georges Bataille et la revue *Documents*²⁷. Pour sa part, Mark Cheetham puise dans l'histoire de l'abstraction deux pôles dans la conception de l'art abstrait du XX^e siècle : « [...] *the transcendent (seen most clearly in Kandinsky) and the formal (epitomized by Greenberg's theories)*²⁸ ». Si cette énumération reste sommaire et superficielle, c'est qu'elle est avant tout utilisée pour illustrer le procédé logique qui sert à l'interprétation de l'abstraction, celui de la polarité. Même si certaines tendances se dessinent dans la manière dont ces oppositions s'articulent, il réside quand même dans cette façon de faire un obstacle à une claire définition de l'abstraction dans ce qu'elle est, mais aussi dans les balises qui tracent son champ opératoire.

En cherchant à se définir comme une science, l'histoire de l'art adopte un positivisme qui se fonde sur des données *vérifiables* ; l'art

abstrait qui se défile aux explications rationnelles rend cette posture difficile à soutenir. L'historien de l'art ne sait composer avec « [les évidences fragiles] d'une phénoménologie du regard, dont [il] ne sait trop que faire puisqu'elle n'est saisissable qu'à travers son regard à lui²⁹ », résume George Didi-Huberman. Dans cette volonté de demeurer vérifiables et scientifiques, les écrits sur l'abstraction ont souvent reposé sur des stratégies de rétrécissement ou de réduction chronologique et théorique issues de la modernité afin d'éviter de s'attaquer à ce que les œuvres ont à offrir et que l'on ne sait pas trop comment traiter. Cette situation n'est pas particulière à la condition québécoise, mais n'en reste pas moins que cette difficulté persiste dans l'architecture du discours qui est ici observé.

La géographie du discours

Même si le postmodernisme proscrit l'idée d'une vérité absolue, il ne faut pas croire que l'abstraction québécoise est en marge de ce qui s'est fait ailleurs dans le monde. Elle est d'ailleurs contemporaine aux grandes figures de l'abstraction américaine. Comprendons-nous, la question ici n'est pas de revenir à un récit unique de l'histoire de l'art pour trouver la place qu'occupe l'abstraction québécoise dans une histoire universelle. Néanmoins, cette observation permet de souligner la différence de traitement dans l'analyse de l'abstraction entre les États-Unis ou l'Europe et le Québec ou même le Canada, ce qui nous mène à la deuxième hypothèse quant à l'absence de discours, soit l'ancrage géographique.

La lecture qui font différents intervenants ancre l'abstraction dans une tradition artistique établie grâce à des influences ou à des rapprochements à un champ géographique ou culturel plus grand ou mieux défini, soit à la conception européenne de l'abstraction européenne ou à la conception américaine³⁰. Néanmoins, cette démarche pose problème : l'abstraction québécoise, et même canadienne, serait trop teintée de la conception européenne pour faire partie de l'histoire de l'abstraction américaine qui encourage un mode de pensée différent, mais trop géographiquement éloigné de l'Europe pour faire partie de l'histoire européenne du courant. Il y aurait donc un problème qui va au-delà de la simple géogra-

phie pour toucher aux questions culturelles et identitaires. Fernande Saint-Martin va encore plus loin. Pour elle, cette impossibilité à définir des particularités nationales en art est le résultat « [d']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 québécois³¹ ». L'absence de discours deviendrait un déni, une forme d'évitement : on s'autoriserait à se détourner de ces questions, puisqu'elles ouvriraient possiblement sur les questions d'identité et de société distincte, des questions que l'on sait fort épineuses au Québec.

L'âge d'or de l'abstraction au Québec se limite approximativement dans la période s'échelonnant de l'après-guerre à l'enracinement des changements entraînés par la Révolution tranquille, que l'on pourrait arbitrairement faire coïncider avec l'Expo 67 ; cette période où se sont mis en branle d'importants changements dans les arts, mais aussi sur plusieurs autres plans sociaux. Le discours contemporain durant cette période et le regard rétrospectif immédiatement mis en place à sa clôture offrent une piste de réflexion quant à la manière dont sera perçue cette époque au fil du temps. La manière dont un événement est vécu, son état d'esprit pourvu qu'un événement puisse en avoir un, aura une incidence directe sur la manière dont il sera ensuite compris. Dans son ouvrage *Devant le temps*, Georges Didi-Huberman observe ce rapport de l'histoire de l'art au temps : par la remise en question du principe de refus de l'anachronisme qui anime les sciences historiques, l'auteur met en doute la manière dont se construit et s'enrichit la production d'un discours autour d'œuvres du passé. Il conçoit la « recherche de la concordance des temps, une recherche de la consonance *euchronique* » comme une « attitude canonique de l'historien³² » qui, dans la crainte de projeter sur un objet des réalités qui lui sont étrangères, cherche à replacer l'objet dans son époque en puisant des clés d'interprétation dans des sources contemporaines à ce dernier. Ce faisant, Didi-Huberman tend à démontrer que cette manière d'isoler un objet est questionnable, puisque deux contemporains ne partagent pas nécessairement la même culture, mais aussi potentiellement stérile puisque cette manière de faire empêche de jeter

un nouvel éclairage à un problème *ancien*. Compris sous cet angle, le contexte dans lequel un épisode prend place agirait comme une ceillère même une fois la distance temporelle installée entre les événements et leur analyse.

De manière générale, les auteurs qui se sont penchés sur l'abstraction insistent sur un réajustement du milieu de l'art. Au terme de la Seconde Guerre mondiale, le centre névralgique artistique a migré de Paris vers New York, se déplaçant de l'Europe vers l'Amérique, un déplacement qui transforme aussi la manière dont on pense l'art. Les critiques québécois perçoivent cette période comme un moment où la scène locale cherche à combler leur *recul* par rapport aux milieux les plus influents de l'art et jugent que s'installe « [...] chez nous, le *triomphe* de l'attitude de rattrapage avec les grands courants de la peinture actuelle. [...] On a maintenant tendance à considérer cette étape comme franchie³³ ». Cette manière dont François-Marc Gagnon explique le contexte dans lequel prennent place les débuts de l'abstraction persiste encore aujourd'hui. Même si l'histoire de l'art nie l'existence d'un métarécit ou d'un récit unique de l'art, l'art au Québec est souvent compris sous l'aune d'un rattrapage niant explicitement un refus frontal d'une histoire unique. En effet, s'il n'y a pas qu'une histoire de l'art, pourquoi le Québec aurait-il à rattraper quelque chose et ne pourrait-il pas développer sa propre histoire de l'art ? Dès 1975, Fernande Saint-Martin remet en question cette hypothèse et remet en cause le fait que « 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 Québec³⁴ ». Ces observations démontrent donc qu'il y a un malaise palpable entre l'histoire et la mise en récit de cette histoire dans une temporalité qui ne se pose plus sur les mêmes principes fondamentaux.

Quelques pistes de réflexion

Dénouer cette impasse n'est pas une opération évidente et devra demander aux historiens de l'art de se remettre en question. Néanmoins, quelques pistes de travail ont déjà été formulées. Dans

sa contribution au catalogue *La Question de l'abstraction*³⁵, Mark Cheetham admet qu'il n'est pas nécessaire de savoir le contexte dans lequel une œuvre est créée pour pouvoir la considérer comme telle, mais soutient que cette connaissance offre de nouvelles clés de compréhension. Pour lui, il y a des effets progressifs et spécifiques d'après la localisation et l'histoire propres à chaque production selon l'idée d'un entonnoir : de l'œuvre à l'artiste, au mouvement, à l'histoire particulière du courant – provinciale ou nationale – et finalement à une histoire générale, internationale. Dans son ouvrage *The Anatomy of Historical Knowledge*, Maurice Mandelbaum traite aussi de cet aspect de la construction du savoir historique en le comparant aux échelles employées par les cartographes. Si elles sont de différentes échelles, les cartes d'un même endroit ne nous montreront pas les mêmes détails ; pourtant, si elles sont exactes, les cartes pourront s'imbriquer pour permettre de zoomer vers des détails plus précis ou, au contraire de reculer, pour obtenir une vue d'ensemble plus large. Le mouvement de la *microstoria* italienne est venu souligner la même chose plus récemment, un aspect notamment développé dans l'ouvrage *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience* dirigé par Jacques Revel³⁶.

En admettant cette façon de comprendre les choses, nous estimons qu'il est possible de considérer l'abstraction de « l'école de Montréal », pour reprendre une dénomination utilisée par Cheetham, comme une histoire particulière dans un récit plus grand, sans chercher à définir ce métarécit pour autant. Si aucune autre occurrence de cette expression fut trouvée, son utilisation permet de croire à certaines spécificités montréalaises qui resteraient à être définies. Cette considération permet aussi d'ouvrir la définition de l'art abstrait au Québec au champ opératoire de l'abstraction dans une dimension plus large. Peut-être sera-t-il nécessaire de sortir d'une conception centrée sur l'histoire ou la chronologie pour adopter une vision plurielle et étoffée où les couches de significations se superposent.

Cependant, cette situation ne sera pas immédiate. Malgré toute la volonté démontrée par les historiens de l'art à changer les fondements de leur discipline au cours des dernières décennies, il ne faut

pas oublier que la manière dont sont transmis les savoirs est encore empreinte du métarécit qui a dominé pendant des siècles. Il suffit de penser à la manière dont sont transmis les savoirs ou dont sont classés les documents pour comprendre que le métarécit qui a longtemps dominé reste sous-jacent sous toute sorte de considérations. De la même manière, les historiens de l'art n'ont pas tous adhéré à la postmodernité de la même façon : bien qu'elle soit de plus en plus dominante, cette façon de penser n'est pas la seule. L'objectif ne sera donc pas de définir une manière unique de penser le développement ou la présence de l'abstraction dans l'art québécois, mais de trouver, dans la pluralité des discours, une manière d'enrichir la pensée et la connaissance.

Conclusion

Au terme de cette réflexion, il apparaît que l'histoire de l'art au Québec, et conséquemment l'histoire de l'abstraction, fait face à certaines situations problématiques qui découlent notamment du contexte postmoderne dans lequel elles se sont développées. En effet, comme le postmodernisme proscrit tout métarécit et que l'histoire de l'art au Québec s'est largement institutionnalisée dans la période même de son avènement, l'histoire de l'abstraction québécoise ne possède pas à ce jour de grande synthèse. Si cette situation entraîne moins de difficultés dans des cultures où l'histoire de l'art est une tradition vieille de plusieurs siècles, la situation au Québec est différente. L'art, et implicitement l'histoire de l'art qui partage une histoire similaire, y est encore jeune. Une conception fragmentée qui isole les artistes, les mouvements ou les périodes ne permet pas de comprendre les spécificités que pourrait avoir l'abstraction québécoise, puisque tous les parallèles qui permettraient de l'établir sont proscrits. Pourtant, l'abstraction ne reste qu'une part de ce qu'est l'histoire de l'art. Il n'y aurait donc pas de contradiction entre sa compréhension comme une microhistoire telle que le suggère le postmodernisme. Parallèlement, la négation d'un métarécit n'est pas pour autant un acte achevé. Malgré toute la volonté démontrée par les historiens de l'art à changer les fondements de leur discipline au cours des dernières décennies, il ne faut

pas oublier que la manière dont on transmet les savoirs est encore empreinte d'un métarécit: celui qui a dominé pendant des siècles ou celui que l'on s'impose comme toile de fond sans même en être nécessairement conscient en se référant au contexte historique.

Au regard des conclusions qui découlent de l'analyse d'un état de la question autour de l'abstraction, la pertinence d'ouvrir un chantier en histoire de l'art au Québec sur ce sujet se justifie à bien des égards. D'une part, sur le plan épistémologique, le rapport entre cette nouvelle réflexion et la littérature produite antérieurement permet de réviser la manière dont on réfléchit l'histoire de l'art au Québec. Notre culture est relativement jeune et doit donner le droit d'être observée sous une multitude de facettes pour être pleinement comprise. La question de l'adoption des postulats du postmodernisme n'est pas ici l'enjeu principal. Cependant, il sera nécessaire de nous interroger sur la pratique historique et l'avancement de la recherche scientifique dans ce contexte, puisqu'à hésiter entre deux positions, la production du discours louvoie entre des pôles qui tendent à se contredire. D'autre part, l'abstraction au Québec reste encore un objet presque intouché qu'il faudra mettre en doute, remettre en mouvement afin qu'il devienne efficace dans l'histoire particulière et universelle de l'abstraction. Cette réactivation pourrait être comparée à l'action d'un kaléidoscope: tous les éléments sont connus et contenus dans une certaine limite. Il est maintenant nécessaire comme historiens de l'art de manipuler cet objet pour trouver l'angle sous lequel apparaîtra toute la richesse qui marque l'histoire de l'abstraction au Québec.

Notes

1. René Viau, « Fritz Brandtner », dans Anne-Marie Bouchard (dir.), *Passion privée. L'art moderne du Québec de la collection Pierre Lassonde*, catalogue d'exposition (Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 29 octobre 2015 au 23 mai 2016), Québec, Musée national des beaux-arts, 2015, p. 157.
2. Josée Bélisle, *La question de l'abstraction* [en ligne], catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 12 avril 2012 au 14 septembre 2014), Montréal, Musée d'art contemporain, p. 2, http://www.macm.org/wpcontent/uploads/2013/05/MACM_LaQuestionDeLaAbstraction1.pdf (page consultée le 24 novembre 2015).
3. Laurier Lacroix, « L'historiographie de l'histoire de l'art au Québec et échet patrimonial: quelques remarques intempestives » dans Étienne Berthold et

- Nathalie Mignoli (dir.), *Patrimoine et histoire de l'art au Québec : enjeux et perspectives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 163-171.
4. Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 26.
 5. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie? Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, 1989, p. 9.
 6. Serge Bramly, *La transparence et le reflet*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2015, p. 238.
 7. *Ibid.*, p. 78.
 8. Paul Ricœur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 165.
 9. Si le postmodernisme est un concept complexe et protéiforme, l'ouvrage *Beginning postmodernism* offre une solide introduction au contexte historique qui a forgé ce paradigme et aux différents concepts qui le définissent. Tim Woods, *Beginning postmodern. Second edition*, Manchester et New York Manchester University Press, 2009, 329 p.
 10. Bien que l'art ne se soit pas l'apanage unique de l'Europe, notre propos s'y limite puisque l'histoire de l'art à laquelle nous faisons référence y fut essentiellement développée. Si le contexte contemporain cherche à renverser cette tendance pour s'ouvrir à une universalité qui tient compte du développement et des caractéristiques de chaque contexte particulier, la tradition de l'histoire de l'art à laquelle nous faisons référence possède un point de vue centré sur l'Occident. Les formes d'art développées hors de ses limites n'ont pas été considérées dans l'écriture de cette histoire de l'art puisqu'elles ne se posaient ni sur les mêmes concepts, ni sur les mêmes traditions ou sur les mêmes techniques et ont été perçues comme primitives, mineures ou, au mieux, exotiques.
 11. Lacroix, *loc cit.*, p. 168-169.
 12. Mark A. Cheetham, *Abstract Art against Autonomy. Infection, Resistance and Cure since the 60s*, New York, Cambridge University Press, 2006, p. 2.
 13. Bélisle, *op cit.*, p. 2.
 14. Notons par exemple, mais non exclusivement: Pierre Desseurault et Denise Leclerc, *Les Années 60 au Canada*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2005, 188 p. ; Brian Foss *et al.* (éd.), *The Visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, Don Mills, Oxford University Press, 2010, 480 p. ; Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas & MacIntyre et Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 2007, 432 p.
 15. Nasgaard, *op. cit.*, p. 14.
 16. Lacroix, *loc cit.*, p. 167.
 17. Denise Leclerc, *La crise de l'abstraction au Canada- Les années 1950*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992, p. 77.
 18. Ministère des affaires culturelles, « Peinture vivante du Québec. 1966: vingt-cinq ans de libération de l'œil et du geste, catalogue d'exposition (Québec, Musée du Québec, 22 février au 27 mars 1967), Québec, Musée du Québec, 1967, n. p.
 19. *Ibid.*
 20. Laurier Lacroix, *loc cit.*, p. 164.
 21. *Ibid.*, p. 169.

22. Murielle Gagnebin, « Le travail du critique : une apologie du dérangement ou de la continuité des œuvres » dans Murielle Gagnebin et Christine Savinel (dir.), *Le commentaire et l'art abstrait*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 17.
23. Nasgaard, *op cit.*, p. 14.
24. Jean-Pierre Duquette, « Vous avez dit AANFM? » [en ligne], *Voix et images*, vol. 9, n° 3, 1984, p. 173, <http://id.erudit.org/ierudit/2000489ar> (page consultée le 16 novembre 2015).
25. Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard, 2003, 525 p.
26. Harold Osborne, *Abstraction in Twentieth-Century Art*, Oxford, Clarendon Press, 1979, 192 p.
27. Briony Fer, *On Abstract Art*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1997, 194 p.
28. Mark A. Cheetham, *Abstract Art against Autonomy. Infection, Resistance and Cure since the 60's*, New York, Cambridge University Press, 2006, p. 2.
29. George Didi-Huberman, *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 29.
30. Puisque cette distinction nécessite un retour important sur la construction historique des deux éléments et ne servirait pas nécessairement à notre propos, nous ne la définirons pas ici. Cependant, ces deux ouvrages permettent d'en saisir l'essentiel : Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard, 2003, 525 p., et Briony Fer, *On Abstract Art*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1997, 194 p.
31. Fernande Saint-Martin, « La situation de l'art et l'identité québécoise » [en ligne], *Voix et images*, vol. 2, n° 1, 1976, p. 24, <http://id.erudit.org/ierudit/200018ar> (page consultée le 22 octobre 2015).
32. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de minuit, 2000, p. 13.
33. François-Marc Gagnon, « La peinture américaine et nous » [en ligne], *Vie des Arts*, vol. 20, n° 81, 1975-1976, p. 56, <http://id.erudit.org/ierudit/55053ac> (page consultée le 16 novembre 2015).
34. Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 23.
35. Mark A. Cheetham, « Les nationalités de l'abstraction : de langage universel à expression localisée » dans Josée Belisle (dir.), *La question de l'abstraction*, Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 12 avril 2012- 4 janvier 2016), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2013, p. 39-51.
36. Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Le Seuil, 1996, 248 p.