Document generated on 10/12/2024 3:21 a.m.

ETC

Sur la formation esthétique d'une époque — Filiations et différences

Jocelyne Connolly

Number 25, February–May 1994

De l'académie?

URI: https://id.erudit.org/iderudit/35614ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Connolly, J. (1994). Sur la formation esthétique d'une époque — Filiations et différences. *ETC*, (25), 11–16.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

SUR LA FORMATION ESTHÉTIQUE D'UNE ÉPOQUE
FILIATIONS ET DIFFÉRENCES

PHOTO : DANIEL ROUSSEL

Pierre-Léon Tétreault, *Dulces sueños*, 1993. Techniques mixtes sur toile; 132,1 x 198,1 cm. Michel Tétreault Art International.

Dès 1824, le peintre Eugène Delacroix, avec *Les Massacres de Scio*, brouille l'unité des cimaises du Salon (de l'Académie des beaux-arts, institution dominante de l'académisme français) : il montre les excès et les tumultes romantiques et, du coup, s'oppose à la tradition. Gustave Courbet, avec les *Casseurs de pierres* (1849), et *L'Enterrement à Ornans* (1850), provoque le public bourgeois et élitiste par ses sujets réalistes. La théorie esthétique attribue aux deux peintres et à leurs travaux la spécificité réaliste[1]. Ces fissures historiques face aux formes et attitudes académiques marquent le début de la modernité, laquelle se particularise par les ruptures constantes des formes et attitudes esthétiques. Donc, les courants retenus par l'histoire de l'art depuis le 19e siècle jusque vers la fin des années 1950 et le début des années 1960, s'inscrivent dans le sens d'un anti-académisme. Cette date correspondrait, sur le plan international, selon certains commentateurs[2] de la question de la postmodernité, au début d'une nouvelle ère esthétique marquée par la chute des avant-gardes. À l'intérieur de structures de comportements esthétiques plus souples, l'absence de radicalisme dans le passage de formes plastiques à d'autres formes, sous le mode de la réflexion sur l'histoire des langages et institutions artistiques plutôt que sous la bannière de l'agitation, porte à supposer l'idée d'académisme dans les propositions plastiques depuis le début des années 1980. On s'intéresse ici à cette courte période, dans le champ artistique québécois, sans recul historique. Cette lacune pose toujours problème dans l'analyse de corpus d'œuvres contemporaines ou actuelles. On a donc affaire à des constats parcellaires.

Modèle, filiations et histoire

Afin de constituer des propositions cognitives consistantes, la trame des idées plastiques d'une période historique donnée doit d'abord prendre le temps nécessaire au développement d'un/des discours plastiques – dans la pratique, les modèles formels produits par quelques artistes, considérés en tant que concepteurs dont les idées influent sur le travail à venir d'autres artistes, dans les structures d'un temps et d'un espace. On pense donc aux artistes dont les travaux sont fortement reconnus par diverses instances de légitimation, en particulier ceux dont l'enseignement est diffusé dans les écoles d'art – actuellement, au Québec, dans les universités – et dont la signature comporte une

aura. Si on réfléchit aux structures québécoises, on sait que les artistes, de façon générale, opèrent dans des systèmes de pensée internationaux, occidentaux. Même si le processus de création plastique comporte une importante part de singularité et d'individualité, la pensée plastique passe par un imaginaire collectif[3]. Pierre Francastel appréhende le phénomène du « passage du schème à la série » comme élément structurel de l'histoire de l'art, voire de l'histoire générale[4]. Hubert Damisch, en adhérant à la théorie de Lucien Febvre, de façon générale, confirme la nécessité de prendre en compte les œuvres de série et non seulement les œuvres types : « C'est à travers les formes communes de l'art que se laisseraient en effet le mieux saisir les structures profondes (et quasiment archéologiques) par lesquelles les formations esthétiques se rattacheraient à la mentalité d'une époque, et le jeu complexe qui fait les individus tantôt se fondre dans l'ensemble, et tantôt trancher sur lui[5] ».

Entre autres, une discipline, un matériau

À travers le flot de formes et de filiations plastiques contemporaines, on remarque des écarts et des différences. Si la peinture, la sculpture, la photographie, la vidéographie et l'installation (grammaire de toutes les disciplines) sont les médiums dont la visibilité domine sur la scène artistique dans la période qui nous occupe ici, des pratiques se situent en position d'hétérogénéité par rapport aux disciplines dominantes. Citons en particulier la copigraphie qui connaît dans les années 1980 un essor remarquable, mais dont la visibilité est restreinte par rapport aux disciplines nommées ci-dessus. L'artiste Jacques Charbonneau fonde le Centre Copie-Art en 1982. Dans le document-catalogue[6] produit pour l'exposition *Copies non conformes* (1992) Charbonneau indique les artistes Dominique Blain, Philippe Boissonnet, Ch_2O, Jean-Pierre Gagnon, Georg Mühleck, John W. Stewart et Ariane Thézé comme les « pionniers [...] qui ont excellé dans leurs travaux » dans cette discipline. La copigraphie, pratique internationale, loin de constituer une discipline parallèle, se distingue plutôt par une présence discursive concentrée sur la technologie inhérente au médium, sous la forme autoréflexive quant à la spécificité de son institutionnalisation dans le champ artistique et quant à ses propriétés plastiques.

Certains travaux se situent aussi en position d'hétérogénéité, par l'idée de regroupement d'artistes privilégiant un type de matériau non traditionnel. Citons le cas de l'utilisation du papier (papier fait main) comme matériau sculptural. Plusieurs artistes s'approprient ce matériau et l'utilisent, sur le plan du contenu, comme

signifiant. Le recours au matériau/papier comme thème d'exposition et sa présence privilégiée dans des événements internationaux témoignent de l'attention portée à ce matériau par certains artistes regroupés. Sculpté, le matériau, dans certaines œuvres, est associé à d'autres

PHOTO : PATRICK ALTMAN

René Derouin, *Migrations 2. Québec*, 1988-1992. Bois gravé, céramique, eau; 44 x 2,4 m. Musée du Québec.

disciplines telles que l'estampe, la peinture, la photographie, etc. Non répandue sur la scène artistique, cette pratique, depuis les dernières années, connaît un essor mais se situe en marge de l'ensemble des pratiques visibles au Québec.

Autant dans le cas de disciplines que dans celui de matériaux qui s'inscrivent dans une notion de différence, les contenus sémantiques s'avèrent analogues à ceux des pratiques courantes, nommées ci-dessus, à forte visibilité. Paradoxalement, un nouvel académisme pourrait être défini

par les idées de la propension et de l'insistance quant à la multiplicité des disciplines et matériaux. La distance historique facilitera l'analyse.

La différence culturelle dans l'universel

Les débats sociaux actuels, d'un côté nationalistes et de l'autre rationnels, face aux questions de métissage culturel et d'altérité, portent à questionner ces phénomènes sur divers aspects esthétiques. À ce sujet, on remarque aussi des différences quant aux normes, bien que parfois ténues. Par ailleurs, pensons que sur ce mouvant terrain des signifiants culturels dans les œuvres, les actes marginaux d'aujourd'hui se retrouveront possiblement dans les normes dans le futur, puisque de plus en plus d'œuvres témoigneraient des différences culturelles, ici comme partout en Occident. Comme les travaux artistiques participent au discours général sur les questions ethniques et culturelles, il est pertinent que les commentateurs de l'art tentent de le saisir dans les œuvres (celui-ci peut peut s'avérer annonciateur d'une organisation humaine future). Des artistes québécois, par la voie du métissage des signes, opèrent un discours relié à l'idée d'hybridité culturelle. Si la condition postmoderne est marquée par la notion d'impureté, ces productions pointent l'hybridité culturelle ou l'impureté sur le plan du contenu davantage que sur celui de la forme langagière de la mise en œuvre. À partir de moyens picturaux, sculpturaux ou installatifs (disciplines s'inscrivant dans les normes de représentation), des artistes montrent des contenus différents et métissés. Dans ce sens, Homi Bhabha réfléchit sur l'idée de l'identité culturelle, étroitement liée au politique, et privilégie sa compréhension par l'axe de la différence : « la différence culturelle est un phénomène de sens, par quoi les énoncés de la culture et sur la culture opèrent des distinctions, et autorisent la production de domaines de référence, d'application et de compétence[7] ». Caractérisés par ces différences et métissages des idées, certains discours plastiques issus d'œuvres d'artistes québécois, de culture occidentale ou amérindienne, et de culture latino-américaine, se distinguent de l'ensemble des codes occidentaux et peuvent opérer une distinction si on les situe en corrélation avec le questionnement sur les filiations académiques du champ artistique québécois.

Par exemple, citons les cas de deux artistes nés et vivant au Québec: René Derouin et Pierre-Léon Tétreault. Derouin, dont la pratique s'ancre dans le champ artistique québécois (formation artistique, expositions, réception par la critique et bourses), connaît une diffusion extérieure (Canada, États-Unis, Mexique, Japon et Europe), en particulier au Mexique où il expose régulièrement. L'artiste entretient des liens exceptionnels avec ce pays où il poursuit des études artistiques (Université de Mexico), de 1955 à 1957, faisant suite à une formation à l'École des Beaux-arts, à Montréal. La conservatrice Louise Déry écrit que les études et voyages de l'artiste à travers les sites archologiques, le « contact avec le Mexique, la culture précolombienne et hispanique et l'art des grands muralistes mexicains le marquent profondément et investissent durablement le regard qu'il portera lui-même dans son territoire[8] ». Dans un cadre transculturel Québec/Mexique, René Derouin expose conjointement avec l'artiste mexicaine Helen Escobedo au Musée Tamayo de Mexico et au Musée du Québec, une installation dont la mise en exposition diffère d'un lieu à l'autre : *Migrations 1. Mexico*, 1988-1992 et *Migrations 2. Québec*, 1988-1992. Louise Déry fait ressortir que les *Migrations* connote l'idée de territoire, le nordique, celui de l'artiste, l'idée de migration. La conservatrice perçoit un lien entre « territoire et population » au sens, entre autres, des « déportations et exodes massifs de population ». Dans l'abondance des codes et des signes que recèle *Migrations*, ce qui est à retenir dans le cadre du propos de cette analyse, c'est la prolifération de la figure humaine, inscrite dans la spécificité du territoire nordique montrant ses attributs (fleuve et petits connifères), mais également l'insistance apportée au mouvement migratoire, laquelle souligne tout autant l'altérité culturelle, ici l'ouverture aux cultures hispanique et amérindienne de l'Amérique centrale.

Dans les travaux actuels de Pierre-Léon Tétreault, on retrouve une iconographie et un discours courants dans les productions artistiques depuis le début des années 1990, c'est-à-dire la représentation de la figure humaine érotisée, dans le sens d'une réflexion sur les attitudes humaines dans des sociétés subissant mondialement de profondes mutations. Par ailleurs, comme chez Derouin[9], le travail de Tétreault rend compte de l'idée de métissage. La production picturale présentée récemment chez Michel Tétreault Art international (12 novembre – 5 décembre 1993) intitulée *Que alegria*, fait voir l'idée d'hybridité culturelle. Dans une attitude festive repérable chez maints groupes ethniques, occidentaux comme orientaux, un magma humain duquel l'artiste met en évidence les parties anatomiques du corps, figures traitées par le mode occidental, en quasi *all over*, dans le sens qu'elles occupent la surface totale de la toile sans structure apparente, l'artiste met en évidence la nature orientale de ces figures humaines. Cette notion d'hybridité se montre constante dans les travaux de Tétreault, en référence aux cultures amérindiennes, inuit, africaines et orientales.

Si Derouin et Tétreault produisent un discours hybride, on peut présumer que le mouvement vers l'autre culture opère en prenant comme origine la leur, vers celle

Photo : Claire Morel

Carole Baillargeon, *Nature civilisée*, 1991. Papier fait main (coton, abaca, lin, argile), fibres, sanguine, crayon; 70 x 49 x 40 cm.

de l'autre. On peut aussi supposer les parcours inverses en observant les travaux d'artistes de cultures autres qu'occidentale – omniprésente dans le champ esthétique international. Si on regarde, par exemple, chez l'artiste amérindien Domingo Cisneros, né à Monterrey, au Mexique, vivant au Québec depuis 1968 et particulièrement dans la forêt laurentienne depuis 1974, l'assemblage de ses sculptures – *Ululements* – figurant dans l'exposition *Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être* présentée au Centre international d'art contemporain, en 1990, on se rend compte que Cisneros met en représentation des éléments fondamentaux de la culture amérindienne. Même si le thème de l'exposition porte sur l'écologie, c'est par des métonymies de sa culture que Cisneros opère une différence sémantique. Des ossements, crânes et panaches, éléments récupérés des animaux chassés, réfèrent à la culture autochtone par rapport à la culture occidentale. Des différences culturelles sont signifiées sur le plan de l'approvisionnement de la nourriture, du rapport à la nature et surtout au territoire[10], de même que d'une différence religieuse[11]. Par ailleurs, l'idée de métissage se révèle par la présence du travail de l'artiste dans les structures d'une exposition des plus occidentales parmi des artistes de culture occidentale et par des codes formels internationaux de représentation, c'est-à-dire dans les paramètres de l'assemblage d'éléments, qui rappellent l'installation – définie par Cisneros comme « cinq pièces[12]». L'hybridité culturelle s'appréhende donc, dans cet événement, sur le plan sémantique de l'œuvre et sur celui de la présence sociale de l'artiste dans un groupe et dans un champ d'exposition où peu d'artistes de culture amérindienne figurent.

Le travail multidisciplinaire de l'artiste Juan Schneider, né au Chili mais vivant et travaillant au Québec depuis 1986, paraît, à première vue, présenter les codes plastiques internationaux d'une peinture gestuelle généralement abstraite, bien que contrôlée. On décèle rapidement que ce contrôle est produit par une schématisation de codes issus de la culture précolombienne. Dans *Soleil Inca*, sur un magma pictural, Juan Schneider représente, en référence historique à la terre de ses origines, les hiéroglyphes religieux et signes (têtes, figures géométriques, cours d'eau etc.) gravés dans la pierre de la gigantesque *Puerta del Sol* conservée sur les ruines d'un temple érigé quelques 200 ans av. J.-C. par une civilisation inconnue. Cumulant différentes formations artistiques, au Chili et à Montréal, l'artiste procède à un métissage de la forme (internationale) et du contenu historique propre à l'histoire culturelle et religieuse de son lieu d'origine.

Une notion rassemble les propositions réunies ici (et d'autres propositions dont on n'a pu discuter) : la singularité (non souterraine) de la discipline, du matériau et des contenus culturels. Ces types de propositions sont engagées vers une expansion dans un champ artistique de plus en plus hétérogène, et pourraient éventuellement susciter le questionnement quant à l'idée d'académisme. Ce qui, à l'heure actuelle, laisse présager une officialisation des pratiques, pourrait venir, paradoxalement, de l'hétérogénéité même des propositions. Les quelques exemples cités ici le

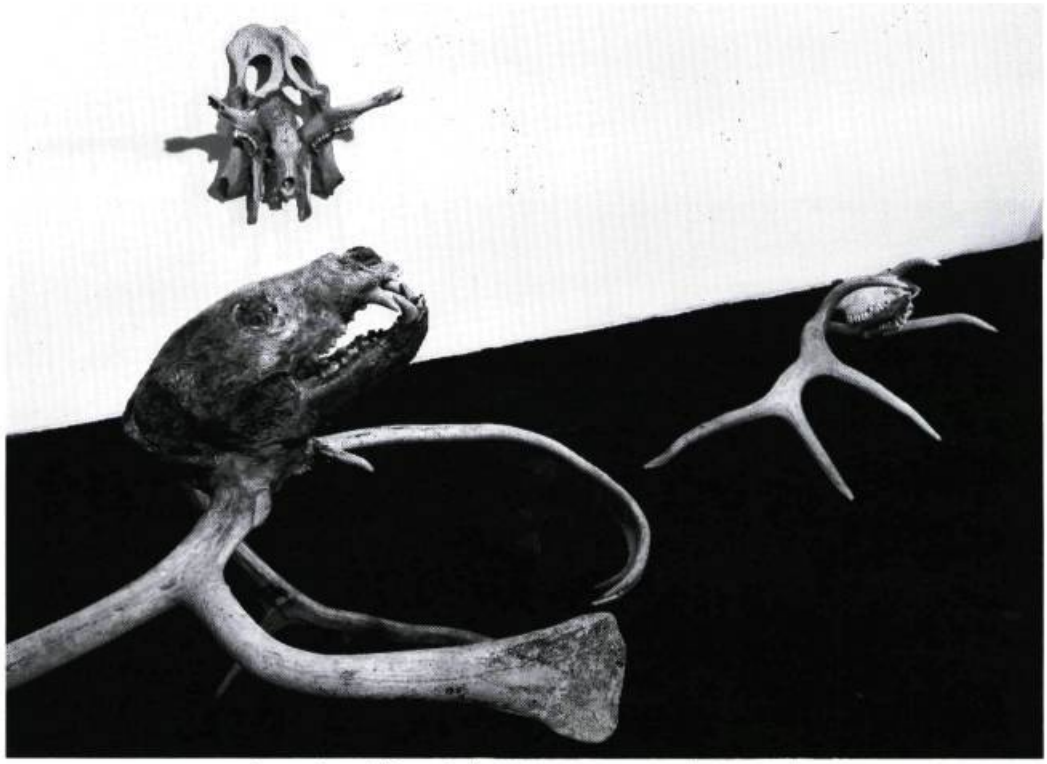

Photo : Guy L'Heureux

Domingo Cisneros, *Ululements* (détail), 1990. Ossements, crânes, panaches. CIAC-Montréal.

sont à titre de paradigmes, lesquels sous-tendent d'autres cas relativement singuliers lorsque abordés dans l'ensemble des productions. Examiner les productions moins répandues permet de saisir la forme de l'histoire d'une époque et de saisir également ce qui ne pourrait être appréhendé sans voir le plus singulier du singulier. Une analogie peut être produite en considérant le statut de l'art dans l'ensemble du champ du savoir : c'est par l'organisation singulière de sa forme cognitive que l'art fournit au champ du savoir ce que d'autres formes plus explicites n'apportent pas, dû à l'évidence même de leur contenu, étant moins apte à favoriser la recherche dans les plus infimes interstices du réel. Tout comme la synthèse des œuvres des protagonistes et de celles qui en découlent est nécessaire à la formation de l'histoire des mentalités et de l'art, c'est aussi au prix des détours que se forme celle d'une période de l'art. Celle qui se prépare, construite de matériaux historiques hétérogènes, sera d'autant plus complexifiée, mais d'autant plus instructive du réel.

JOCELYNE CONNOLLY

NOTES

1. Nicos Hadjinicolaou, « L'exigence de " réalisme " au Salon de 1831 », *Histoire et critique des arts, Les Réalismes et l'histoire de l'art*, nos. 4-5, mai 1978, p. 27. L'auteur nuance la notion de réalisme dans l'oeuvre de Delacroix en énonçant qu'il « représente avec véhémence une certaine réalité existante ». Voir aussi Klaus Herding, « *Les Lutteurs* " détestables " : critique de style, critique sociale », *Ibid.*, p. 95. L'auteur, autour de la question du réalisme dans l'oeuvre de Courbet, affine la réflexion par l'idée d'une peinture sociale dans la mesure où elle rend, traite et agit sur les conflits de la société environnante ».
2. En particulier, voir Fredric Jameson, « Postmodernism and Consumer Society », *Anti-Aestetic Essays on Post Modern Culture*, Washington, Bay Press, 1983, p. 111 et « Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, n°147, 1984, p. 14; Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé». *Critique*. oct. 1981, n°413, tome XXXVII, Paris, Minuit, 1981, p. 954.
3. Pierre Francastel, *La réalité figurative : élément structurel de sociologie de l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, Coll. Médiations, p. 22. L'auteur décrit la spécificité du fonctionnement de la « pensée plastique » par rapport aux autres types de pensée en précisant qu'elle effectue le détour par l'« imaginaire » avant de parvenir à l'état de moyen cognitif.
4. *Ibid.*, p. 20.
5. Hubert Damisch, « Histoire de l'art », in J. LeGoff et al., *La nouvelle histoire*, Paris, CEPL, coll. Les Encyclopédies du savoir moderne, 1978, p. 71.
6. Jacques Charbonneau, *Copies non conformes, Artistes en résidence 1987-1991*, Montréal, Centre Copie-Art inc., 1992, p. 14.
7. Homi Bhabha, « Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine », *Catalogue de l'exposition Les magiciens de la terre*, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 25.
8. Louise Déry, Catalogue de l'exposition *Escobedo Derouin, La dérive des contrastes*, Québec, Musée du Québec, 1992, p. 40.
9. Pertinemment, Pierre-Léon Tétreault s'initie à la gravure sur bois à l'atelier de René Derouin, durant l'été 1978.
10. Domingo Cisneros insiste sur la notion de territoire comme référent.
11. Claire Gravel, « Au Centre international d'art contemporain Domingo Cisneros : " Avant de faire de l'art, l'artiste doit être un chaman " », *Le Devoir*, 1er septembre 1990, p. C-5.
12. *Ibid.*