

## Recherches sociographiques



Marie CARANI, *L'œil de la critique. Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique, 1952-1959*

Guy Sioui Durand

Volume 33, numéro 3, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/056717ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/056717ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (imprimé)

1705-6225 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Sioui Durand, G. (1992). Compte rendu de [Marie CARANI, *L'œil de la critique. Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique, 1952-1959*]. *Recherches sociographiques*, 33(3), 478–481. <https://doi.org/10.7202/056717ar>

Marie CARANI, *L'œil de la critique. Rodolphe de Repentigny, écrits sur l'art et théorie esthétique, 1952-1959*, Septentrion et CÉLAT (Centre d'Étude sur la Langue, les Arts et les Traditions populaires des francophones en Amérique du Nord), 1990, 283 p.

Marie CARANI lève le voile sur l'évolution méconnue des débats sur l'art durant les années cinquante. L'auteure s'y attaque à travers l'examen de la trajectoire intellectuelle d'un personnage peu banal. *L'œil de la critique* scrute la pensée artistique de Rodolphe de Repentigny, alias JAURAN, photographe et peintre, rédacteur du manifeste des *Plasticiens* de 1955 (avant-garde picturale abstraite en rupture avec l'automatisme), et surtout critique d'art au journal *La Presse* et dans quelques revues naissantes dont *Vie des Arts*.

La vie artistique de Rodolphe de Repentigny ressemble à une étoile filante. Entre 1952 et 1959, sa plume de théoricien et de critique accélère l'émergence de la non-figuration, soit l'avènement des *Plasticiens*. Sa fin abrupte dans une fatale chute en montagne semblait confiner aux années cinquante la vivacité de cet acteur sous-estimé du passage à la modernité.

Cette incursion dans la vie intellectuelle d'une période longtemps déconsidérée sous le joug du « rattrapage » (RIOUX) suscite d'entrée de jeu chez Fernande ST-MARTIN (une contemporaine de Rodolphe de Repentigny qui signe la préface de l'essai) nombre d'espoirs pour les recherches à venir. Elle voit dans *L'œil de la critique* « une nouvelle voie à suivre par l'histoire de l'art » et une indication à la sociologie québécoise « d'interroger l'histoire des modes de représentation visuelle qui se succèdent chez nous depuis un demi-siècle ».

Quelles sont-elles ces nouvelles voies de recherche ? L'auteure concentre son analyse aux seules idées, à leur évolution dans le champ idéologique de l'art québécois, alors dominé par le débat entre la figuration et l'abstraction. Qu'attendre d'un ouvrage qui relègue ainsi en annexes le vécu et la production écrite pour se concentrer sur les débats idéologiques et les conceptions théoriques de l'abstraction ? Marie Carani organise son propos en cinq parties successives :

- 1) le contexte intellectuel montréalais où s'insère de Repentigny,
- 2) le contexte artistique : les pratiques et débats que va infléchir de Repentigny,
- 3) la genèse philosophique et le développement de la théorie esthétique repentignienne,
- 4) l'implication sociale par l'art et la critique chez de Repentigny,
- 5) de Repentigny et Greenberg : deux pensées formalistes distinctes.

Le chapitre un, consacré aux débats entre critiques n'est pas très long. Carani va à l'essentiel. Dans les années 1950, la critique journalistique se scinde en deux clans : il y a les tenants de l'art figuratif et les partisans, dont Rodolphe de Repentigny, de l'abstraction picturale.

Or, ce débat qui a lieu dans les grands journaux reflète d'abord et avant tout les démarches créatrices qui ont cours à Montréal dans les années 1950. C'est l'objet du chapitre deux. Trois écoles de l'abstraction picturale vont s'interpeller : des automatistes « surrationnels » du début de la décennie va vouloir se démarquer en 1955 la première vague des *Plasticiens*, plus logiques, aux tons picturaux neutres ; en 1957 la seconde vague, affirme la puissance de la couleur. Parmi les critiques d'art journalistiques et conservateurs, Rodolphe de Repentigny fera figure de moderne. Son parti pris pour la non-figuration picturale l'amènera à se faire l'écho du clan des artistes non figuratifs tout le long d'une décennie où chaque année connaîtra sa polémique. Il faut dire que les affrontements entre les artistes non-figuratifs et les autorités du Musée des Beaux-Arts de Montréal qui présente chaque année le « Salon du Printemps » (la

rétrospective officielle annuelle), et les divergences entre les artistes eux-mêmes (les querelles menées par GAUVREAU sont centrales) fournissaient un riche matériel à commentaire.

Du «Salon des Rebelles» de 1950 à l'exposition d'art abstrait de 1959, la rupture entre l'abstraction et le parti-pris figuratif du Musée des Beaux-Arts puis les variantes entre l'automatisme et le tachisme nourriront de manière constante les débats figuration / non-figuration dans la critique d'art. Les premiers plasticiens «géométriques» sont vite submergés par la seconde vague plasticienne qui invoque davantage la puissance de la couleur dans l'abstraction. De manière générale, Rodolphe de Repentigny prend position pour l'aventure picturale abstraite: le critique défend aussi bien les automatistes, la première vague des *Plasticiens* (la sienne) que MOLINARI et les seconds *Plasticiens*. C'est un critique d'art résolument moderne. Mais il faut garder en mémoire que Rodolphe de Repentigny, le critique, défend l'ensemble de la créativité picturale abstraite, le théoricien conçoit, et rédige le manifeste de ces *Plasticiens* dont son double, JAURAN, fait partie comme peintre.

On suit au fil des pages avec intérêt la démonstration de Marie Carani voulant que la théorie qui s'incarne chez les *Plasticiens* — et par JAURAN — devienne la référence à l'aide de laquelle de Repentigny le critique va discuter l'automatisme des BORDUAS et RIOPELLE ainsi que manifester ses réserves à l'égard de l'abstraction grand format des New Yorkais (POLLOCK, DE KOONING) et surtout à l'égard de la seconde vague des *Plasticiens* montréalais (MOLINARI, TOUSIGNANT).

L'historienne de l'art nous amène, au chapitre trois, aux fondements philosophiques de la perception esthétique et du travail critique chez Rodolphe de Repentigny. C'est comme si elle cherchait à extraire l'épistémè du critique-théoricien autrement que comme un écho des batailles d'artistes, fief de Jauran. Carani reconstruit les fondements philosophiques (BERGSON, HUSSERL, KIERKEGAARD, HEIDEGGER, SARTRE, CAMUS) qui prédisposent de Repentigny à l'ouverture moderniste: l'individualisme responsable et la création intuitive en opposition aux valeurs transcendantales des destins collectifs et individuels tracés d'avance. Mais il semble bien que ce soit l'artiste qui ait grandement influencé la pensée du communicateur et du critique.

Tout se passe comme si au long de l'essai, un dédoublement s'installait: le critique, de Repentigny, et son ombre, le peintre Jauran. Qui a le plus d'influence? Le critique sur l'artiste ou le praticien sur l'intellectuel? En amputant la partie consacrée à Jauran et à ses œuvres, Marie Carani a éliminé toute analyse des relations entre le système plasticien appliqué et la théorie plasticienne écrite.

L'auteure divise en deux moments l'évolution théorique de Rodolphe de Repentigny: avant le manifeste des *Plasticiens* (qu'il rédige) et après, période dont traitent les chapitres 4 et 5. Or le manifeste des *Plasticiens* de 1955, c'est aussi l'affirmation formelle et théorisée de la rupture et du dépassement, du moins de la distinction par rapport à l'automatisme, toujours dans le domaine de la peinture non figurative. Simultanément, le manifeste s'avère aussi le point de départ du dépassement du système d'abstraction systémique de cette première vague par la seconde vague montréalaise des *Plasticiens*, celle de MOLINARI et aussi par l'*Action Painting* et le *Hard Edge* américain.

Si la pensée philosophique du théoricien apparaît *a posteriori* dans ses jugements entre 1952 et 1955, elle devient vite par la suite un *a priori*, qui doit se justifier ou s'ajuster. En un sens, Jauran est bien le moteur de de Repentigny: la pratique influe sur le discours, d'abord pour démarquer, ensuite pour défendre la position esthétique-épistémologique des œuvres

énoncée artistiquement dans le manifeste. Mais le personnage a aussi une envergure extra-artistique.

La plume critique chez Rodolphe de Repentigny ne se contente pas de promouvoir la peinture plasticienne et ne se confine pas au micro-milieu des peintres; elle se trempe avec conviction dans la promotion de la fonction sociale de l'art dans une société québécoise en mutations.

Le sixième chapitre de l'essai est sans doute le plus limpide. Marie Carani nous fait découvrir la générosité de ce personnage singulier (photographe, peintre, théoricien, critique d'art). Rodolphe de Repentigny se sert de sa tribune journalistique à *La Presse* pour accélérer la pression en faveur de projets qui deviendront des réformes lors de la Révolution tranquille.

C'est que de Repentigny vit son métier comme pratique de «renouvellement des valeurs» ancrée justement dans cet existentialisme philosophique qu'il a côtoyé en Europe. Au-delà d'une éthique de l'art, la critique en appellera à des stratégies collectives dans la cité même.

Aux artistes, de Repentigny proposait carrément l'autogestion avant le concept. Carani met en évidence «qu'il incite les créateurs à contrôler eux-mêmes la destination de leur art contre la prise en charge par l'étage de la distribution». De Repentigny «encourage la formation de rassemblements d'artistes ou de groupes locaux ayant pour tâche de présenter eux-mêmes leurs productions au public». N'avons-nous pas là les fondements mêmes de discours qui se développeront vingt ans plus tard?

Rodolphe de Repentigny critique aussi la faible politique de subsides des gouvernements, laquelle, selon lui, tente de créer «une spiritualité nationale étrangère». Il souhaite à la place un rôle de l'État qui favoriserait l'autonomie financière des artistes et non leur contrôle. Au Conseil des Arts du Canada récemment créé, il oppose l'idée d'un Conseil canadien des artistes. Contre l'isolationnisme artistique, de Repentigny croyait à la fusion de l'art québécois dans l'art canadien et international. Dénonçant l'absence d'artistes canadiens-français dans la plupart des expositions où domine encore la figuration, le critique a l'originalité de rappeler comment les ruptures picturales et avant-gardistes de cette époque sont le fait de francophones (PELLAN, BORDUAS, RIOPELLE, FERRON, BELZILE, TOUSIGNANT, MOLINARI, etc.). On peut parler d'un nationalisme de défense chez lui.

Il sera le premier intellectuel à réclamer publiquement un musée d'art contemporain au Québec et il privilégie, comme il se doit, le travail des galeries *Agnès Lefort* et *l'Actuelle* vouées à la non-figuration.

Globalement, Rodolphe de Repentigny fera œuvre d'éducation par l'entremise du journal. C'est la voie à suivre pour que l'art s'imprègne dans la collectivité, pense-t-il. On comprend pourquoi le journaliste ne sera jamais, malgré ses préférences, un adversaire acharné de la figuration ou de l'art populaire.

Bref, Rodolphe de Repentigny ne fait pas qu'influencer esthétiquement et socialement les années 1950, il y a semé des idées qui viendront à maturité par la suite. Mais comment expliquer que l'on redécouvre l'intellectuel après un temps d'oubli? Cela ne tient pas uniquement au nouvel engouement pour les idées. Les avant-gardes picturales québécoises, si originales furent-elles, ne pouvaient faire le poids devant le surréalisme européen et surtout, dans le cas de la pensée plasticienne, devant le formalisme abstrait américain à une période où New York ravit à Paris le rôle de capitale mondiale du marché contemporain de l'art.

Marie Carani en conclusion tente de dégager la singularité de la pensée théorique de Rodolphe de Repentigny par rapport à celle de Clément GREENBERG. Comme intellectuel, Rodolphe de Repentigny développe un point de vue inédit en sol montréalais. Et il y réussit, localement. Marie Carani émet l'hypothèse que, dans l'ensemble, les analyses du Québécois sont aussi valables que la théorie triomphante d'un Clément Greenberg — quand on pense formalisme, en effet on pense à lui — à New York, mais que la pensée de Clément Greenberg deviendra la référence dominante en art de la même manière que la peinture abstraite américaine triomphe dans l'après-guerre et durant la guerre froide: de nombreux sémiologues et formalistes enseignent l'histoire de l'art dans nos universités et cégeps, et leurs thèses ne sont que des applications ou des variantes du formalisme américain. Cette conclusion paraît artificielle dans la mesure où il n'y a jamais eu de véritables «joutes théoriques» entre les deux contemporains, et ce malgré les fréquentes visites de de Repentigny à New York.

Il faut lire *L'œil de la critique*. Sa publication arrive à point dans les débats qui ont cours. Depuis le début des années quatre-vingt-dix, la critique journalistique d'art et le milieu montréalais de l'art ont été amenés à reprendre le débat de la figuration et de la non-figuration. Cette fois-ci, l'enjeu n'est plus la création artistique mais le contrôle des institutions officielles, à savoir la sélection des bourses, des achats, des expositions. Paradoxalement, ce sont dans les pages du journal *La Presse*, celui-là même où de Repentigny défendait l'abstraction comme art actuel, que l'ensemble des pratiques postmodernes ont été l'objet d'attaques de la part d'un philosophe néo-libéraliste, amant de la beauté figurative et d'une ancienne signataire du *Refus global*, Marcella MALTAIS, revenue à la figuration. Véritable monde à l'envers! Résurgence? Tout cela sur un fond de dépendance des artistes à l'égard de l'État, situation que craignait de Repentigny.

La lecture de *L'œil de la critique* situe non seulement la genèse de cette tourmente mais surtout jette de la lumière sur un vieux débat.

Guy SIOUI DURAND

*Ministère de la santé et des services sociaux.*

---

Maurice ÉMOND, *Les Voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche, 1990, 246 p.  
(«Séminaire», 3.)

En lisant *Les Voies du fantastique québécois*, textes qu'a réunis Maurice ÉMOND, on sent un manque: l'absence de la voix du maître responsable du séminaire qu'il a, dit-il humblement dans son avant-propos, «animé» — autrefois on «dirigeait» un séminaire — assez adroitement pour qu'il en sorte des dissertations ou des présentations dignes d'être publiées sous forme d'«études». Une fois lancé sur la voie de l'humilité, M. Émond poursuit, en s'effaçant devant son collègue Aurélien BOIVIN, dont le nom ne paraît pourtant dans les notes d'aucune de ces études, et Michel LORD, «professionnel pour notre groupe de recherche interdisciplinaire sur