

ETC



## L'art périlleux de se représenter à soi-même

Fernande Saint-Martin

Number 17, Winter 1992

Exil et nationalité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35853ac>

[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

Saint-Martin, F. (1992). L'art périlleux de se représenter à soi-même. *ETC*, (17), 7-9.

# DOSSIER THÉMATIQUE

## L'ART PÉRILLEUX DE SE REPRÉSENTER À SOI-MÊME



Jean-Paul Riopelle, *Pays d'en haut*, 1948.

La plénitude de l'articulation spatiale des œuvres de Riopelle, dans les années 50, concrétise des réponses à la question de l'identité, tout en le menant à de nouvelles formes de questionnement.

**L**es œuvres de Gauguin ont-elles jamais répondu à la fameuse question dont l'artiste avait fait le titre de l'une de ses œuvres : « Qui sommes-nous, d'où venons-nous, où allons-nous ? »

À quel type de questions peut d'ailleurs répondre l'art visuel ? Est-il partie prenante des questionnements qui sont le pain quotidien des religions, des philosophies ou des sociologies ? Ou à un autre niveau, peut-il réussir à particulariser des groupes nationaux, à identifier leur différence au sein de la pluralité des nations et à leur tendre un reflet qui les distingue l'un de l'autre ?

L'artiste Gauguin avait lui-même choisi l'exil, loin de cette patrie-nation, la France où, réciproquement, une forte proportion de la production culturelle est le fait d'artistes étrangers, en exil sur son territoire. Aussi a-t-on eu tendance à ne retenir que le caractère universaliste

de sa question. Et même alors, si le contexte nationalo-culturel de chacun influence la nature de la réponse donnée à la question métaphysique de l'identité, pour Gauguin il semble qu'ont joué des influences très différentes. Rarement d'ailleurs une réponse de type « nationalitaire » affleure à ce niveau d'interrogation. Quand elle y apparaît, elle signale le plus souvent un état de crise, morale ou existentielle.

La réflexion d'un Lacan, dans les années 50, a souligné le jeu périlleux et aliénant qu'offre paradoxalement toute identification à une image en miroir, qu'il s'agisse du reflet spéculaire ou des narrations dont les individus tentent toujours de se parer. D'ailleurs, la seule véritable question qui est posée au miroir n'est-elle pas toujours : « Dis-moi, ô miroir, que je suis la plus belle... » ?



Plus sensible aux sources structurantes du langage verbal, Mallarmé proclamait, pour sa part, que : « Rien n'a jamais eu lieu que le lieu ». Le lieu, c'est-à-dire ce nœud confus où s'interrelient les liaisons existentielles que l'être secrète et qui recèlent les facettes réelles de son identité. Ce lieu se construit d'une interaction entre des pôles, des intensités, des réverbérations incessantes entre des « objets de valeur » qui ne peuvent être localisés spécifiquement. Ces valences dynamiques se représentent mieux à travers les ressources d'une mise en place de type spatial – comme l'a tenté *Le coup de dés* – que par l'usage de quelques étiquettes superficielles, le plus souvent muettes, sur les fondements dynamiques qu'elles recouvrent.

Mais il en est de l'identité d'un groupe comme de celle des particules élémentaires. En tentant de préciser la nature de ses caractéristiques propres dans la « position » qu'il occuperait à un moment donné, on s'empêche de connaître et de décrire sa trajectoire, ses transformations continues, son orientation vectorielle qui définissent mieux son projet de vie.

Certes, l'accélération des communications et interactions dans ce « village global » qu'est devenue la planète, selon l'expression de McLuhan, a sans doute multiplié le nombre des artistes qui se trouvent « en exil » dans leur pays propre. La chose n'est pas nouvelle, puisque la créativité des individus repose sur un rejet des contraintes instituées par leur milieu culturel immédiat. Ce rejet, d'où émerge la différenciation créatrice, prend forcément appui sur des hypothèses issues de cultures étrangères, aussi bien passées que contemporaines, qui apparaissent alors comme la véritable « patrie » spirituelle des individus.

Cet « exil intérieur » ne va pas cependant sans un sentiment complémentaire d'isolement et de nostalgie pour cette contenance qu'offrirait le constat de similitudes fondant l'appartenance à un groupe bien identifié, qui serait « notre » nation. Ainsi Borduas qui ne vécut que dans un « exil intérieur » avant de prendre les chemins de l'étranger ne se résolut à se sentir « canadien » que lorsqu'il sentit que la France refusait de l'accueillir.

C'est dire que tout artiste est aux prises avec une contradiction interne. D'une part, il éprouve ce réflexe d'occuper un territoire reflétant ses propres marques, qui résulte d'une pulsion de territorialité quasi biologique que l'ethnologue E. T. Hall<sup>1</sup> a pu aisément observer chez les animaux. Mais comme le soulignait un psycho-

sociologue de l'espace, G. N. Fischer<sup>2</sup>, cette « coque » ou zone tampon, nécessaire pour l'individu et son groupe dans l'éthologie animale, ne peut être véritablement transposée dans le monde humain soumis à d'autres types de déterminismes sur le plan émotif et psychique.

En d'autres mots, une nation ne peut être circonscrite par le lieu physique ou géographique qui est son port d'attache, puisqu'elle se déploie sur une pluralité de dimensions épistémologiques, issues de son expérience historique et culturelle et nourrissant ses conflits et contradictions internes. On soupçonne la complexité des schémas de représentation qui doivent être disponibles aux individus pour se présenter, à eux-mêmes et aux autres, la nature de leur « localisation » dans l'univers. C'est la tâche du langage visuel que de construire ces diverses hypothèses de modélisation du tissu existentiel.

La prise de conscience et l'intégration des expériences « nationalitaires » aux apports globaux venus de tous les coins du monde est d'autant plus difficile à réaliser que l'expérience humaine ne peut se confondre à l'altérité des faits dits objectifs, à la fois si faciles et si difficiles à définir. Un répertoire systématique des données historiques ou contemporaines qui formeraient les composantes sociales déterminant la nature d'un groupe ou d'un individu passe à côté de la question.

Le psychologue Kurt Lewin a attiré l'attention sur l'existence de ce qu'il appelle des « quasi-faits sociaux », soit des quasi-faits historiques, géographiques, culturels ou économiques, qui n'ont jamais atteint « l'espace-de-vie » d'un individu et qui ne peuvent pour cette raison servir à le définir. Parce qu'ils n'ont jamais été dynamisés dans une dimension d'attention ou de valeur, ces événements ne peuvent être insérés dans la chaîne des causalités qui ont contribué à la structuration psychique de cet individu.

On ne peut donc tenter de cristalliser la dimension « nationalitaire » d'un individu ou d'un artiste, en le recouvrant du résidu grossier de l'érudition historique ou sociologique. Son espace ou son lieu personnel ne peut résulter de l'addition cartésienne de tels ou tels traits atmosphérique, historique ou culturel, décrits par un observateur qui habiterait Sirius. L'espace n'est jamais assimilable à un ensemble de choses ou à une sommation d'événements, mais résulte des interrelations établies par un sujet entre une multiplicité de stimuli effectivement retenus dans l'expérience actuelle.

## La fuite du présent dans le passé

Dans son analyse de la réaction postmoderniste, Marcelyn Pleyne rappelle que celle-ci s'était particulièrement formée en opposition à deux éléments clés du modernisme : l'internationalisme et l'ouverture à la psychanalyse<sup>3</sup>. Pour le postmodernisme, il s'agissait de réaffirmer la différence et la contingence absolue des groupes humains différenciés par l'histoire, la géographie, l'économie, etc. Les bases culturelles proprement « nationales » de chaque groupe devaient être valorisées pour elles-mêmes, sans qu'elles puissent être mises en question par une vision dont le point d'appui serait externe aux habitudes et coutumes de ce groupe.

Comme l'ont montré les déconvenues des trans-avant-gardes italiennes et allemandes, dans les années 80, la difficulté la plus grande de cette position réside dans la tentative de déterminer, au XX<sup>e</sup> siècle, les éléments qui définissent une culture nationale, surtout lorsqu'ils se fondent sur un retour aux origines. Le retour, un peu artificiel, d'une Italie moderne à l'antiquité romaine ou de l'Allemagne aux pseudo-forces « sauvages » de ses origines mythiques, loin d'être concluant, souligne le caractère problématique de la fabrication d'un « imaginaire de l'origine » au sein des cultures contemporaines.

Pour les artistes québécois, les obstacles semblent redoublés. Les artistes modernistes ont simplifié le problème en instaurant Borduas comme leur « ancêtre commun » le plus lointain. Mais les postmodernistes restent perplexes, étant donné l'absence de liaisons effectives du Québec actuel avec son passé « nouvelle-france » et les hésitations culturelles de ce XIX<sup>e</sup> siècle auquel on s'évertue avec un succès tout relatif, à donner quelque consistance. Les artistes montréalais, en particulier, sont entraînés dans le tumulte d'une explosion culturelle multiforme, qui semble échapper à toute tentative de reconnaissance ou de synthèse<sup>4</sup>.

L'évolution de l'art postmoderniste nous enseignerait que le discours de revendication « nationalitaire » du postmodernisme était peut-être davantage polarisé, moins dans la construction d'une représentation identificatoire du groupe qu'à une opposition au monopole des riches métropoles, si puissantes dans la diffusion de leurs produits culturels. Il en découlait une véritable iniquité quant à la reconnaissance de la créativité des autres groupes nationaux.

Cette insatisfaction et cette revendication sont tout à fait honorables, sauf qu'elles n'ont réussi finalement qu'à déplacer l'un pour l'autre, au cours des quinze dernières années – et de façon toute provisoire – les anciens centres d'attraction. Elles seraient peut-être plus fructueuses si, négligeant les affirmations un peu gratuites sur la grandeur égale des grands et des petits, elles s'axaient sur une réflexion créatrice sur les problèmes de base de la production artistique.

Fondant leur espoir sur les facilités de communication qui ne peuvent que s'accroître et modifier éventuellement la carte culturelle mondiale, les « petites nations » devraient développer d'abord en leur sein un dialogue plus incisif sur les enjeux culturels des évolutions sociales contemporaines. Peut-être qu'à partir de l'autonomie de cette pensée critique, une petite nation comme le Québec saura « reconnaître » les artistes créateurs qui édifient sa culture, sans les mesurer toujours à l'aune des besoins ponctuels des autres nations, qui lui restent bien souvent totalement étrangers.

FERNANDE SAINT-MARTIN

## NOTES ET RÉFÉRENCES

1. E.T. Hall, (1966). *The Hidden Dimension*. New York, Doubleday.
2. G.N. Fischer, (1981). *La psychosociologie de l'espace*. Paris, P.U.F.
3. M. Pleyne (1977). « De la culture moderne ». *Art et littérature*, Paris, Seuil, p. 237-262.
4. *Colloque de l'Académie canadienne-française « Montréal et son destin littéraire »*, octobre 1991 ; (à paraître, *Écrits du Canada français*, mai 1992).