Document generated on 10/12/2024 3:52 a.m.

ETC

Circuler sous le label *art montréalais*

Francine Couture

Number 39, September–October–November 1997

Montréal : une internationalisation

URI: https://id.erudit.org/iderudit/35583ac

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

Couture, F. (1997). Circuler sous le label *art montréalais*. *ETC*, (39), 8–14.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1997

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/

CIRCULER SOUS LE LABEL *ART MONTRÉALAIS*

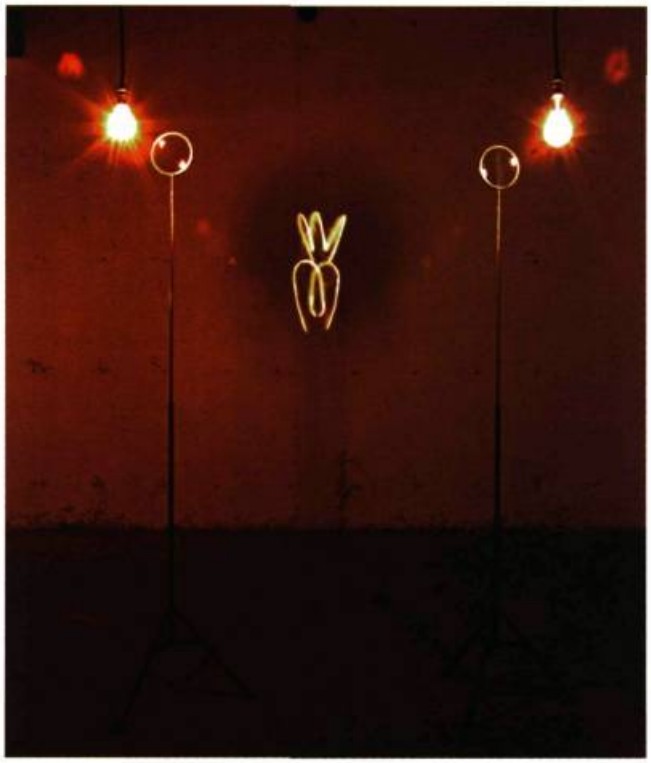

PHOTO : GUY L'HEUREUX

Jean-François Cantin, *Lanterne vierge* de la série érotique *Les chambres ardentes*, 1988. Installation; ampoules incandescentes, lentilles biconvexes, projections, acier; 394 x 303 x 244 cm. Présentée en 1990 au Westend Bannhof (Berlin).

Ce texte rend compte des résultats très fragmentaires d'une étude de l'auteure intitulée *La construction de l'idendité de l'art québécois contemporain par les expositions collectives : 1970-1990*. Francine Couture dirige une recherche sur ce thème.

Dans les années quatre-vingt, plusieurs expositions collectives d'art contemporain du Québec ont circulé sur les scènes canadienne et européenne sous le label *art montréalais*. Les expositions tenues sur la scène canadienne ont pris part à la consolidation du réseau des centres artistiques canadiens[1]. Quant aux expositions ayant eu lieu à l'étranger, elles indiquent que leurs commissaires ont choisi Montréal comme plate-forme de lancement de l'art du Québec vers la scène internationale[2]; ainsi, certains d'entre eux ont jumelé des artistes montréalais avec des artistes de villes européennes. Il est arrivé, par ailleurs, que des organismes culturels français aient sollicité la présence d'artistes montréalais lors d'événements artistiques.

La sociologie urbaine dirait que ces expositions participent d'une montréalisation de la culture qui va de pair, durant cette période, avec la désaffectation à l'égard de la question nationale ou de la crise qu'a subie le discours de l'État-nation après le référendum[3]. On a alors assisté à une réorganisation des territoires de la culture, le discours sur l'identité nationale ayant laissé place à d'autres discours identitaires dont celui de l'identité urbaine qui est contemporain, faut-il le dire, de l'émergence d'un discours sur l'identité régionale[4]. De plus, cette mise en échec du discours sur l'identité nationale est également contemporaine du mouvement occidental de mise en place d'un réseau international de villes, nouveau point d'ancrage de la mondialisation de l'économie[5]. Dans ce phénomène, qui incite les villes à affirmer leur différence pour prendre place dans la nouvelle hiérarchie internationale, on a fait jouer à l'art le rôle stratégique de participer à l'action de ces villes « pour la définition d'une nouvelle identité urbaine »[6]. Ainsi, les expositions ont joué un rôle dans cette stratégie; comme le souligne Judith Balfe, accueillir telle

Gilles Mihalcean, *La sieste*, 1985. Bois peint, verre, aluminium brossé, plâtre et plâtre coloré; 167 x 140 x 190 cm.
Collection : Banque d'œuvres d'art du Canada du Conseil des Arts du Canada, Ottawa. Photo : Denis Farley

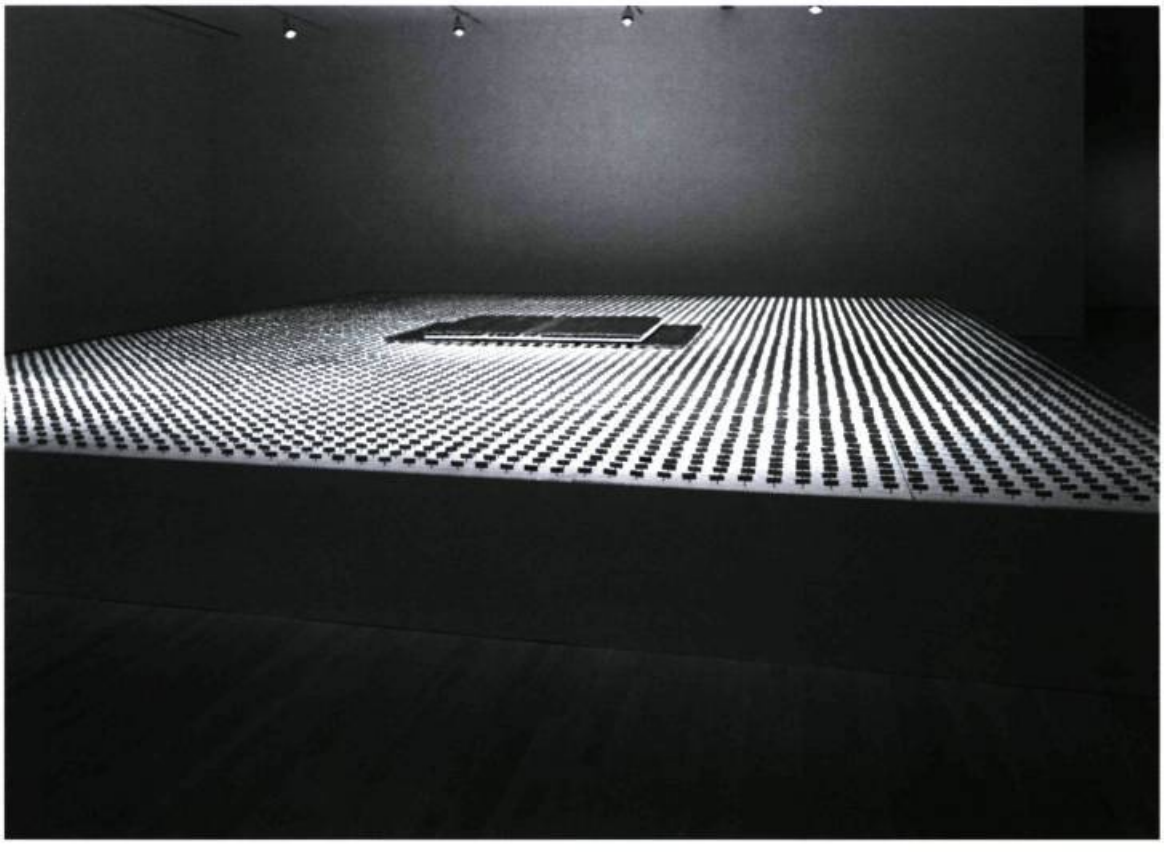

PHOTO : RICHARD-MAX TREMBLAY

Rober Racine, *Le Terrain du dictionnaire A/Z*, 1980. Styromousse, bâtonnets de bois, carton, papier; 16 x 853,4 x 731,5 cm. Collection : Musée d'art contemporain de Montréal.

ou telle exposition, en refuser une autre, autant de façons de marquer sa participation à une communauté internationale[7].

Cependant, les expositions circulant sous le label *art montréalais* n'ont pas été forcément assignées à l'exercice d'une telle mission. La Ville de Montréal n'avait pas encore établi de politique culturelle concernant la diffusion de l'art montréalais à l'étranger. De plus, ces expositions résultent principalement de l'initiative de membres de la communauté artistique; certaines d'entre elles ont bénéficié de l'appui financier de l'administration municipale mais également des autres instances gouvernementales. Par ailleurs, certaines expositions s'inscrivent beaucoup plus dans la stratégie internationale du gouvernement du Québec que dans celle de l'administration municipale; c'est le cas de *Montréal art contemporain*, présentée à l'Espace lyonnais d'art contemporain : ses organisateurs avaient tiré profit de la coopération France-Québec. Quant aux expositions tenues sur la scène canadienne, elles ont reçu leur aide financière en grande partie des gouvernements provinciaux et du Conseil des arts du Canada.

Cependant, la tenue de l'exposition *Montréal/Berlin 88-89* est l'exemple d'une activité visant à mettre Montréal au rang des métropoles culturelles. C'est le Goethe-Institut qui en a pris l'initiative. Cette exposition était un des événements du programme d'échanges réunissant des artistes de Berlin et de Montréal provenant de différentes disciplines, mis sur pied pour souligner l'attribution du titre de métropole culturelle de l'Europe à la ville de Berlin par la communauté économique européenne. Ses organisateurs avaient alors établi une gémellité culturelle entre Montréal et Berlin en soulignant leur potentiel innovateur ou leur position à l'avant-garde de la scène culturelle, ainsi que le caractère conflictuel de leur situation politique, marquée par des « ...problèmes de pluralisme ethnique et d'intégration dus à la mise en présence de climats socioculturels opposés... »[8], lit-on dans un communiqué de presse.

Poser ainsi que le contexte de la pratique de l'art n'est pas délimité par des frontières nationales, mais qu'il peut être structuré par des réseaux de circulation et de communication liant des villes entre elles était un des propos de *Montréal/Berlin 88-89*. Or, cette position sur la localisation de l'art qui contourne la dénomination nationale a aussi été véhiculée par plusieurs autres expositions ayant fait circuler des œuvres sous le label *art montréalais*. Ainsi, des textes de catalogues rappellent la dualité culturelle de Montréal ou son double ancrage dans les cultures européenne et américaine; cette dualité, mentionnent-ils, s'est exprimée dans son art qui a été longuement caractérisé par une oscillation entre les deux centres majeurs de l'art contemporain que sont New York et Paris[9]. Mais, soutiennent-ils, le temps de l'alignement sur New York ou Paris est terminé; au contraire, ce rattachement des artistes montréalais aux cultures européenne et américaine donne à Montréal une identité particulière; il fait de cette ville un lieu cosmopolite, un lieu d'échange et de circulation d'éléments provenant des deux mondes américain et euro-

Photo : Richard-Max Tremblay

Raymonde April, *Personnages au lac bleu*, 1981. 11 épreuves argentiques; 35, 7 x 51 cm (3 des 11 photos); 36 x 25 cm (8 des 11 photos). Don de Madame Jacqueline Rouah. Collection : Musée d'art contemporain de Montréal.

péen[10], et un point d'observation privilégié « sur le contexte international de la création contemporaine et sur la culture médiatique »[11]. Cette situation culturelle ne peut donc que favoriser l'internationalisation de l'art contemporain se produisant à Montréal.

Or, ce discours se démarque radicalement de celui des organisateurs des grandes expositions collectives étatiques d'art du Québec et du Canada montées dans les années soixante pour la scène européenne, et qui jouaient en quelque sorte un rôle diplomatique en véhiculant une image de la modernité de la culture nationale. L'identité de la modernité artistique canadienne ou québécoise qu'elles ont construite était profondément marquée par le discours nationaliste. Ainsi, si les organisateurs des expositions étaient francophones et issus de la sphère d'influence du Québec, ils soutenaient que la modernité artistique canadienne se situait dans l'axe de Paris et que Montréal en était le centre; s'ils étaient canadiens anglais et de la sphère d'influence d'Ottawa, ils affirmaient qu'elle se situait dans l'axe de New York et que Toronto en était le centre[12].

Dans les années quatre-vingt, les organisateurs des expositions collectives *d'art montréalais* ont tourné le dos à ce discours. Ils ont brisé l'opposition New York-Paris ou Europe-États-Unis construite par le discours nationaliste et ils ont défait ainsi les frontières linguistiques et nationales qu'elle impliquait. Cependant, le choix de la ville plutôt que de la nation comme centre de la production artistique n'est pas nouveau. Il se situe dans la logique de la modernité artistique qui a fait du territoire de l'art un lieu marqué par des foyers artistiques localisés d'abord en Europe, tels Berlin, Moscou ou Paris, et plus tard aux États-Unis avec New York, et qui étaient reconnus comme des lieux d'échange cosmopolites où circulaient des artistes de toutes nationalités engagés ensemble dans le projet de l'avant-garde. Cependant, on sait que paradoxalement, ces centres artistiques n'échappèrent pas à toute identification nationale, et que leur position hégémonique sur la scène artistique internationale s'appuyait sur la domination des nations sur la scène politique[13]. Les organisateurs des expositions d'art montréalais ont contourné ce paradoxe du modernisme qui, d'ailleurs, dans les années quatre-vingt, avait été affaibli par la crise du discours de l'identité nationale et l'internationalisation des échanges artistiques.

Singularité des pratiques, diversification des tendances...

Le label *art montréalais*, par ailleurs, ne désigne pas un mouvement artistique homogène sur le plan formel, comme on pouvait le voir dans la période moderniste où l'expressionnisme abstrait était devenu emblématique de l'École de New York, l'abstraction lyrique, de l'École de Paris, et l'automatisme, de l'École de Montréal. Cette réalité s'explique par le fait que les deux dernières décennies ont été marquées par la diversification des tendances artistiques résultant de la multiplication des instances de sélection et de la croissance du nombre d'artistes qui ont atomisé le

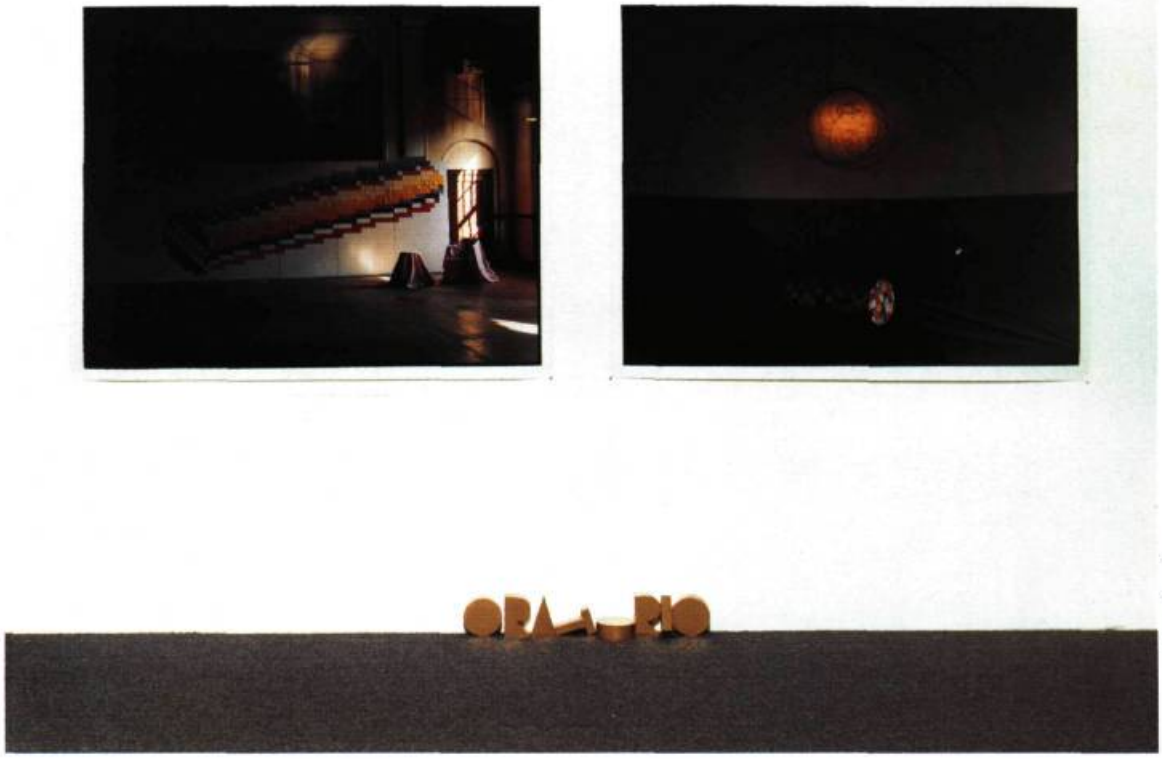

PHOTO : DENIS FARLEY

Serge Tousignant, *Nature morte au carreau (Arlequin)*, 1986. 2 épreuves couleur et bois peint; 103, 5 x 129, 5 cm. Collection : Musée d'art contemporain de Montréal.

champ artistique. Or, ce phénomène est observable dans le corpus des expositions d'art contemporain montréalais.

Quelques expositions soulignent de façon explicite cette pluralité des pratiques comme le fait artistique propre de l'art contemporain montréalais. Ces expositions construisent alors l'identité de cet art comme une juxtaposition d'individualités. Par exemple, un communiqué de presse de *Montréal/Berlin 88-89* pose explicitement que l'artiste est un individu libre de tous liens avec un groupe ou une communauté artistique : « l'artiste, quel que soit son lieu de résidence, ne s'insère dans aucune école. C'est en fin de compte une manifestation de liberté d'expression dont on ne peut que se féliciter »[14]. Or, ce point de vue individualiste marque la conception de l'exposition collective de certains commissaires. Ils la pensent comme un rassemblement d'œuvres singulières qui sont des traces de la subjectivité de l'artiste, des lieux d'élaboration de ses mythologies personnelles, ou l'expression du caractère profondément individuel de sa pratique. Dans certains cas, l'exposition établit une sorte d'énumération qui se veut la plus complète possible des pratiques de l'art contemporain. Par exemple, *Montréal/Berlin 88-89* a fait état de la pluralité des médiums, des contenus et des préoccupations formelles en faisant cohabiter la peinture, la sculpture, la photographie, l'installation, les œuvres holographiques, les œuvres à contenu politique, mythologique, perceptuel, formel, etc.[15] Ce mode de regroupement a son pendant dans le catalogue, dont les commentaires décrivent et interprètent les œuvres sans dégager de thèmes ou de traits communs au regard d'une taxinomie nouvelle ou préalablement définie. Nous serions devant une attitude critique de la post-avant-garde qui, comme l'écrit le philosophe Marc Jimenez, « ébranlée par la disparition des repères et des critères esthétiques » survenue avec la crise du modernisme, s'est tournée vers « l'individualisme et l'affirmation d'une liberté qui laisse à chacun le loisir de juger et d'évaluer à son gré »[16].

Par contre, un certain nombre d'expositions collectives[17] sont l'expression d'un autre point de vue critique, car elles construisent une identité de l'art montréalais en regard de tendances ou d'orientations beaucoup plus définies. Sans avoir recours systématiquement à la labellisation ou à la dénomination de ces tendances, le discours des catalogues, cependant, fait un travail de caractérisation des œuvres exposées au regard de concepts artistiques ou de thèmes culturels communs. Ainsi, sur le plan de la diachronie, plusieurs expositions situent l'art contemporain montréalais des années quatre-vingt dans la continuité de l'avant-garde des années soixante-dix, engagée dans le rejet du formalisme et de la spécificité disciplinaire ainsi que dans une réflexion sur les modalités de la représentation. Elles désignent particulièrement les prati-

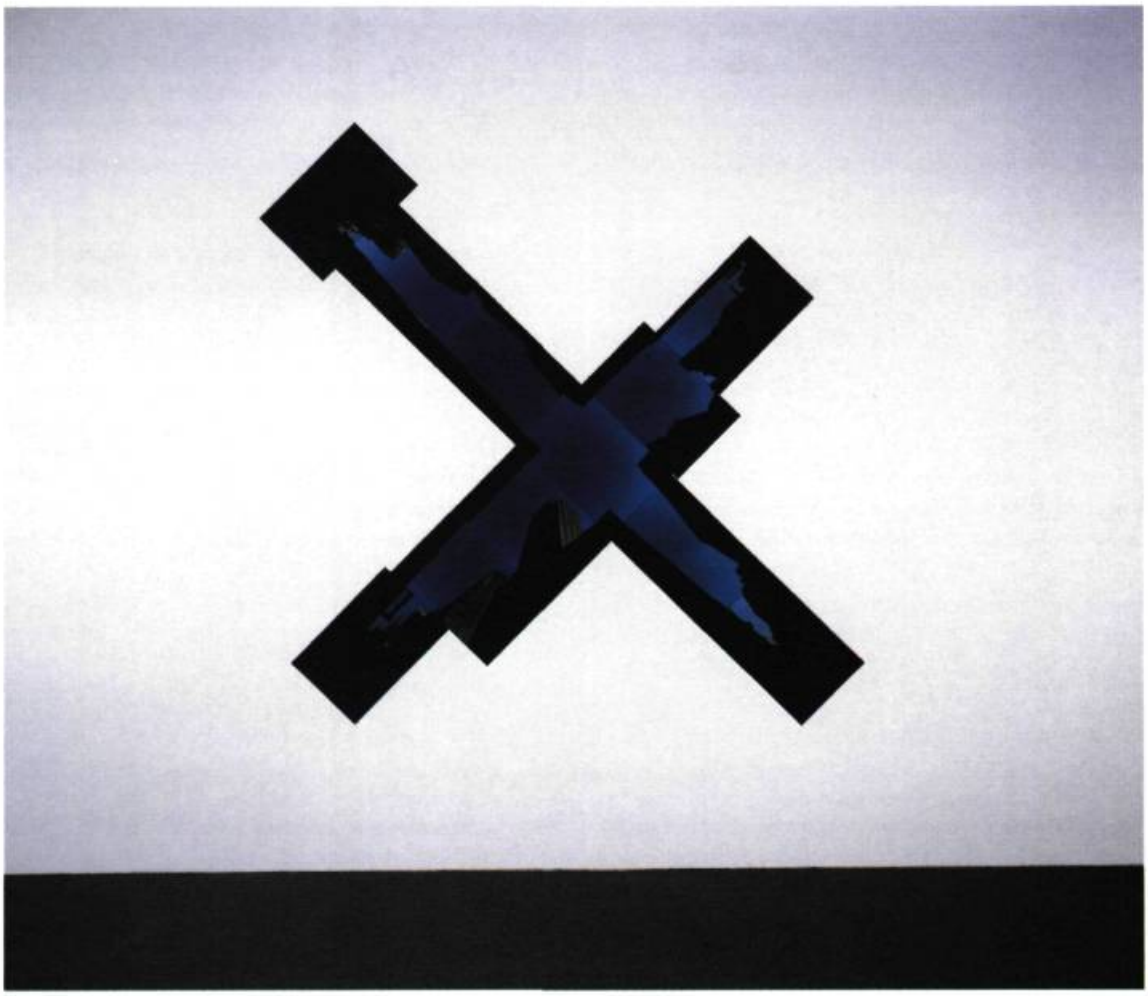

PHOTO : DENIS FARLEY

Pierre Boogaerts, *Série écran : ciels de rues, N.Y. 1978/1979 : 37th et 7th Ave.*, 1979. Épreuves couleur, 11 éléments : 284 x 345 (l'ensemble). Legs René Payant. Collection : Musée d'art contemporain de Montréal.

ques intégrant la photographie sous le mode conceptuel et autoréférentiel ou réflexif comme une des voies exemplaires prises par l'art contemporain montréalais; la récurrence des œuvres de Raymonde April, Pierre Boogaerts, Sorel Cohen et Serge Tousignant dans ces expositions indique qu'elles sont porteuses de cette orientation. En plus, elles font état de l'éclatement des catégories disciplinaires, en montrant aussi des œuvres qui mêlent les genres de la peinture et de la sculpture ou de la sculpture et de l'écriture, comme l'ont fait, par exemple, les installations de Gilles Mihalcean ou de Rober Racine, qui sont également présentées comme des œuvres témoins de l'art contemporain montréalais des années quatre-vingts.

Par ailleurs, certains textes des catalogues de ces expositions ne font pas que définir à grands traits cette tendance de l'art montréalais, mais ils construisent aussi une communauté de goût qui réunit artistes, commissaires et critiques autour de cette vision de l'art contemporain. On souligne, par exemple, que les artistes engagés dans la pratique de la photographie, sans être constitués en groupe véritable, comme on pouvait le voir au temps des avant-gardes, font partie d'une communauté de goût dont les moments fondateurs ont été la création de la galerie Véhicule et l'exposition *Camerart*, tenue à la galerie Optica en 1974, et dont les œuvres ont fait valoir « le manque paradoxal de transparence de la photographie »[18]. On souligne également le rôle de la galerie Véhicule dans l'ouverture de la scène artistique montréalaise aux mouvements internationaux et dans son insertion dans des courants de tendance non-commerciale, tels l'art conceptuel et l'art pauvre[19].

Les observations de ces critiques sont aujourd'hui confirmées par l'analyse sociologique, qui s'intéresse aux parcours des artistes de ces expositions dans les réseaux du monde de l'art montréalais. Car cette analyse relève que ces artistes ont fréquenté un même réseau de diffusion formé, par exemple, par les centres d'artistes Véhicule et Optica et des galeries d'art vouées à la promotion de l'art actuel, telles Gilles Gheerbrant et Yajima, enfin le Centre international d'art contemporain et des expositions d'art actuel du Musée d'art contemporain. Avec les responsables de ces organismes culturels, ces artistes ont formé une véritable communauté de goût adhérant à une idée de l'art contemporain qui s'est détournée de la spécificité disciplinaire, mais aussi des traits traditionnels de l'œuvre d'art sur lesquels s'est appuyée sa valeur marchande[20].

Toutefois cette communauté de goût, comme on l'a vu précédemment, n'est pas la seule à faire usage du label *art montréalais*. L'analyse de cet usage a mis en lumière que ce label dénomme aussi d'autres tendances de l'art actuel et d'autres modes de construction de l'identité de l'art montréalais. Ainsi, certaines expositions collectives

ont donné une identité disciplinaire à ce label en présentant de la peinture comme l'a fait *Genève-Montréal/Montréal-Genève*; ou au contraire elles ont posé que *l'art montréalais* est constitué d'œuvres singulières échappant à toute taxinomie.

Par ailleurs, ces expositions proposent une représentation du territoire de l'art contemporain qui signale son caractère urbain ou qui est structuré par un réseau de centres artistiques se déployant au-delà des frontières nationales. Or, dans les années quatre-vingt, cette représentation participe de l'internationalisation de l'espace de l'art contemporain qui, comme l'écrit Raymonde Moulin, n'est plus une juxtaposition de réseaux marchands et culturels nationaux communiquant entre eux[21]. Souligner la montréalité de l'art contemporain est sans doute apparu aux commissaires de ces expositions collectives comme la meilleure stratégie pour participer à cette internationalisation.

FRANCINE COUTURE

NOTES

1 *Montréal* (1981), *New Directions : Toronto/Montréal* (1982); *Toronto/Montréal Exchange video* (1986); *La ruse historique : l'art à Montréal* (1988).
Plusieurs expositions tenues sur la scène montrélaise soulignent aussi Montréal comme lieu d'origine de l'art qu'elles présentent. *Art Montréal*, Véhicule art, (1980); *Biennale de Tapissserie de Montréal* (1981, 1984, 1986, 1988); *Peinture montréalaise actuelle* , Concordia Art Gallery, (1982); *Montréal tout-terrain*, Clinique Laurier (1984); *Paris-Couleur Montréal*, Maison de la Culture Côte-des-Neiges, (1985); *Montréal sur papier, premier volet*, Centre Saidye Bronfman (1988).

2 *Troisième Biennale de la tapisserie de Montréal* (1984); *Genève-Montréal/Montréal-Genève* (1986); *Montréal art contemporain* (1986); *Montréal/Berlin 88-89* (1988-1989); *Montréal 89, Aspects de la photographie québécoise* (1989).

3 Guy Bellavance « Développement culturel : montréalités », *Possibles*, vol. 11, nº 3, printemps- été 1987, p. 53-72.

4 Andrée Fortin et Fernand Harvey « Production et diffusion culturelle en région : émergence d'une nouvelle dynamique » *La Nouvelle Culture régionale* , Québec, IQRC, 1995, p. 13-34.

5 Francine Dansereau, André Germain, Daniel Latouche, *Formes et lieux de l'expression culturelle. Problématiques et concepts*, Montréal, INRS urbanisation, 1988, 111 p. Étude préparée pour la Commission d'initiative et de développement culturel de la Ville de Montréal.

6 *ibid.*, p.45.

7 Judith Huggins Balfe, « Artworks as symbols in international politics » *International Journal of politics, culture and society*, 1 nº 2, Winter 1987, p. 195-217, cité par Francine Dansereau, André. Germain, Daniel Latouche, *op. cit.*, p.31.

8 N.S. « Berlin 87-88 », Goethe-Institut de Montréal.

9 René Blouin, sans titre, *Montréal art contemporain*, ELAC/Espace lyonnais d'art contemporain, Lyon, 1985, p. 11.

10 René Blouin, *ibid.*, p.13; Léo Rosshandler, Introduction à *Montréal/Berlin 88-89*, Saidye Bronfman Centre; Goethe-Institut, Montréal, Galerie d'art Lavallin, Karlhofer Gesellschaft, Hochshude der Künste, Montréal, 1988, p.8; Chantal Pontbriand, « La ruse historique : l'art à Montréal » *The historical ruse, la ruse historique, art in Montreal, l'art à Montréal*, The Power Plant, Toronto, 1988, p. 11-14; René Viau, « Raymonde April, Pierre Boogaerts, Sorel Cohen, Angela Grauerholz, Sylvie Readman, Serge Tousignant », *Montréal 89 Aspects de la photographie contemporaine du Québec*, Credac, 1989, p. 43-48.

11 René Viau, *op.cit.* p. 47.

12 Nous faisons allusion aux expositions suivantes : *La peinture canadienne moderne. 25 années de peinture au Canada français*, présentée au 5e Festival des deux mondes à Spolète, à l'été 1962; *Canada art d'aujourd'hui*, organisée par la Galerie nationale du Canada et présentée en 1968 dans les villes européennes de Paris, Bruxelles, Rome et Lausanne; *Canada 101*, organisée en 1968 par le Conseil des Arts du Canada et présentée au Festival d'Edimbourg. Voir Francine Couture, « L'exposition de la modernité artistique, lieu de construction de l'identité nationale », *RACAR*, XXI, 1-2, 1994, p. 32-42.

13 Serge Guilbault, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

14 N.S. *Montréal/Berlin 88-89, Communiqué.*

15 Dans le cas des artistes du Québec, l'attention du visiteur de l'exposition est dirigée vers les tableaux-assemblages à contenu politique d'Allikas, le montage antithétique de Dominique Blain, les projections holographiques de Jean-François Cantin, les tableaux expressionnistes de Marc Garneau, les sculptures à contenu mythique de David Moore, les dispositifs perceptuels d'Alain Paiement, les mises en scène photographiques de Serge Tousignant, enfin, le tableaupalimpseste de Daniel Villeneuve.

16 Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris, Gallimard, folio essais, 1997, p. 413-414.

17 *Montréal* (1981), Alberta College of Art Gallery, commissaire: Val Greenfield, collaboratrice au catalogue : Diana Nemiroff; *Montréal art contemporain* (1985), ELAC, commissaires : René Blouin et Jean-Louis Maubant; *The historical ruse, la ruse historique, l'art in Montreal, l'art à Montréal* (1988), Power Plant, commissaire : Chantal Pontbriand; *Montréal 89, Aspects de la photographie québécoise contemporaine*, 1989, CREDAC, Ivry, commissaire : Philippe Cyroulnik, collaborateur au catalogue : René Viau.

18 René Viau, *op.cit.* p.45.

19 Diana Nemiroff, « Introduction », *Montréal*, Alberta College of Art Gallery, Calgary, 1981, non paginé; René Viau, *op.cit* . p. 43-44. En plus de *Camerart*, René Viau signale également trois expositions destinées à des publics canadien ou européen et ayant soutenu la pratique de la photographie. Il s'agit de *Montréal art contemporain* (ELAC), de *Montréal 81* (Alberta College of Art Gallery) et de *La Ruse historique, l'art à Montréal* (Power Plant).

20 Cette conception est formulée par Raymonde Moulin qui parle d'un « art orienté vers le musée », c'est-à-dire un art qui s'est voulu « irrécupérable par le marché » et qui est apparu à la fin des années soixante et dans les années soixante-dix. Elle y inclut l'art pauvre, l'art minimal, le *land art*, l'art conceptuel, les manifestations de l'interdisciplinarité artistique (le *body art*, la performance), l'introduction de nouveaux supports (film, vidéo). Dans Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion,1992, p. 68.

21 Raymonde Moulin, « Paris face à la mondialisation du marché de l'art », *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, p. 266-280.