

Intervention



Octobre 1979 : l'art au Québec

Richard Martel

Number 6, 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57608ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martel, R. (1980). Octobre 1979 : l'art au Québec. *Intervention*, (6), 28–31.

Octobre 1979 : l'art au Québec

Ce texte tentera de cerner les paramètres de la situation des arts plastiques ici au Québec au mois d'octobre 1979. Je vais donc prendre pour acquis qu'une certaine production qui se réalise actuellement est plus spécifiquement québécoise, que les lieux de sa production ne sont plus uniquement situés dans les grands centres urbains et que certaines procédures idéologiquement orientées sacralisent telles pratiques artistiques plutôt que telles autres.

Ici même à Québec

Pour ce qui est de la ville de Québec d'abord, le lieu d'où je parle, il importe de souligner la prise en charge de la diffusion de l'art dans des lieux qui diffèrent autant que les orientations des pratiques artistiques elles-mêmes. Il est vrai qu'une pratique artistique est conditionnée par le lieu idéologique de sa diffusion.

Des galeries commerciales, retenons l'exposition récente des dernières sérigraphies de Lauréat Marois chez Jolliet et la présence de Paul Béliveau à la nouvelle Galerie sur la Côte. À la Galerie l'anse-aux-barques, une extension du Musée du Québec, se tenait une exposition des sculpteurs Jean-Pierre Legros et Jacques David. Ces deux derniers apportaient la preuve qu'une démarche en trois dimensions (la sculpture) n'est pas seulement le prétexte à l'expression égotiste, mais qu'elle peut être l'occasion d'une analyse intelligente des rapports de la forme au matériau et de son existence en tant qu'objet de connaissance. Legros utilise le bois (matériau ordinaire) tandis que David interroge le métal dans son rapport/apport avec la

forme géométrique pyramidale.

Soulignons de plus la reprise des expositions à l'Atelier de Réalisations Graphiques. En effet, ce centre de production de l'image québécois avait cessé de diffuser la production de ses membres pendant quelque temps. La prise en charge du circuit artistique par les artistes ici même dans la ville de Québec nous montre la nécessité pour cette ville d'exister culturellement même si les technocrates de la muséologie tendent, par leur ignorance du vécu, à vouloir tout standardiser; illustrant ainsi leur mépris pour l'activité artistique actuelle et pour ceux et celles qui la font. La situation démontre ainsi comment le producteur (ici l'artiste) est manoeuvré par ceux qui s'occupent de sa production (ici les fonctionnaires des Affaires culturelles).

L'événement qui semble avoir eu le plus d'impact est sans contredit les débats, les performances et l'exposition sur le thème de «L'Objet fugitif». Cette rencontre de quatre jours (du 18 au 21 octobre 1979) aura permis la production de manifestations de toutes sortes, la «sortie» du Musée du Québec d'une partie de ses services et occasionné un questionnement sur la dématérialisation de l'oeuvre d'art. Cet événement organisé par Serge Murphy et Sylvie Gauvin de la Chambre Blanche a été l'occasion pour bien des gens de s'exprimer face à une pratique de plus en plus éclatée. L'exposition des «oeuvres» de ceux qui ont bien voulu envoyer des projets était cependant plus faible. Certains artistes plasticiens (Richard Mill, par exemple) nous ont ainsi montré qu'ils n'ont rien compris à la dématérialisation (phénomène propre aux années 1968 à 1972 partout en Occident) et que leur présence comme «poulins» de galeries

commerciales ne leur permet pas de sortir d'un certain «goût de collectionneur». Quand on sait que ce sont ces mêmes personnes qui forment les futurs artistes (à l'Université Laval, par exemple), on est en droit de se demander s'ils ne sont pas responsables, par l'exemple qu'ils donnent aux plus jeunes, du peu de créativité et d'engagement de la part des artistes formés par l'appareil éducationnel. On comprend aisément pourquoi. En effet, les artistes connus/cotés, ceux qui exposent dans les galeries commerciales, sont, en système capitaliste, les artistes officiels. Perpétuant des valeurs arrêtées, il est tout à fait normal qu'ils proposent par exemple des objets plastiques ne sortant pas des critères étroits de l'art commercial (bien entendu vendable et de fait vendu). Très peu de projets de «L'Objet fugitif» se situaient par rapport à une problématique de dématérialisation. Serions-nous témoins de la sclérose lente des étudiants en art? Ma première déduction est celle-ci: l'activité artistique à l'intérieur du système commercial sclérose la pratique artistique, affirme la production de l'«oeuvre d'art» dénuée de connotation sociale et propose une vision de l'art sans désir de renouvellement.

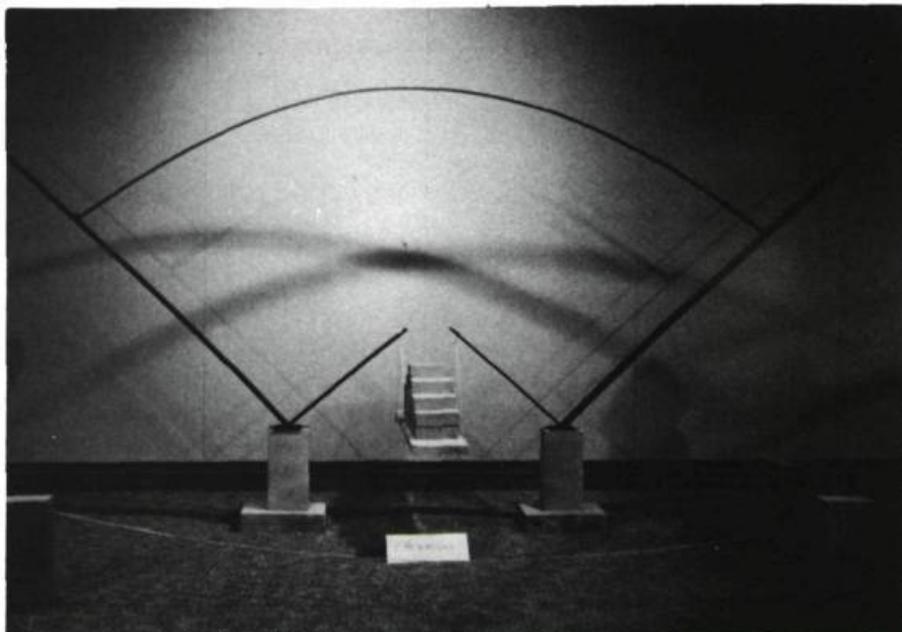
Et dans les régions

Si l'équipement culturel des grands centres (Montréal pour le Québec) a occasionné une rupture entre l'artiste et son milieu, nous assistons actuellement à l'émergence d'une activité artistique dans les régions du Québec et nombre de manifestations organisées à Sherbrooke, Matane ou Chicoutimi attirent maintenant notre attention.

Du 24 au 29 septembre se tenait à

Matane une «semaine des arts». Ayant personnellement participé à cet événement, j'avoue avoir été surpris par le dynamisme et l'ouverture de ses organisateurs. N'oublions par qu'on y a déjà organisé un symposium de sculpture (1975) et que le regroupement de personnes autour de la Galerie d'art de Matane nous montre qu'il faudrait dès maintenant considérer cette ville dans l'actuel débat sur la situation de l'art au Québec. Cette «semaine des arts» était destinée aux artistes professionnels de la région, aux enseignants en art et au public en général. Venues de l'extérieur, les personnes ressources ont eu l'occasion de confronter l'activité artistique en périphérie avec celle des grands centres urbains.

Chicoutimi possède maintenant son centre socio-culturel dont l'inauguration en septembre 1979 laisse présager que cette ville deviendra de plus en plus active dans les années qui vont suivre. (1) L'Université du Québec (UQAC) possède maintenant son baccalauréat en arts plastiques et nous y retrouvons des professeurs de toutes tendances qui y livrent un enseignement qui ne pourra être que fructueux dans l'avenir. J'ai retenu deux événements importants: l'exposition du sculpteur Richard Langevin et le colloque interuniversitaire F-Art. Au centre socio-culturel de Chicoutimi se tenait, du 7 au 26 octobre, une exposition ayant pour titre «Équilibre et tension». Richard Langevin y exposait des «sculptures» démontables qui insistaient sur le rapport des matériaux en équilibre et tension. Ces objets réalisés à partir de matériaux simples — que l'on peut acheter à toute bonne quincaillerie — jouaient sur des problèmes associés à la manipulation de données élémentaires propres aux matériaux eux-mêmes. Langevin respecte donc l'état naturel des matériaux (le bois, la brique, le béton) et sa recherche s'effectue sur leurs propriétés spécifiques. Les pièces ainsi réalisées peuvent être domontées et refaites ailleurs. Quand on sait que Langevin est professeur en communication au cegep de Jonquière et qu'il a déjà réalisé le «montage» de la revue Focus, (2) on comprend mieux sa problématique de travail en trois dimensions. L'«Arc à briques» montre assez bien les préoccupations de l'auteur. Prix isolément, ces maté-



Richard Langevin «L'arc à briques»
matériaux industriels Expo, octobre 79 Centre socio-culturel de Chicoutimi

riaux ne voudraient rien dire. Par contre, leur manipulation et leur exposition dans le contexte artistique leur donnant le statut d'«oeuvre d'art». Ces oeuvres didactiques montrent leur mécanisme d'agencement et enlèvent ainsi tout le côté transcendant de l'oeuvre d'art. Constat d'une démarche visant la connaissance et l'objectivité, ces oeuvres pourraient par la suite être reproduites par tout le monde. C'est d'ailleurs à cette fin que Langevin a réalisé une plus petite «sculpture» identique à une des plus grosses pièces de l'exposition. Pour \$12.95, toute personne pourra se procurer le plaisir de réaliser une proposition plastique. Ceci ajoute encore au caractère didactique de l'exposition car c'est par la manipulation que le «spectateur» pourra saisir toute la complexité des autres «oeuvres» en équilibre et tension. L'exposition incluait de plus un document vidéo où l'on pouvait voir l'artiste en train de réaliser le montage de l'exposition même. Il y avait aussi un texte décrivant la «démarche» de l'auteur ce qui illustre bien le désir de communiquer plutôt que de parader. Par des gestes banals et des matériaux simples nous pouvons redécouvrir le caractère «primitif» de toute production culturelle. Richard Langevin est en ce sens un «bricoleur» et non un scientifique et son activité ludique nous prouve qu'il est possible que l'art soit une activité accessible à tout le monde. Toujours à

Chicoutimi, l'autre événement qui a attiré mon attention est le colloque interuniversitaire F-ART qui s'est tenu les 18 et 19 octobre dernier. Reprise de Constat de l'an dernier (3), ces deux jours de débats tentaient de poursuivre le travail amorcé au sujet des conditions de production et de diffusion de l'art au Québec par rapport aux institutions d'enseignement. Bien que tous les étudiants y étaient invités, la faible participation de l'extérieur nous prouve comment les tentatives de regroupement sont difficiles dans le milieu des arts. Sur la base des thèmes suivants: «les programmes universitaires en arts plastiques et leurs interrelations», «les alternatives face à l'inefficacité de la diffusion et de l'information concernant les arts plastiques» et «les politiques culturelles sur le développement des arts plastiques à l'université», l'événement arrive à des conclusions précises et vise la création d'une «association des étudiants en arts plastiques», entre autres recommandations intéressantes. Cette activité en région témoigne de l'effort (F-ART) qui est actuellement tenté pour exister culturellement. En attendant un réseau de diffusion représentatif des régions (4), l'événement F-ART prouve la nécessité d'une action directe de l'artiste en contexte réel et souligne ici encore l'écart existant entre la production (l'artiste) et la diffusion (la technocratie étatique) dans l'appareil culturel.

Et l'art montréalais

L'art québécois n'est pas l'art montréalais même si faire une histoire de l'art québécois c'est en quelque sorte faire l'histoire de l'art à Montréal. Je ne ferai pas ici la liste exhaustive de toutes les manifestations artistiques qui s'y sont passées mais j'indiquerai plutôt des directions et quelques expositions importantes.

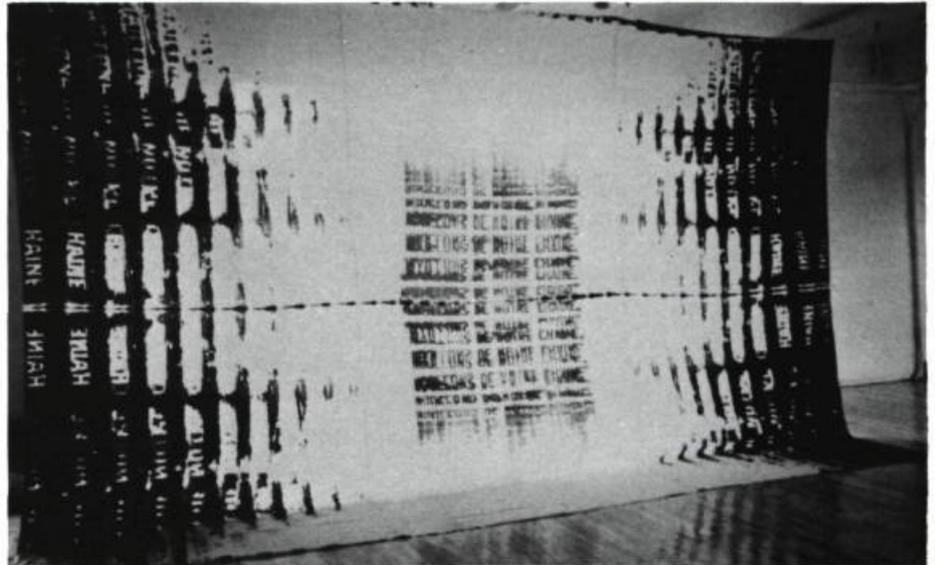
Toujours cet automne, se tenaient au Musée d'art contemporain trois expositions qui montraient autant de fonctions qu'entend jouer cette institution par rapport à l'art actuel. Le rôle de ce musée est de promouvoir l'art actuel d'ici (Melvin Charney), l'art international (Carl Andre) et d'offrir des éléments d'ordre didactique (l'exposition «didactique de la couleur») par rapport à l'art québécois officiel (l'exposition permanente de Borduas). Il me serait difficile — et peut-être un peu long — de vouloir décrire en détails toutes ces manifestations. Mentionnons toutefois la très belle exposition des «œuvres» que Melvin Charney a réalisé entre 1970 et 1979. Parti d'une problématique architecturale, Charney tente une approche didactique de l'«art de la construction».

L'architecte est bien connu du milieu pour sa participation à Corridart (5) et sa démarche vise la compréhension de l'«objet construit» dans ses manifestations sociales et urbaines. L'exposition du sculpteur américain Carl Andre, quant à elle, n'apportait rien de neuf. En effet, il aurait fallu voir ces «œuvres» il y a dix ans. L'importance de ce dernier est cependant évidente et la connaissance de son activité plastique est peut-être nécessaire pour celui qui veut comprendre les orientations de la sculpture actuelle.

Parmi les multiples expositions individuelles, les manifestations de Pierre Boogaerts à la nouvelle galerie Gilles Geerbrandt, de Claude-Paul Gauthier chez Motivation 5 méritent une attention particulière. Je mentionne également la naissance de la nouvelle galerie Article. Ce lieu multidisciplinaire semble s'orienter un peu comme la Chambre Blanche de Québec; ce qui permet de croire que l'expérience d'un lieu de l'art autogéré est pertinente.

Il y a eu, toujours cet automne, deux événements importants qui peuvent être mis en parallèle: les «6 propositions» de Beland, De Heusch, Kiopini, Knudsen, Mill et Plotek au Musée des Beaux-Arts et la manifestation «Sous les couleurs, la peinture» chez Véhicule.

Dans le catalogue d'exposition des «6 propositions», l'auteur soulignait cependant que les six peintres «n'oeuvrent pas en groupe et n'appartiennent à aucun mouvement particulier». En fait, ce n'est pas la première fois que l'on retrouve Beland, De Heusch, Kiopini ensemble... (7)



«Peur bleu, peur rouge, peur blanche: maillon de notre chaîne» (Détail)

Marcel St-Pierre Expo Véhicule, octobre 1979 dans le cadre d'Actions 79

Cette exposition regroupait les œuvres de Yolande Brouillard, Serge Bruneau, François Charron, Ronald Richard et Marcel St-Pierre et était envisagée comme une «interrogation sur le sens d'une production picturale» (6) et ce, théoriquement et plastiquement. En fait, ces deux expositions peuvent être mises en parallèle parce qu'elles s'interrogeaient toutes deux sur la peinture. D'une part l'exposition au Musée des Beaux-Arts était sanctionnée par l'appareil culturel officiel et s'alignait évidemment sur l'expérience américaine tandis que l'autre exposition chez Véhicule était cautionnée par une galerie officielle de l'art expérimental et partait plutôt d'une problématique française (et tout particulièrement dans le prolongement du groupe Support/Surface). Un texte paru dans le numéro 12 de Parachute à l'été 1978 avait pour titre: «La peinture abstraite actuelle au Québec: le vide». Son auteur, René Payant, faisait le point sur une tendance «minimalisante» et démontrait une relative cohérence chez un groupe de peintres (Beland, Kiopini, Mill, De Heusch, Asselin, Comtois et Tounissoux) qu'il situait comme le prolongement logique d'une recherche sur une problématique québécoise.

(7) Les formats mêmes des tableaux des «6 propositions» tendent à l'uniformité (De Heusch 183 x 244 cm, Kiopini 183 x 244 cm, Plotek 183 x 229 cm, Mill 152 x 304 cm) sauf Beland et Knudsen qui ont un format différent: le premier 173 x 447 cm et le deuxième 122 x 183 cm. Consacrées par l'appareil culturel officiel (le Musée des Beaux-Arts), l'écrit savant (le texte dans Parachute), et empruntant les mêmes formats, ces «6 propositions» se définissent elles-mêmes comme actuelles et représentatives d'une problématique québécoise. (8)

Cette exposition pose donc comme postulat qu'une identité «québécoise» — je dirais «canadienne» pour ma part — est mise de l'avant par les artistes dont il est question. Ces problématiques s'orientent nettement par rapport aux données américaines tout en essayant de se situer historiquement en fonction des tendances québécoises: l'automatisme gestuel et l'espace plasticien. De plus, stylistiquement, la production de Richard Mill n'est pas tellement éloignée de celle de Mc Ewen des années 1955-1960. Besoin de sécurisation, manifestation d'une peinture «moderne» bien actuelle par son référent

new-yorkais et son pouvoir économique. L'autre exposition, cataloguée en moins et plus orientée politiquement, envisage le rapport social de l'art: son lieu sera donc celui de la galerie «expérimentale». Il aurait été impossible de montrer les «6 propositions» chez Véhicule et «Sous la couleur, la peinture» au Musée des Beaux-Arts.

La situation répond ainsi à une logique; la même logique que celle de Jean-Paul 11 se prononçant contre l'homosexualité. Le musée cautionne la pratique artistique — toute «canadienne» — isolée sur elle-même et démontre par là que l'art et la société sont sans relation. L'exposition «Sous la couleur, la peinture» part du postulat contraire et remet «en question cette neutralité de l'art propre à l'idéologie dominante, et cherchant à se réintégrer au tout social» (9). J'insiste ici pour dire que l'histoire de l'art québécois est liée à la question nationale et aux rapports sociaux dans son ensemble. Ce me semble être le cas de la position de Borduas et de bien des artistes qui, plus loin que la peinture, s'interrogent sur l'art dans sa relation avec la société.

Évidemment la position est délicate: la peinture à connotation politique peut-elle entrer au musée? Que veut-on démontrer au juste par l'histoire? De quelle histoire est-il question? C'est l'histoire de l'antagonisme des pratiques artistiques. D'une part la peinture «pure», dénuée d'intention sociale: «Ces pratiques picturales sont l'image d'une peinture qui se fait et continue à se faire; elles posent la peinture comme une question ouverte sur **sa spécificité** et sur l'**individualité** de ceux qui la font». (11) D'autre part la peinture engagée, engageante, située en second plan et en dehors du musée: «Dans le contexte actuel du champ de l'art, et de ses institutions, l'art alimente l'art, les pratiques artistiques sont tournées sur elles-mêmes. À tel point d'ailleurs qu'est qualifié de «progressiste» une production qui n'arrive qu'à prendre position par rapport au passé de l'art ou à faire de l'art qui ne s'explique qu'à l'aide d'un discours, ce qui revient au fond à évacuer le plan social et à monter en épingle l'individu créateur aux prises avec sa propre activité». (12)

C'est ainsi que se termine ce texte sur l'art au Québec au mois d'octobre 1979. L'art montréalais pose le rapport de sa production à l'idéologie comme un rapport dialectiquement articulé à la question de l'art comme autonomie et respect des valeurs; et par ailleurs l'art cherchant à extérioriser sa pratique et demandant le renouvellement des structures. Ce texte se propose alors comme partie intégrante d'un questionnement analytique qui vise à démontrer le fonctionnement de l'art ici au Québec. Il entend ainsi montrer que l'art n'est pas neutre et qu'une des fonctions de l'écrit sur l'art est d'en délimiter les fondements idéologiques.

Richard Martel

Novembre 1979

—photos Richard Martel

Notes:

- (1) En témoigne la tenue d'un «Symposium international de sculpture environnementale» prévu pour juin-juillet 80.
- (2) Le travail entrepris depuis quelques années par cette revue n'est pas sans importance en regard de ce qui se passe actuellement dans cette région qui tend de plus en plus à innover culturellement.
- (3) Constat s'est tenu du 5 au 22 octobre 1978 à Québec. Organisé par le Service éducatif du Musée du Québec, ces journées de débats ainsi que l'exposition des travaux des étudiants sont analysés par Marie-Charlotte de Koinck dans Intervention 3.
- (4) Une recommandation de F-ART vise la création d'appareils culturels (genre galeries) dans les régions du Québec. Ce qui est d'ailleurs une solution annoncée par Intervention 5 pour stimuler l'art actuel québécois.

- (5) On connaît les événements de 1976. Le procès n'est pas encore terminé sur l'Affaire Corridart.
- (6) Tiré du texte de Actions 79. Cette série de manifestations était organisée par Rose-Marie Arbour et Robert Gélinas.
- (7) En parlant de l'exposition Alternance (14 mars au 27 mai 1979), manifestation regroupant Kiopini, Beland, De Heusch, Mongrain et Champagne, René Payant nous dit: «Le regroupement de ces cinq artistes n'est pas accidentel; comme ils le disent eux-mêmes «cette suite d'événements ne sauraient exister sans des liens d'amitié préalables générateurs de cette jouissance, de ce plaisir partagé que les divers aspects de cette intervention ont pu et continuent à générer!» Tiré de Parachute No. 16, P. 55.
- (8) Dans le texte de Parachute No. 12, Payant écrit: «Donc la peinture abstraite actuelle au Québec semble représenter, symboliquement, le présent québécois: un peu de temps, un peu d'espace, l'entre-deux (cultures) un lieu qui s'ouvre et s'invente un langage, pour raconter son histoire».
- (9) Cité par Yollande Brouillard dans le texte d'Actions 79.
- (10) Voir à ce sujet l'«oeuvre» de Marcel St-Pierre à l'exposition chez Véhicule. Sa proposition plastique illustre le rapport à l'histoire de la lutte individuelle justement chez Borduas et porte comme titre: «Peur bleu, peur rouge, peur blanche: maillon de notre chaîne». Ce texte provient du Refus Global et c'est en fonction du discours et de ses connotations politiques anti-impérialistes que se manifeste très esthétiquement la position de St-Pierre.
- (11) Tiré du catalogue des «6 propositions» du Musée des Beaux-Arts. C'est moi qui souligne.
- (12) Voir note (9).