

Bulletin d'histoire politique

Louis Gill, Art, politique, révolution. Manifestes pour l'indépendance de l'art, Ville Mont-Royal, M éditeur, coll. « Mouvements », 2012, 137 p.

Gilles Lapointe

Le cinéma des guerres mondiales au Québec
Volume 20, numéro 3, printemps 2012

URI : id.erudit.org/iderudit/1056213ar
<https://doi.org/10.7202/1056213ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association québécoise d'histoire politique et VLB éditeur

ISSN 1201-0421 (imprimé)
1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lapointe, G. (2012). Louis Gill, Art, politique, révolution. Manifestes pour l'indépendance de l'art, Ville Mont-Royal, M éditeur, coll. « Mouvements », 2012, 137 p. *Bulletin d'histoire politique*, 20(3), 216-218. <https://doi.org/10.7202/1056213ar>

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Louis Gill, *Art, politique, révolution. Manifestes pour l'indépendance de l'art*, Ville Mont-Royal, M éditeur, coll. «Mouvements», 2012, 137 p.

GILLES LAPOINTE
Université du Québec à Montréal

L'objet premier de ce livre s'impose dès les premières lignes et on s'étonne que personne n'ait songé auparavant à procéder avec méthode à cette nécessaire enquête critique : situer les manifestes artistiques québécois, et notamment le célèbre *Refus global*, dans la filière historique des manifestes européens qui ont jalonné l'histoire de l'art du XX^e siècle. C'est dans ce contexte intertextuel foisonnant que Louis Gill conjoint les mots « art », « politique » et « révolution » et qu'il invite le lecteur à réfléchir aux rapports qui unissent création artistique et action politique, liberté de penser et art de propagande, régime social et idéologie d'une part et révolution et émancipation de l'esprit, d'autre part.

«Dada, c'est le cœur des mots»

Dans la première partie de son essai, l'auteur fait retour sur les manifestes dadaïstes, ceux d'une jeunesse marquée par la guerre qui, à travers le scandale et la provocation, exprime sa rébellion à l'endroit des valeurs d'une société jugée moribonde. Sont successivement présentés le manifeste de Hugo Ball de 1917 et sa contestation véhémement du langage, puis celui rédigé l'année suivante par Tristan Tzara (un auteur qui avoue cultiver la contradiction et qui déclare être en principe contre les manifestes!). Rapidement, Gill en vient à souligner les limites du genre : en effet, les vingt-trois manifestes dadaïstes évoqués, qui sont autant de « proclamations individuelles de leurs auteurs » (p. 34), restent marqués par l'esprit d'autodérision (« Regardez-moi bien! Je suis idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste! » (p. 35) clame Tzara), le goût exacerbé du plaisir (Paul Éluard) et son corollaire, le rejet de l'esprit de sérieux (Philippe Soupault). Lus devant public, ces textes incendiaires sont conçus avec l'intention

déclarée de susciter la controverse et de porter atteinte à la morale. Ici les notions d'art et de beauté sont anéanties, emportées par un nihilisme qui mène inexorablement à l'autodestruction.

Les idées iconoclastes sont non moins virulentes chez Marinetti et son *Manifeste futuriste* de 1909 qui appelle à « sortir de la sagesse comme d'une gangue hideuse » (p. 41), qui glorifie la guerre (« seule hygiène du monde ») et qui invite à démolir les musées afin de « débarrasser l'Italie d'innombrables cimetières » (p. 41). On croit cependant rêver en prenant connaissance des propos outranciers de l'écrivaine Valentine de Saint-Point, auteure du *Manifeste de la femme futuriste* (1912), qui condamne le féminisme comme « une erreur cérébrale de la femme » (p. 42), qui invite celle-ci à revenir à son « sublime instinct, à la violence, à la cruauté » (p. 42), qui voit l'art et la guerre comme de « grandes manifestations de la sensualité » (p. 42); cette auteure va jusqu'à affirmer, de manière grotesque, qu'il est normal que « les victorieux, aillent, en pays conquis, jusqu'au viol, pour recréer la vie » (p. 42). Les mouvements de révolte dada, comme le montre ici Gill, ne sont cependant pas détachés de la vie politique, particulièrement en Allemagne. L'insurrection spartakiste de Berlin en 1919, qui conduit à l'assassinat de Rosa Luxembourg, ou le *Manifeste de l'art prolétarien* de Hans Arp (1923), qui rêve de libérer les églises et de les transformer en lieu de création poétique dadaïste, lui permettent de rappeler les débats autour de la notion d'« art prolétarien » et de souligner le discernement de Trotsky, pour qui cette notion est totalement dénuée de sens. Dès 1924, l'auteur de *Littérature et révolution* milite en effet pour l'indépendance totale de l'art, une liberté qui doit être garantie par le pouvoir politique. Le portrait que trace l'auteur de Trotsky est captivant et on comprend mieux, grâce à lui, que celui-ci ait pu fortement inspirer un poète comme Claude Gauvreau.

Crever le tambour de la raison raisonnée

Si les manifestes dadaïstes ont eu somme toute peu de résonance dans la société québécoise au moment où celle-ci accédait à la modernité culturelle, il en va tout autrement des manifestes surréalistes, véritables prologomènes des manifestes québécois. Né de l'éclatement du mouvement Dada, dont il rejette le nihilisme stérile, le surréalisme et sa figure dominante, André Breton, prennent le relais et permettent à Gill d'approfondir son analyse de la relation entre l'art et la politique. Il distingue utilement le *premier manifeste surréaliste* (1924) entièrement rédigé par Breton, où sont définis le rôle de l'imagination, du rêve, de l'automatisme psychique, de Freud, etc., et le *second manifeste surréaliste* (1930), où est posée la question du régime social dans lequel doit vivre l'homme moderne. Si, à ses débuts, le surréalisme demeure une révolution dans les idées ou un moyen

de libération de l'esprit, il devient clair, avec le second manifeste, que l'action politique ne lui est plus étrangère et qu'un geste politique doit être posé. Aussi, lorsqu'il se prononce en faveur d'une adhésion sans réserve au matérialisme historique, le surréalisme français franchit-il un important pas en avant sur le plan de la conscience et de l'action politique. Mais comme le montre bien l'auteur, cette adhésion à la conception matérialiste de l'histoire ne représente nullement en contrepartie sa soumission entière aux diktats du parti communiste. On connaît la suite. Déçu par les piètres réalisations supposément révolutionnaires de « l'art prolétarien » et du réalisme socialiste, ne voyant dans l'action sociale qu'une des formes du problème plus général qui consiste à libérer la pensée, les surréalistes, en 1935, au lendemain d'un décevant *Congrès international pour la défense de la culture*, n'ont d'autre choix que de manifester leur dissidence et de rompre.

« Toute licence en art » (Trotsky)

Gill signe un des chapitres les plus intéressants de cet essai lorsqu'il commente le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant* rédigé conjointement en 1938 par André Breton et Léon Trotsky. Ici encore, l'auteur a raison de souligner l'importance de cet écrit injustement méconnu. Les pages qu'il consacre à Trotsky et à sa défense courageuse de l'indépendance complète de l'art, à sa dénonciation de la justice totalitaire, à la fabrication d'un art fondé sur le mensonge et la fraude, « chantant les louanges de chefs qui n'ont pas la moindre étincelle de génie » (p. 99) sont parmi les plus fortes de son essai. Bien que rien n'indique, comme le précise Louis Gill, que les textes censurés de Trotsky « aient eu quelque écho dans le parcours qui a mené à *Refus global* » (p. 104), il faudra les relire de près, tant y résonnent familièrement les notions de nécessité et d'anarchie, mots-clés de *Refus global*.

Dans la dernière partie de son livre, Gill s'intéresse à *Rupture inaugurale*, un tract surréaliste signé par Riopelle – dont le titre suggère la *rupture* afin d'*inaugurer* le nouveau – et aussi au « Règlement final des compte » du *Refus global*. Si Gill dément la condamnation du communiste Pierre Gélinas, qui accusait en 1947 les automatistes d'adopter une « attitude contre-révolutionnaire », il lui apparaît que leur décision de ne pas militer dans un mouvement politique de libération sociale les place dans ce qui lui semble être une position de faiblesse : « Même ainsi justifiée, il faut reconnaître que cette abstention confine à une certaine forme de vide politique » (p. 123). Mais c'est faire fi de l'extraordinaire longévité de *Refus global*, de sa prise de position anarchiste, invitant à poursuivre dans la joie, « notre sauvage besoin de libération ». Parmi les discours de libération sociale, il s'en trouve peu qui ont autant contribué à transformer la société.