

ETC



L'art québécois raconté sur 50 ans d'histoire : un rendez-vous manqué... hélas, au rythme du carnaval

Marie Carani

Numéro 19, été 1992

Le Carnavalesque I

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35931ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carani, M. (1992). L'art québécois raconté sur 50 ans d'histoire : un rendez-vous manqué... hélas, au rythme du carnaval. *ETC*, (19), 12-19.

L'ART QUÉBÉCOIS RACONTÉ SUR 50 ANS D'HISTOIRE : UN RENDEZ-VOUS MANQUÉ... HÉLAS, AU RYTHME DU CARNAVAL

Pré-texte

Je dois l'avouer d'entrée de jeu, en tant qu'ancienne Montréalaise établie à Québec depuis quelques années, j'ai eu beaucoup de difficulté à me réjouir ou à participer aux Fêtes du 350^e anniversaire de Montréal. De même, en tant que passionnée d'art québécois contemporain, j'ai vécu l'exposition « L'anarchie resplendissante de la peinture » dans l'incertitude et dans le doute. Une étrange impression de flottement, d'hésitation, d'ambiguïté quant au découpage temporel proposé entre peinture contemporaine et peinture actuelle, m'a accompagnée tout le long du parcours et a dirigé plus souvent qu'autrement mon regard. Ce texte est l'expression de cet important malaise que j'ai ressenti de prime abord en voyageant d'une œuvre à l'autre, d'un style de production à un autre, et qui me suit encore aujourd'hui à des centaines de kilomètres de distance.

Je veux tenter d'en expliquer ici le comment et le pourquoi en prenant comme point de départ et comme point de chute la notion sémiotique du carnavalesque appliquée au concept muséologique, ainsi qu'au contexte particulier d'exposition, qui furent développés et mis de l'avant dans le cadre de cet événement. Il ne s'agit donc pas de poser sur quelques pages un évaluation esthétique définitive des tendances picturales automatiste et formaliste qui étaient représentées en priorité sur les cimaises de la Galerie de l'UQAM, mais de saisir avant tout les prémices, les enjeux critiques ou les manques significatifs d'une telle prise de position qui m'apparaît relever *hic et nunc* d'une proposition quelque peu périmée.

D'un carnavalesque agissant

En littérature, les recherches de Bakhtine ont montré comment tout texte s'articule sur l'infini des textes et des discours qui l'entourent. Kristeva a redéfini ce dialogisme structurel en termes d'enchaînement intertextuel, pour saisir, dans cette écriture, un processus de transposition, qui est à la fois polysémie, décentrement et procédure de transgression. Traversée des langages et retournements de sens ponctuent ce travail de dénonciation, même de débordement épisodique des valeurs dominantes. On rappellera aussi qu'au sens de Bakhtine, c'est le carnavalesque qui ressurgit ainsi à chaque renversement des codes et qui manifeste alors

un volonté collective de refuser la donne et les faits établis par les Autorités, quelles qu'elles soient, au profit des autrement dits. Là, un contre-rational vu comme une contre-logique plus égalitaire, plus à l'écoute des opinions populaires, émerge sur une base de distanciation et de différence dans la perspective d'un passage transformationnel et qualitatif d'un code vers un autre.

Discutant des propriétés du signe dans un autre contexte, Eco y a vu « la naissance d'un phénomène sémiotique, le moment où un code est proposé à partir des débris des codes précédents ». Dans le creuset de cet écart sémiotique créateur, proprement aninstitutionnel, le carnavalesque supposerait dès l'abord un bouleversement radical, un dérèglement et un renversement des codes, c'est-à-dire en particulier une part critique, proprement dramatique, un contre-discours opposé aux idéologies dominantes, en tout cas une désinstitutionnalisation accomplie. Le linguiste Roman Jakobson avait perçu dans ce double mouvement de fermeture et d'ouverture du code, dans cette volonté de rompre constamment l'obligation systématique d'un code établi tout en véhiculant la génération d'un code nouveau, la fonction poétique du langage artistique moderniste du 20^e siècle. Récemment, sous la post-modernité, quand Baudrillard a parlé de réversibilité du sens, c'est ce même phénomène qu'il a décrit et qu'il a présenté comme la puissance proprement subversive de l'invention artistique la plus actuelle. L'intitulé programmatique de l'exposition présentée durant l'été 92 à la Galerie de l'UQAM engageait la réflexion dans le même sens et laissait présager à tout le moins un désancrage par rapport aux opinions largement partagées dans la culture et une restitution du débat esthétique-social sur le refus artistique comme distanciation critique au sein de notre histoire québécoise contemporaine. On anticipait ou on redoutait (selon les points de vue) une mise en place du « paradigme » pictural au cœur des problématiques sociétales québécoises qui n'aurait pas désavouer le carnavalesque comme pratique discursive démocratique et libertaire.

Hélas, à l'égal d'une Métropole politiquement et économiquement presque moribonde qui semble s'être enfermée dans une pure logique du paravent et de la



Photo : MACM

Jauron (Rodolphe de Repentigny), Sans titre (jaune, vert, gris), 1955. Huile sur masonite ; 48 x 40 cm.

dérobade, et dont la majorité des habitants qui ne sont pas des décideurs publics m'auront semblé assez peu disposés à prendre vraiment goût aux Fêtes parachutées du 350^e anniversaire de fondation de la Cité, l'événement « Montréal 1942-1992. L'anarchie resplendissante de la peinture » n'aura certes pas été cette année cette ouverture épistémologique ou cette transformation continue (telle qu'entendue par et dans sa thématique anarchisante) qui nous aurait permis une fois pour toutes de confondre le sens unique, de contourner définitivement la doxa, malgré la valeur esthétique ou la qualité plastique indéniable des œuvres choisies. Étant donné le propos déclencheur emprunté (un peu trop gratuitement quand même) au *Refus Global* automatiste et la longue période de production envisagée (50 ans de peinture), avec tout ce que cela comporte de convergences, de divergences, de coupures significatives, de recoupements, d'affinités, d'accents, dans le contexte particulièrement controversé des grands débats sur la pratique picturale québécoise (abstraite vs figurative, moderniste vs traditionnelle, post-moderniste vs formaliste) qui ont traversé le milieu montréalais et québécois l'an dernier, on se serait attendu à un véritable coup de poing, à un surgissement qui carnavalise, qui déséquilibre, qui bouleverse les attentes.

Ça n'a pas été le cas. C'est malheureusement à un rendez-vous raté avec notre historicité et avec notre ici-maintenant qu'on aura été convoqué, quand ce n'est à une réappropriation de la conception évolutionniste en histoire de l'art contemporain. S'est dès lors manifesté un étrange mouvement de recul, d'incompréhension et de déception devant un événement où se côtoient difficilement un passé et un présent pourtant glorieux tant au plan local qu'universel. La charge critique essentielle du carnavalesque qui fait subvertir, pervertir, lever les censures, basculer les certitudes, ne s'est pas matérialisée. La critique comme les spectateurs dont je suis l'ont ressentie dès l'abord. Une impression décevante de déjà-vu, déjà-dit, s'est répandue, et a diminué d'autant la capacité de surprendre, d'émouvoir, nonobstant la charge intrinsèque des tableaux pris esthétiquement un à un. Car, en soi, chacune des œuvres de cette exposition pouvait ainsi être lue comme une proposition plastique importante en art contemporain ou actuel au Québec, et aura été évaluée, puis présentée en ce sens aux visiteurs. Mais accrochées par blocs historico-idéologiques dans le contexte spécifique d'un parcours tripartite centré sur la « naissance », « l'évolution », et « la production actuelle » de notre peinture, elles auront perdu à mon sens cette capacité première (qui est toujours fonda-

mentalement la leur) de transmettre l'insoumission, l'insubordination, pour se métamorphoser en simples illustrations épisodiques d'une histoire culturelle hyper-codée. C'est (re)dire s'il le fallait, l'importance et le rôle décisif joué à cet égard autant par le concept discursif même de l'exposition que par le contexte d'inscription des œuvres et la nécessité de nous interroger sur ces deux facteurs incontournables qui interviennent toujours « inside the gallery space ».

Avant de poursuivre plus avant, il faut tout de même noter que deux des trois textes du superbe catalogue – ceux de François-Marc Gagnon et de Fernande Saint-Martin – rendent avantageusement compte de la réalité historique de notre période moderniste (automatiste et plasticienne) et assistent habilement la mise en situation des tableaux sélectionnés. Ces analyses sont un complément nécessaire pour tout chercheur vraiment intéressé aux thèses, aux principes et aux nuances de l'art québécois contemporain. Ce qui n'est pas très évident et peut même sembler flou ou incohérent lors de la visite de l'exposition, prend un éclairage d'ordre sociologique ou sémiotique à la lecture de ces essais. Mais c'est là une autre histoire qui concerne l'interprétation syntaxique/sémantique comme telle. Ce qui m'intéresse principalement aujourd'hui, ce sont l'exposition en soi, son idée de base, les choix effectués par le conservateur Gilles Daigneault et le dialogue qui s'établit (ou non) avec le spectateur.

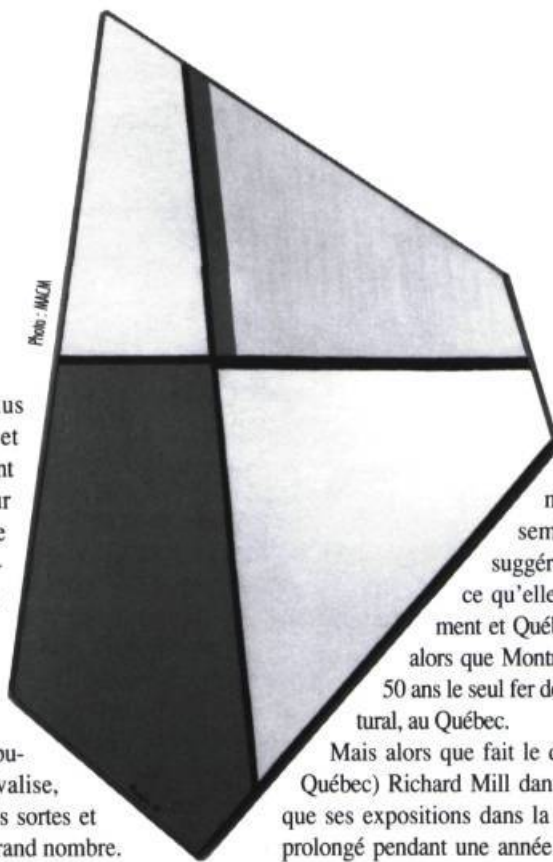
L'anarchie resplendissante à l'hyper-codé

L'anarchie culturelle « borduasque » qui avait pour équivalent artistique l'irruption visuelle et plastique des forces libidinales, avait engagé Borduas et les jeunes automatistes à vouloir transformer la société, leur société, par l'art, en l'occurrence l'art non figuratif (contre la figuration mimétique conventionnelle). *Le Refus Global* définissait un trajet de création et une conception de l'art qui, en suscitant ou en précipitant l'événement, en accélérant l'histoire pour livrer l'avent, selon la formule choc du jeune peintre Fernand Leduc, entendaient amener une transformation radicale des sensibilités, des savoirs et des sociétés. En libertaire, Borduas souhaitait, dès 1948, la fin de l'ère des idéologies, ce qu'il nomme dans le manifeste l'« intentionnel », la certitude d'un petit groupe, et l'avènement d'une nouvelle culture humaine. Cette fissure avait démontré qu'il existait au Québec, dans l'après-guerre,

malgré et sous le duplessisme triomphant, entre « les murs lisses de la peur », une capacité de protestation et de dénonciation devant l'évidence des barrières du système, devant les consciences refoulées et le blocus spirituel dont profitait la bourgeoisie locale.

Hors des murs pouvaient suinter « des perles incontrôlables », métaphores para-surréalistes qui envisageaient l'éclosion d'un processus d'insoumission, de décomposition progressive de l'ordre établi fondé sur l'intelligence logicienne, rationaliste et qui débouchaient par renversement ou déplacement des valeurs sur une désaliénation « de la foule ». « Lentement, la brèche s'élargit, se rétrécit, s'élargit encore », précisait Borduas, pour que se dresse dans les profondeurs et en surface le pouvoir de l'imaginaire. Sémiotiquement parlant, le carnavalesque bakhtinien ne dit *grosso modo* rien d'autre quand il suggère de libérer les prégnances d'un contre-sens qualitativement différent qui se veut l'émanation de la créativité véritable de la population entière, et non le reflet des choix socio-culturels d'un petit groupe de dominants ou de décideurs. En refusant toute destinée programmée (qu'elle soit de droite ou de gauche) qui ne pourrait valoir que pour un temps très court, la contre-apparence automatiste rejoignait chez nous pour l'une des premières fois dans notre histoire (mais non la première quand on se souvient des interventions des critiques du Nogol ou, plus tard, celles du Jean Paul Lemieux dans *Le Jour* en 1938 dont j'ai refait récemment l'histoire) les tentatives d'engendrement de cet autre monde visible.

Prédicant ou utopiste, exécrant le champ politique au sens le plus large, Borduas appuyait son action, ainsi que ses interventions culturelles et plastiques, sur la négation complète de tous les systèmes prédéterminés. Au fil des années cependant, décontextualisée, détournée de ses objectifs initiaux sous prétexte de l'actualiser ou d'en faire le porte-étendard d'une nouvelle « tradition » de combat pictural dans la dialectique des générations artistiques, cette lutte incessante a été l'objet d'un important effort de récupération politico-socio-idéologique et a été mutée malgré elle, à chaque nouvel anniversaire (par exemple lors du 30^e anniversaire du *Refus Global*, en 1978, puis encore lors du 40^e en 1988), en une soupape de sûreté au service des forces dirigeantes de la collectivité qui entendent ainsi façonner, même à rebours, un



Fernand Toupin, *Aire avec aère*, 1955.
Huile sur masonite ; 80,2 x 54,8 cm.

portrait flatteur, mais le plus souvent éminemment faux et trompeur, de notre passé récent ou de l'ici maintenant. Leur idéologie culturelle est celle de la mystification (mythification) héroïque qui impose et façonne arbitrairement d'en haut, en hiérarchisation verticale descendante des décideurs vers les populations, à l'encontre de l'irruption populaire baktinienne qui carnavalise, abat ces hiérarchies de toutes sortes et libère les passions du plus grand nombre.

Hypothétique confluence ou affleurement épistémologique significatif, l'exposition tenue à la Galerie de l'UQAM dans le cadre très particulier (et suspect) des Fêtes consacrant la « régénérescence » politico-culturelle de Montréal, m'est apparue dans le même sens, au niveau de ses deux premiers volets réservés à la naissance, puis à l'évolution de la peinture montréalaise, comme un effort réfléchi de célébration (et non d'exposition) de quelques « grands montréalais », de quelques « géants » (historiques et actuels) de notre peinture locale. On y ressent encore une réitération trop facile d'une lignée de pensée déjà connue des spécialistes et de tous les amateurs de peinture. Car faire de Montréal le pivot de la peinture contemporaine au Québec pendant les années 40, 50, 60 et 70 n'est pas une proposition bien originale ou même bien difficile à supporter. Quelqu'un a-t-il dit autre chose depuis la « Grande querelle des peintres » et « La guerre cosmique » du milieu des années 50 qui avait opposé naguère dans l'optique de l'exposition « La Matière Chante » présentée à la galerie Antoine, l'automatiste Claude Gauvreau au critique et peintre figuratif Claude Picher de Québec ? Vers 1954-55, dans les pages artistiques du journal libéral *L'autorité du peuple*, cette querelle avait été l'embrasseur de la polarisation excessive entre figuratifs prétendument attardés de Québec et abstraits progressistes de Montréal, polarisation socio-formelle (très exagérée quand on pense au travail figuratif moderne) d'un J. P. Lemieux) que semble poursuivre et légitimer subtilement l'événement organisé à la Galerie de l'UQAM et placé sous le signe monopoliste

des recherches modernistes strictement « montréalaises ». On ne ferait rien d'autre, me semble-t-il, si on entendait suggérer que Marcella Maltais, ce qu'elle représente idéologiquement et Québec, la ville, vont de pair, alors que Montréal serait toujours depuis 50 ans le seul fer de lance du « progrès » pictural, au Québec.

Mais alors que fait le québécois (de la ville de Québec) Richard Mill dans cette galère ? À moins que ses expositions dans la Métropole ou un séjour prolongé pendant une année sabbatique l'aient transformé ces dernières années à son insu, et à celle de ses étudiants de l'École des Arts Visuels de l'Université Laval, en montréalais « de vieille souche ». D'où l'ambiguïté incessante et la nature superficielle, si ce n'est un peu incongrue, d'un tel concept de « montréalais » qui semble s'élargir sans beaucoup d'explications au gré du conservateur. À ce titre, presque tous les artistes importants qui vivent en Province ont exposé au moins une ou deux fois dans la Métropole et auraient pu être présents dans l'événement. La même constatation vaut pour ceux qui résident ou travaillent à l'étranger, mais qui exposent régulièrement à Montréal. La ségrégation facile qu'aura imposée la volonté de « faire montréalais » à tout prix aura ainsi été une source inutile de mésentente et de brouille plutôt qu'un plus.

À partir de ce premier faux « principe », la sélection des artistes semble ensuite s'être réalisée d'une part en jetant un coup d'œil de côté sur les manuels de théorie et d'histoire de l'art québécois, et d'autre part en privilégiant en arts actuels des coups de cœur personnels du critique conservateur. À cet égard, il est certain que des automatistes aux post-plasticiens, l'émergence comme l'évolution de la peinture non figurative et abstraite formaliste québécoise a représenté à un moment précis, ici comme ailleurs, entre 1940 et 1970, l'avènement d'un nouvel épistème tant individuel que collectif quant à l'élaboration de certaines spatialisations proxémiques et de modes de représentation radicalement différents de l'expérience commune. Dans la littérature et dans les expositions muséales, tous les panoramas de la peinture québécoise font

donc depuis plusieurs années déjà leur place aux principaux représentants de ces mouvements : Pellan, Borduas, Riopelle, Fernand Leduc, Jean McEwen, Mousseau, Barbeau, Molinari, Tousignant, Parterson Ewen, Hurtubise, Yves Gaucher et Charles Gagnon, pour ne nommer qu'eux.

Dans le même sens, réunis en une succession chronologique, chacun de ces peintres est représenté ici par une ou deux œuvres « maîtresses » (notamment un McEwen, deux F. Leduc, deux Riopelle, un Molinari, etc.) qui généralement ont été vues et discutées comme des « chefs-d'œuvre » dans le cadre d'autres événements, à l'exception de Paul-Émile Borduas qui est l'objet d'un mini-hommage plus spécial encore dans la petite salle d'entrée de la galerie en raison de 50^e anniversaire d'exposition de ses gouaches de 42. Son rôle unique dans notre histoire de l'art est souligné par 7 gouaches (dont la magnifique *Composition* et l'étonnante *Abstraction no 26*) et deux huiles (dont *Expansion rayonnante*, de 1956, qui annonce les meilleurs travaux parisiens du peintre). Cet hommage particulier au « père » du notre peinture non figurative qui est inscrit en tête de parcours de l'événement, est bien sûr passionnant (peut-être est-ce même le moment le plus fort de la présentation) et démontre de nouveau l'intelligence comme la profondeur de la vision de Borduas au tournant des années 40. On ne peut chicaner le conservateur d'avoir eu le désir de recréer en partie du moins ce moment névralgique de passage de frontière du figuratif à l'abstrait, ainsi que son effet enthousiasmant sur l'observateur. Mais n'aurait-il pas été plus approprié de rassembler de manière inédite toutes les gouaches de l'exposition de 42 et non seulement de présenter arbitrairement quelques œuvres sélectionnées au hasard de leur disponibilité ? L'essentiel d'une démarche paradigmatique aurait pu ainsi être abordé, analysé, puis expliqué en détail, et non « consacré », « mythifié », comme c'est trop souvent le cas quand on sélectionne des bribes ou des fragments en guise de témoignage.

Il s'agit certes pas non plus de mettre en cause la portée des autres travaux « héroïques » qui sont offerts au regard des visiteurs. Fortes et intéressantes, les œuvres choisies avec sensibilité donnent un portrait quand même exact, mais limité, circonscrit, des principales problématiques de l'époque 1940-1970 en peinture. Témoignant de la place déterminante du médium

pictural dans la période de l'après-guerre au détriment de la sculpture, de la gravure ou de la photographie, elles rendent compte de certains temps forts de notre histoire artistique. Sans plus cependant.

On peut les rappeler brièvement pour mémoire car cela a de l'importance, compte tenu de ce qui demeure néanmoins du non-dit. Les gouaches de Borduas (*Abstraction no 24*, *Abstraction no 31*, *Abstraction no 15...*) présentées au Théâtre de l'Ermitage il y a déjà cinquante ans sont décisives dans la sortie du peintre de la figuration moderne qu'il avait pratiquée jusqu'alors dans la foulée des post-impressionnistes, des symbolistes et de Cézanne, puis dans son entrée dans une peinture de signes. Elles sont l'inspiration séminale des jeunes peintres automatistes, M. Barbeau (*Le Château d'Argol*, 1947), Pierre Gauvreau (*La Méduse ensanglantée*, 1947), Jean-Paul Mousseau (*Sans titre*, 1946), Marcelle Ferron (*De la racine*, 1947), J.-P. Riopelle (*Composition*, 1948) et F. Leduc (*Figure 2*, 1949), qui explorent de bord en bord la gestualité et les énergies constitutives de la matière plastique surrationalnelle à partir du milieu des années 40. L'art semi-figuratif de Pellan (*Conciliabule*, 1945) démontre l'impact ici d'une vision onirique inspirée des surréalistes européens. Les post-automatistes comme Ulysse Comtois (*Groupe sentimental*, 1954) et Rita Letendre s'orientent résolument au milieu des années 50, et après, vers une peinture d'ordre et d'organisation de la tache. Les plasticiens Molinari (*Bi-sériel bleu-ocre*, 1967) et Tousignant (*Gong 96*, 1966) imposent à Montréal, après 1960, la dynamique du plan couleur énergisé en tous les points de la surface peinte. Les post-plasticiens comme Yves Gaucher (*R-CR-1121 F-69*, 1969) et Jacques Hurtubise (*Philomène*, 1965-66) travaillent ensuite durant la seconde moitié des années 60 et au tournant des années 70 les notions constitutives de surface et de structure du tableau dans une perspective synthétiste qui fait souvent se rejoindre, comme dans l'art de Parterson Ewen (*Sans titre*, 1962) ou de Charles Gagnon (*Espaces enchaînés*, 1968), ces deux tendances majeures de la peinture québécoise que sont l'automatisme gestuel lyrico-romantique et l'abstraction géométrique d'ordre plus constructive.

Certains de ces peintres se sont même imposés au plan de la peinture universelle (ce qu'on ne saisit pas du tout en visitant l'exposition) si on compare, par

exemple, les automatistes surrationnels aux automatistes surréalistes américains au début des années 40, ainsi que les structuralistes montréalais du plan dynamique aux peintres environnementalistes nord-américains des champs de couleur. Pourtant, compte tenu de ces choix légitimes (et plus qu'évidents) d'un point de vue esthétique conventionnel en art québécois, on n'a pas tout dit. On n'a pas raconté toute la peinture d'ici, dans ses mouvements, dans ses orientations et dans ses tendances, loin de là. Il est faux de prétendre que l'art moderniste québécois a toujours été strictement polarisé en deux à partir des années 40-50 et s'est ensuite consommé en synthèses significatives à la fin des années 60. C'est vrai seulement en partie, et du seul point de vue de la doxa. En conséquence, les œuvres retenues m'ont semblé avant tout dans leur contexte particulier d'exposition, de simples illustrations d'une histoire connue et souvent de fois répétée. Parcourant un à un les tableaux, l'historienne de l'art québécois que je suis est restée sur sa faim, comme si j'avais attendu autre chose dans l'aval du carnaval, quelque chose de nouveau, d'inédit, quelque chose qui poserait de nouvelles questions et qui nous guiderait hors des sentiers battus, ce qui est le propre des grandes expositions.

Est-il suffisant en 1992 de tenir à satiété le même discours critique? Bakhtine aurait préféré en tout cas des propos nettement plus insubordonnés, moins « officiels », qui entendraient se démarquer du codé, pour explorer la face cachée des choses et pour permettre aux contradictions étouffées de (re)jaillir.

L'événement revisité et mis à nu

L'occasion d'une (fallacieuse) réjouissance collective comme celle qui est en train de se dérouler à Montréal se serait prêtée à un tel dévoilement désacralisateur, à une levée des masques, donc des interdits, plutôt qu'à une énième consécration d'une anarchie resplendissante décontextualisée et de ses suites. Sans doute animé de bonnes intentions, on a choisi de faire le contraire et de s'associer à cette forme de travestissement. Le résultat n'aura pas été très convainquant pour qui s'intéresse à notre peinture. En ce sens, les questions que je me suis posées en découvrant l'événement auront été suscitées au premier chef par ce qui aura présidé concrètement à ce manque.

Au-delà des très nombreuses omissions du conservateur qui s'en excusait d'ailleurs publiquement lui-

même dès l'entrée dans les salles en évoquant l'espace disponible, les contraintes du lieu ou le devoir impérieux de choisir, son prétexte de base : rassembler d'une façon quasi linéaire les définisseurs picturaux ayant travaillé à Montréal depuis 50 ans, semble l'avoir conduit inexorablement à mettre de l'avant seulement des valeurs sûres, éprouvées, c'est-à-dire des quasi-certitudes qui pouvaient difficilement être contestables aux yeux de la critique ou des spectateurs. L'ensemble de la section en hommage aux créateurs du passé ne nous réserve ainsi en fin de compte que peu de surprises véritables, à l'exception de ce merveilleux tableau de 1960 de Rita Letendre intitulé *Réminiscences*, où l'artiste post-automatiste montréalaise fait de nouveau la preuve que la puissance expressive n'est jamais (et n'a jamais été) sexuée. Au lieu d'être marginalisée comme elle le sera pendant les années 60 quand elle passera du gestuel au géométrique, cette artiste aurait pu servir de modèle à la jeune relève en art québécois au même titre que ses collègues automatistes et plasticien masculins, ce que notre histoire de l'art n'a pas retenu.

Hormis l'intérêt (qui m'échappe manifestement) de tenir un tel événement au cœur d'un rendez-vous raté et quelque peu mégalomane comme *Montréal 1992*, confluence qui risquait d'emblée de faire sombrer toute l'entreprise dans un certain type d'« art d'ambassade » métamorphosé en vitrine ou en démonstration publique du « génie » créateur des montréalais, d'autres difficultés ont surgi au niveau du « message » même qu'on a fait circuler dans le milieu artistique et dans le grand public.

À mon sens, le découpage temporel privilégié pour l'événement reste toujours pour le moins suspect. Dans l'histoire de l'art contemporain québécois, le paradigme abstrait n'apparaît pas subitement et spontanément à Montréal, en 1942, comme l'ont démontré depuis quelques années déjà de nombreux travaux de recherche. La « naissance » de l'abstraction n'est pas seulement le produit des remarquables gouaches de Borduas, comme le suggère le conservateur, même si celles-ci sont un déclencheur important. Identifier ainsi théoriquement le Modernisme conceptuel à l'abstraction (au détriment des nombreuses variations figuratives anti-académiques) est un peu trop rapide. Car le Québec n'a pas pénétré dans le modernisme pictural au début des années 40 en faisant table rase du passé,

de son passé figuratif moderne. C'est réduire et détourner considérablement l'histoire de notre peinture que d'escamoter son passage spécifique de la modernité au modernisme en occultant ce qui a précédé, a préparé, a annoncé ou a amené l'émergence de la non figuration. Je pense aux travaux parisiens de Pellan réalisés pendant les années 30 qui, à son retour chez nous au début de la Seconde Guerre, sont montrés d'abord à Québec en 1940 au Musée de la Province, puis à Montréal à l'Art Association, aux œuvres modernistes des peintres juifs montréalais des années 30, à Edwin Holgate, le 8^e membre du groupe des sept de Toronto, aux toiles paysagistes modernes de Jean Paul Lemieux réalisées à Montréal entre 1930 et 1937 avant son établissement à Québec ou, si l'on veut remonter un peu plus loin, aux tableaux abstraits d'un Fritz Brandtner, ainsi qu'aux œuvres modernistes des frères Hébert.

Deuxième difficulté fondamentale. Le parti-pris méthodologique, linéaire essentiellement et ancré dans une idéologie discutable de l'avant-gardisme, qui sous-tend le volet réservé à l'idée même d'évolution stylistique, se transforme en caution morale, éthico-esthétique, du passage quasi inévitable vers l'abstraction constructive, plasticienne, au détriment des autres démarches, cassures ou ruptures qui existaient en même temps pendant les années 50-60. D'où une attitude restrictive du conservateur quant au choix des œuvres à exposer. Ainsi, on semble ignorer le figuratisme abstrait d'un J. P. Lemieux qui aura subsisté dans l'entre-deux de la figuration et de l'abstraction, bien qu'une grande partie de sa formation initiale se soit déroulée à Montréal et qu'il s'y soit ensuite fait connaître à partir du début des années 60, chez Gilles Corbeil, par exemple. De même, on passe complètement sous silence les propositions alternatives, parallèles, de la peinture politiquement et socialement engagée de la seconde moitié (et de la fin) des sixties : celles d'un Serge Bruneau, d'un Marcel Saint-Pierre, alors influencés par les thèses socio-plastiques militantes du groupe parisien Support-Surface (le Saint-Pierre de l'exposition est un tableau de 1983...). On escamote encore complètement, comme s'ils n'avaient jamais existé, les travaux de la contre-culture Pop (d'un Gilles Boisvert, d'un Pierre Ayot), tout en exposant un Serge Lemoyne de la période du Bleu-Blanc-Rouge de la Sainte-Flanelle (*Le Tricolore*,

1976) pour ses qualités formelles matiéristes, synthétistes, à mi-chemin entre les effusions gestuelles et l'organisation géométrique de la surface. Cela en dit long sur les présuppositions esthétiques qui auront été privilégiées pour l'organisation et la tenue de l'événement. Car en biais ou en marge des forces et des manières prévalentes, il a toujours existé d'autres façons aussi valables de voir qui n'ont pas été prises en considération ici. On aurait eu alors un instantané plus complet de la situation picturale québécoise en dehors de la vieille dichotomie automatiste/formaliste qui a fait son temps et qui a emprisonné trop longtemps maintenant la discussion théorique ou critique en art québécois.

Troisième difficulté. Si on se place dans la logique linéaire même du conservateur, un problème important concerne plus particulièrement une autre omission qui ne peut pas non plus être tue et qui me semble témoigner d'une certaine ignorance des recherches les plus récentes dans le domaine. Je pense à l'absence peu acceptable des Premiers Plasticiens, Jauran (Rodolphe de Repentigny), Jérôme, Belzile et Toupin, qui, tournant résolument le dos aux effusions gestuelles automatistes et revendiquant plutôt un monde formel en équilibre calqué sur le néoplasticisme de Mondrian, sont à l'origine de l'avènement du formalisme géométrique au milieu des années 50 à Montréal. Cette antériorité esthétique avait d'ailleurs été reconnue et célébrée publiquement à l'époque par les principaux abstraits québécois (qui deviendront les Seconds Plasticiens) lors de l'exposition « Art abstrait », de 1959. Outre les toiles géométriques aux aplats sombres caractéristiques de ces Premiers Plasticiens, on se serait au moins attendu à retrouver dans l'exposition un des fameux « shaped canvas » de Toupin ou Belzile qui furent exécutés un peu avant les tableaux découpés du formaliste américain Frank Stella. Tout en étant prémonitoires d'une façon bien particulière de travailler le support, ces tableaux démontraient au milieu des années 50 une digestion fort réussie de l'expérience lyrique de l'automatisme et annonçaient bien avant les œuvres dites « synthétistes » de la seconde moitié des années 60, une première intégration des deux tendances majeures de l'art québécois contemporain. En ce sens, l'absence des Premiers Plasticiens de l'exposition (avec en corollaire, l'identification d'une seule réalité « plasti-

cienne » abusivement aux sixties) crée une béance importante dans le parcours proposé en guise d'évolution de la peinture d'ici, et impose au spectateur de faire un saut par dessus toute une première génération plasticienne non automatiste, celle du milieu et de la seconde moitié des années 50, qui coexistait un moment avec les post-automatistes après l'exil américain, puis parisien, de Borduas.

Mais la difficulté, la plus grave rencontrée dans le parcours demeure encore, comme je l'annonçais dès le départ, l'articulation des deux volets réservés à la naissance et à l'évolution de notre peinture avec celle consacrée à l'art qui se fait depuis le tournant des années 70-80. Là, Gilles Daigneault – critique d'art – a revendiqué une certaine idée de « nomadisme pictural » post-moderne lui permettant de poser des choix critiques fragmentés, hétérogènes, réunis au coup par coup selon un principe d'arbitrarité, alors qu'auparavant il avait procédé par enchaînement d'ordre linéaire, moderniste, de l'automatisme au post-plasticisme, en suivant la doxa. Le fil conducteur est donc rompu, la signification même de l'événement se disloque et fait appel au goût ou au jugement subjectif d'un seul, plutôt qu'à une reconnaissance publique aussi factice soit-elle. Serge Lemoyne, Richard Mill (*RM* 1226, 1979), Louise Robert (78-57, 1981) et Christian Kiopini (*Sans titre*, 1982) veulent représenter les problématiques picturales des années 70 et celles du tournant des années 80, mais avec un travail plastique qui semble relever plutôt des préoccupations de la décennie précédente.

Le reste de l'exposition est une triple thématique générale de l'art qui se fait qui serait vouée en priorité au travail du support (chez Pellerin, Krausz, Lavoie, Saint-Pierre et Goodwin), à la réappropriation d'une tradition gestuelle constructive plus ou moins empruntée de seconde main aux postulats critiques de René Payant (chez Mill, Robert, Garneau et Plotek), ainsi qu'à l'exploration de la mémoire (chez Sullivan, Isehayek, Béland et Wainio). On aurait ainsi fait le tour de la peinture montréalaise des dernières 15 années à partir de critères généraux qui ont la « qualité » d'être seulement commodes et manipulables. Il va presque sans dire que des omissions criantes résultent évidemment de ce laxisme critique inquiétant, qui étonne, qui surprend : Louis Comtois, Michel Lagacé, etc. En favorisant uniquement la « peinture peinture »,

on a aussi écarté par le fait même la peinture-installation québécoise qui a développé à mon sens, pendant les années 80, des propositions beaucoup plus complexes que ce qui nous était donné à voir au même moment dans cette peinture.

Cette proposition orientée visant l'art actuel québécois, proposition qui est restée par le choix du critique-conservateur éminemment personnelle et partielle, ne cadrerait pas très bien au plan méthodologique avec l'orientation « historiciste » des deux autres sections. D'une part, on aura voulu choisir par goût dans l'art le plus récent, avec des critères flous (d'ordre subjectif), d'autre part, on entendait faire un panorama exhaustif et scientifique (objectif) de notre historicité picturale. D'où une contradiction irrésolue, qui a affaibli dramatiquement l'événement et qui a diminué grandement son sens comme sa portée. Loin d'être une aventure proprement « carnavalesque » révélant les implicites et les présupposés de la peinture québécoise, l'exposition se sera plutôt révélée, hélas, dans l'ensemble un dialogue manqué avec le public spectateur qui jouait sur une ambiguïté sémantique élargie.

Épilogue

D'autres visites effectuées quelques semaines plus tard n'ont pas apaisé mes inquiétudes ou mes doutes, et ont même renforcé davantage mes premières impressions. J'ai voulu les livrer ici comme commentaires sur une histoire de l'art québécois qui à ce jour reste conceptuellement à penser et à écrire.

MARIE CARANI