

Recherches sociographiques



Francine COUTURE, (dir.), *Les arts et les années 60 : architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature musique, théâtre*

Marie Carani

Volume 34, numéro 2, 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/056785ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/056785ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (imprimé)

1705-6225 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Carani, M. (1993). Compte rendu de [Francine COUTURE, (dir.), *Les arts et les années 60 : architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature musique, théâtre*]. *Recherches sociographiques*, 34(2), 359–364.
<https://doi.org/10.7202/056785ar>

Francine COUTURE (dir.), *Les arts et les années 60: architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, Montréal, Triptyque, 1991, 168 p.

Les ouvrages sur l'art contemporain québécois consacrés aux questions socioculturelles des années 1960 sont rares. Il y avait bien les travaux d'Yves ROBILLARD, l'ancien critique d'art du journal *La Presse*, qui publiait il y a 20 ans déjà chez Médiart une trilogie bien documentée, intitulée *Québec Underground 1962-1972*, autour du *Pop Art* québécois, de la contestation artistique soixante-huitarde et des revendications contre-culturelles en arts visuels au Québec. Sans plus. Depuis, c'était le silence de l'oubli, comme si les luttes culturelles menées par cette génération qui participait passionnément aux avancées de la Révolution tranquille, de la Terre des Hommes d'Expo 67, du Pavillon de la jeunesse de La Ronde, ainsi que du « Village global » médiatique de MacLuhan, n'avaient pas eu d'impact et de portée réels ou avaient été muselées définitivement par les événements entourant la Crise d'octobre qui, en 1970, mettent brutalement fin à la décennie.

Avec bonheur, le présent recueil, sous la direction de Francine Couture, du département d'histoire de l'art de l'UQAM, vient combler ce vide important et nous rendre l'invention, la sensibilité, l'effervescence et le caractère exceptionnel de ce moment névralgique d'ouverture sur les dynamismes de la société québécoise et sur le monde, et d'affirmation de la modernité dans différents champs d'intervention de l'activité humaine. Il sert ainsi d'aide-mémoire des principaux enjeux esthétiques, artistiques et critiques de la période; il nous permet d'aborder les nouvelles valeurs socio-esthétiques développées alors, de colmater les failles ou les manques dans la connaissance, et enfin de dénouer les pièges, les conflits comme les contradictions repérées.

L'ouvrage rassemble 13 textes rédigés à l'occasion d'un colloque sur les manifestations artistiques des années 1960-1970 au Québec, dont le thème était, dans le contexte d'un passage du traditionnel au moderne, « la fin des certitudes ». Les territoires de la poésie, de la musique, de la danse, de la chanson populaire, du théâtre, du design industriel, de l'architecture et bien sûr des arts plastiques et de sa critique, sont abordés successivement pour mettre en évidence à la fois la transformation des mentalités qui accompagne les changements structurels intervenus dans la société avec la Révolution tranquille, le décloisonnement disciplinaire et la déhiérarchisation des genres, résultant de l'interconnexion des voies prises à partir de ce moment par les producteurs artistiques. Une telle exploration en dehors des sentiers battus de la « peinture peinture » comme catégorie artistique dominante est d'ailleurs la force et la qualité premières de cet ouvrage. Elle nous oblige à élargir des horizons qui ont été trop souvent limités dans les champs spécifiques des arts visuels et / ou de l'histoire de l'art québécois, à la dichotomie figuration / abstraction aujourd'hui dépassée, avec tout ce que cela a comporté hélas de débats houleux et incessants sur ces camps retranchés ou autour d'eux.

Ces différents milieux sont vus en priorité par les membres du collectif comme des lieux privilégiés d'investissement « idéal » de la signification. Évoluant au diapason des transformations socio-économiques, politiques et institutionnelles, ils constituent des secteurs créatifs prégnants de profonds désirs de changement, d'une volonté de renouvellement, donc de transgression ou de renversement des codes établis. Autrement dit, par les nouveaux concepts et les nouvelles procédures qu'ils définissent, par les attitudes qu'ils supportent, ils interrogent diversement l'univers complexe des valeurs ayant façonné et orienté la modernisation sociétale qui fut alors la nôtre et qu'il importe de rappeler maintenant

pour en circonscrire les balises constitutives ainsi que les facteurs déterminants. À cet égard, des moments clés de mutation artistique sont présentés et identifiés, par exemple les années pivots 1960, 1966, 1968, où la déshierarchisation des genres culturels est la plus évidente, la plus manifeste au Québec comme ailleurs en Amérique du Nord ou en Europe. Qui plus est, ces bornes chronologiques qui (r)enferment les principales problématiques de la décennie sont habilement définies et positionnées dans le contexte social dès le premier article de l'ouvrage, ce qui malgré la diversité et la complexité intrinsèque des champs d'exploration, assure l'unité du livre et établit un fil conducteur essentiel, fondamental, indispensable, qui jette des ponts entre les différents discours. Le principal écueil qui guette ce type d'ouvrage collectif réunissant plusieurs objets plus ou moins hétéroclites de recherche est donc évité de prime abord, ce qui n'est jamais facile, loin de là, d'où le très grand mérite de la responsable.

Ainsi, en tête de l'ouvrage, après une brève présentation par Francine Couture, un article particulièrement intéressant et fouillé du critique d'art français Pierre RESTANY fait théoriquement le tour de la question de l'explosion des certitudes et donne le ton de l'ensemble en proposant, par le biais d'une synthèse interprétative, un éclairage culturel provoquant qui servira de toile de fond pour les autres interventions. Qu'on soit d'accord ou non avec les prises de position et les interprétations proposées, on doit reconnaître la force et l'originalité de l'argumentation, bien que le critique exagère parfois et se complaise peut-être trop en généralisations descriptives. Restany vise d'entrée de jeu l'année charnière 1960 sur les scènes européenne et américaine, en tant que «l'apogée de la société de consommation et l'apogée de la société industrielle» (p. 12). Il lie le *boom* économique et social du tournant des années 1960 à une «idée très forte de progrès technique». D'où sa thèse principale, qui sera reprise, expliquée, contextualisée et amplifiée par la plupart des intervenants et intervenantes dans l'ouvrage, d'un surprenant «sens moderne de la nature» qui, en cette société technicienne qui émerge vers 1960, prend le relais affectif et mental «de la conception immémoriale de la nature» comme nouvelle philosophie de l'expression. En résultent, d'après Restany, une façon de voir différemment les choses, une virtualité expressive basée sur les produits de l'industrie, sur les fragments de la civilisation urbaine et sur les éléments médiatiques.

Sur le plan artistique proprement dit, une telle «nature moderne» engendre, selon le critique, le mouvement du *Nouveau Réalisme* qui se développe autour d'Yves Klein à Paris, à partir de l'idée d'une ville, d'une usine, d'un réseau médiatique porteurs «en soi» d'une expressivité que l'artiste doit sentir, saisir et utiliser dans son œuvre de création. Alors que l'abstraction géométrique ou lyrique de la génération précédente avait voulu tourner le dos aux affaires du monde à la suite des excès de la Seconde Guerre mondiale, après 1960, Klein et ses amis entendent rester les «pieds sur terre» et relancer l'esthétique de la modernité. Selon Restany, un phénomène assez similaire se déroule au même moment aux États-Unis dans la société et dans les arts visuels. C'est l'époque de l'*American Way of Life*, un mode de vie qui représente le consumérisme à son apogée, et dont les médias électroniques vantent et exportent les valeurs dans le reste du monde. Tournant le dos aux phénomènes expressionnistes abstraits et formalistes, sur la lancée néo-dada des objets composites de Rauschenberg qui citaient les *ready-made* de Marcel Duchamp, le *Pop Art* devient dans ce contexte une métaphore optimiste de la société de consommation, donc l'illustration d'une culture industrielle avancée. Restany soutient qu'il n'est pas du tout un phénomène critique par rapport au capitalisme monopoliste, et qu'il a été assumé comme tel par ses producteurs.

En conséquence, la «nature moderne américaine» s'est imposée en son point culminant avec le *Pop* comme philosophie fonctionnelle, industrielle et esthétique de l'objet standard.

Par contre, pour Restany, la seconde moitié et la fin de la décennie sont l'amorce, puis la concrétisation en art d'une «fêlure» qui renverse radicalement les enjeux, qui déstabilise cette idée techniciste de normalisation. Trouvant son origine en Europe, en 1966, par la dimension minimaliste de l'*Arte Povera*, par la soudure des marchés américain et allemand et par la contestation ludique, puis relancé aux États-Unis deux ans plus tard par la contre-culture et la révolte étudiante libertaire, le culte de la différence annonce de chaque côté de l'Atlantique, la fin du système déterministe, où l'ensemble de la société était lié organiquement et structurellement à l'industrie. Pour Restany, 1968, c'est donc le début véritable d'une condition postmoderne témoignant d'une nouvelle approche de l'Homme par rapport à son monde, notamment par rapport à la machine. Car, sous la postmodernité, celle-ci devient un «partenaire» qui a les exigences, les ouvertures, les possibilités et les limites de l'intelligence artificielle. Et dans cette société postindustrielle, l'art est conçu justement comme fissure, comme «le plaisir dans la différence», recréation d'une culture, d'une sensibilité au monde, à ce monde qui est en train de se faire.

Entre ces bornes historiques, artistiques et idéologiques identifiées par Restany (1960, 1966, 1968), s'inscrivent et s'articulent les autres textes de l'ouvrage, dont le poids théorico-conceptuel parfois un peu trop inégal quand on voyage successivement de l'un à l'autre, n'enlève rien à l'intelligence et à la perspicacité de l'ensemble.

André GERVAIS fait une relecture, plus justement une reconnaissance du paysage socioculturel de la poésie québécoise entre 1965 et 1970 à partir des discours critiques tenus plus tard comme premières mises en place. Par la voi(x)e de la critique littéraire, il interpelle des écritures et des paroles qu'il est possible d'inscrire comme polarisation culturelle tant en 1960 qu'en 1968, quand tout bascule, dans la filière plus officielle de l'Hexagone et dans la non officielle de la poésie plus marginale, plus expérimentale, axée sur une esthétique de la transgression. Discutant de chanson à texte par opposition à chanson populaire, Robert GIROUX définit l'avènement, puis la consolidation, au tournant des années 1960 d'un «intertexte» chansonnier fait de filiation, de rituel, de tradition, de répétition, mais aussi de symbolisation, comme pratique culturelle marginale, forme parallèle de bien culturel local dans l'optique du développement tous azimuts d'une musique populaire et commerciale plus rentable économiquement. Giroux observe la présence simultanée de cette division au cœur même d'un axe régionaliste alimenté par Gilles Vigneault et d'un axe rock urbain que nourrit Robert Charlebois.

Questionnant la critique d'art, Serge ALLAIRE s'arrête à Claude Jasmin qui affiche dans le quotidien montréalais *La Presse* durant la seconde moitié des années 1960, un parti pris évident en faveur du *Pop Art* et du *Nouveau Réalisme* français, car ces mouvements participent de l'élaboration d'une nouvelle culture qui se démarque des valeurs de la gestualité automatiste jugées inaptées à traduire l'expérience urbaine et industrielle de la société québécoise. Allaire retrace les fondements socio-esthétiques de cette position. Le ludisme et l'humour d'un Serge Lemoyne, par exemple, sont perçus à juste titre comme des déclencheurs importants dans cette levée des censures. Le cinéma en est un autre, selon Pierre VÉRONNEAU: d'une part, celui de Perrault et Brault relevant les traces, les signes et les écritures de la terre Québec; d'autre part, celui de Lefebvre, où projet politique et libération individuelle vont de pair sur la base d'une distanciation ironique du sujet face au discours collectif.

Rose-Marie ARBOUR s'intéresse ensuite d'un point de vue féministe, à la modernité des femmes artistes québécoises entre 1955-1965. Sa cible est le mouvement postautomatiste qui, à l'encontre de ce qui se passe ailleurs au même moment en Amérique du Nord et en Europe (expressionnisme abstrait et abstraction lyrique), accueille et encadre plusieurs démarches gestuelles et lyriques de femmes. En outre, elle reconnaît dans l'évolution et dans la transformation de la réception critique d'une peintre postautomatiste devenue par la suite formaliste, comme chez Rita Letendre, la présence d'un sexisme culturel latent qui associe la nature féminine à la démarche intuitive et communicative d'une émotion visuelle par opposition à une recherche et une réflexion sérieuses sur la forme. Sur le front de l'architecture, Yves DESCHAMPS souligne la présence à Montréal pendant les années 1960 de gratte-ciel qui imposent une fois pour toutes et transforment à la fois l'urbanité de notre société, puis s'attache à démont(r)er le modèle ou le code moderne de l'architecture fonctionnaliste américaine d'un Mies van der Rohe qui s'impose avec la construction de la Place Ville-Marie, de la Place Bonaventure, d'Habitat 67, de Westmount Square ou avec l'établissement du site même d'Expo 67. Là, le rôle joué par les *establishments* commanditaires est interprété comme celui de définiteur des valeurs de prestige ordonnées à la conquête des marchés. C'est pourquoi, conclut l'auteur, les années 1960 ne sont pas l'aube d'une ère nouvelle en architecture québécoise, mais un épisode de plus dans notre secondarisation culturelle.

Pour sa part, Francine COUTURE s'attarde sur un possible rapprochement entre les arts visuels et la technologie au moment de l'exposition *Art et Nouvelle Technologie* qui s'est tenue au Musée d'art contemporain de Montréal en 1963, du moins dans la conscience qu'en ont les critiques d'art montréalais de l'époque. Émerge dans ce discours critique, selon Couture, une nouvelle vision qui laisse entendre, avec optimisme, que les possibilités technologiques ont remplacé la vieille nature comme modèle contemporain de l'art, ce qui rejoint la thèse centrale de Restany. Par exemple, défendant la fonction participatoire de l'art dans le creuset du *Pop Art*, et se démarquant autant de l'automatisme que du formalisme québécois comme idéologies artistiques dominantes, Yves Robillard veut remplacer dans *La Presse* l'idée d'œuvre d'art comme objet stable, par celle d'objet instable par définition, c'est-à-dire en constante mutation. Par cette prise de position qui, outre le producteur, vise désormais le comportement du spectateur dans son environnement de réception et non plus seulement ses perceptions visuelles immédiates en musée ou en galerie, Robillard entend installer la démarche artistique sur le terrain de la culture de masse, soit dans les lieux de communication / consommation de la culture que sont la rue, le mur, l'usine, etc. Mais, ajoute Couture, ce qui est vrai de la critique francophone, ne l'est pas chez les anglophones qui semblent résister davantage à de tels changements paradigmatiques, ce qui en dit long déjà sur leur intégration dans le Québec culturel.

Du côté du design industriel, point d'éclatement des certitudes comme dans les autres disciplines artistiques, selon Roch LANDRY. Les années 1960 sont au contraire une période de démarrage et d'effervescence sans pareil. Tout se cristallise et converge vers le développement continu de la jeune discipline en formation. C'est l'époque glorieuse du *ski-doo* de Bombardier (design de produits manufacturés), d'Expo 67 (design d'un événement). Oscillant entre art et technique, le projet moderne de design québécois cherche alors son sens dans notre société quant à sa forme, sa fonction, voire sa pratique de création même. Comme nouvelle pratique théâtrale, nouvelle écriture scénique élaborée à partir d'improvisations verbales et sonores pendant ces années d'intenses luttes et de manifestations sociales, la

création collective devient aussi le catalyseur, l'embrasseur, de la prise de conscience d'une solidarité interpersonnelle et nationale à construire. Gilbert DAVID montre qu'en usant de matériaux socioculturels hétéroclites, prélevés, remontés, reconstruits, ces créations collectives sont devenues, un moment du moins, les dépositaires des désirs, des aspirations et des passions de la génération de la Révolution tranquille. Deux types d'influences sont explorés par l'auteur dans un second temps: celle *cool* des Saltimbanques dont l'œuvre est conçue comme une scénographie abstraite, et celle plus crue, moins expérimentale, mais beaucoup plus politisée, du Grand Cirque Ordinaire.

À partir d'une conception dynamique de la chanson populaire qui fait place à de nouveaux codes et types de communication, Jacques JULIEN suggère qu'à son meilleur, dans sa première phase de travail, celle qui s'échelonne du milieu des années 1960 à 1975, Robert Charlebois a su fusionner d'une part la musique électrique américaine et le jocal québécois, d'autre part, la musique populaire, le rock et la samba, qui avaient toutes été longtemps opposées comme formes musicales. De plus, bravant les codes, s'installant de préférence entre eux, passant ainsi de la performance chantée sur scène au théâtre de (et sur son) personnage, Charlebois aurait juxtaposé d'une façon « pluridimensionnelle » l'écriture et la bande dessinée et exploré toutes les ressources de la voix, du geste, de la scène, etc., selon un concept québécois de *happening*, c'est-à-dire d'événement créateur spontané. S'est dès lors fait jour l'intérêt continu du chanteur pour le théâtre des variétés, pour la performance sportive, pour la parole ou pour la T.V. dans un univers transmédiatique.

Faisant retour sur l'intimité des liens disciplinaires établis au Québec pendant les années 1940 et 1950 entre les peintres et les chorégraphes, Iro TEMBECK retrace et expose la naissance d'une danse contemporaine québécoise, puis l'éclatement subséquent de son territoire d'exploration. Elle s'attarde aux rôles respectifs et aux manières de faire des pionnières que sont Françoise Sullivan, Françoise Riopelle et Jeanne Renaud. Du visuel au théâtral, de l'imaginaire au texte, de l'abstrait à l'expression pararéaliste, Tembeck nous fait traverser formellement et saisir les subtilités des différents styles gestuels mis de l'avant au Québec. Enfin, S. Timothy MALONEY rend compte d'une histoire parallèle à celle de la danse, celle de l'émergence et de la montée de la musique d'avant-garde. Après avoir rappelé la lutte du modernisme musical contre le conservatisme, Maloney isole et situe quelques événements clés dans ce changement, dont *l'Heure du concert* de Radio-Canada, une émission de Pierre Mercure, la *Semaine internationale de musique actuelle* dans le cadre des Festivals de Montréal, la fondation en 1966 de la Société de musique contemporaine du Québec (S.M.C.Q.), les commandes pour l'Expo 67, dont celle du Pavillon du Québec qui voit le début du style électro-acoustique chez nous, et au premier chef, les réalisations exemplaires de quelques compositeurs locaux comme Gabriel Charpentier, Serge Garant, Clermont Pépin, Gilles Tremblay, qui ont assuré à ce moment particulier de notre histoire la reconnaissance de ce modernisme par les cercles musicaux du Québec malgré la pénétration, grâce aux médias électroniques, de la culture populaire américaine.

Somme toute, c'est un tableau socioculturel complet et exhaustif du Québec des années 1960 qui émerge de la lecture de ce collectif, avec ses principaux acteurs, ses idéologies socio-artistiques, ses luttes urbaines, ses enjeux ponctuels, etc. La réflexion s'engage là sur une partie plus ou moins occultée de notre histoire artistique, notamment sur tout ce qui est resté caché dans l'ombre de la peinture — ce qui est déjà tout un apport à l'histoire de l'art au Québec —, et définit pour les analystes de la production artistique des hypothèses et des lignes de force interprétatives qui entendent en contextualiser et en expliquer le sens général

ou la portée. Autre qualité de cet ouvrage: le grand public cultivé n'est pas exclu, car l'approche et l'écriture de la très grande majorité des participants et participantes sont tout à fait accessibles. Cela a de l'importance. On ne trouve pas de jargon hermétique ici, mais plutôt des écritures claires et précises, qui pèchent parfois par excès de facilité en usant de tournures un peu trop familières, ce qui en tout cas active la lecture, suscite la réflexion et en fin de compte rend le plus souvent avec passion et engagement les idées développées.

Marie CARANI

*Département d'histoire,
Université Laval.*

Daniel JACQUES, *Les humanités passagères: considérations philosophiques sur la culture québécoise*, Montréal, Boréal, 1991, 288 p.

« Si le passé est là, c'est qu'il s'est donné la peine de se passer, ce n'est pas pour que nous le renions, mais pour que nous l'intégrions. (ORTEGA y GASSET, *La révolte des masses*, 1967).

L'auteur propose une réinterprétation de notre histoire et de notre vie politiques, à partir de l'exégèse du référendum de 1980. La relecture de l'histoire commence au début du volume; l'exégèse référendaire, à la page 195. Entre-temps, Daniel Jacques retrace la genèse du nationalisme et de la modernité en Occident; il décrit ensuite comment ces idées ont été tour à tour combattues, puis assimilées par ce qu'il est convenu d'appeler la Révolution tranquille.

Disons tout de suite que le titre *Les humanités passagères* est davantage poétique qu'informatif. Après avoir lu le volume, je ne sais toujours pas ce que cela veut dire. Vers la fin de l'ouvrage, l'auteur écrit: « Nos humanités, dans ce qu'elles ont de plus intime, sont passagères » (p. 238). Pourquoi le pluriel? Et qu'est-ce que le « moins intime », dont on présume qu'il serait plus sédentaire? Je me pose une question analogue à propos de *L'homme sans qualités*, de Robert MUSIL. Au bout de 1 300 pages, on ne saisit toujours pas le rapport entre le titre et un personnage ou l'ensemble. Au demeurant, le sous-titre du volume est limpide: « considérations philosophiques sur la culture politique québécoise ».

Si l'on s'en tient à l'étymologie, les nations sont vieilles comme le monde. Nation vient de naître, naissance. Dire nation, c'est dire origine commune; dire communauté, c'est dire organisation d'une vie commune, c'est dire politique.

Le nationalisme, c'est la doctrine et la volonté de donner à une nation la forme d'un État. Nationalisme et État sont des réalités récentes dans l'histoire. À toutes fins utiles, elles datent de la Révolution française. Louis XIV a bien pu dire: « L'État, c'est moi », mais son État était débile, même en comparaison avec les États démocratiques contemporains. Il aurait été bien incapable, par exemple, de faire s'attacher les citoyens dans leur voiture et de les empêcher de fumer où ils voulaient. Bien incapable aussi de transformer, par une simple