

Splitting Images:

Contemporary Canadian Ironies

Linda Hutcheon

Oxford University Press, 1991

160 pp., 4 illus. n/b, 14,95 \$

Remembering Postmodernism:

Trends in Recent Canadian Art

Mark A. Cheetham avec Linda Hutcheon

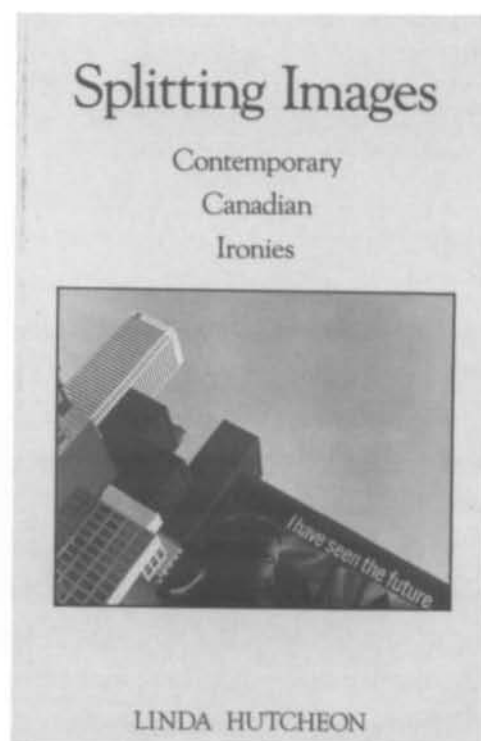
Oxford University Press, 1991

146 pp., 35 illus. n/b, 19,95 \$

Splitting Images. Contemporary Canadian Ironies de Linda Hutcheon et *Remembering Postmodernism. Trends in Recent Canadian Art* de Mark Cheetham (postface de Linda Hutcheon) ont en commun, outre leur éditeur (Oxford University Press), d'importantes affinités théoriques, politiques et méthodologiques. Mais avant d'approfondir celles-ci, il convient de souligner à quel point ces deux ouvrages marquent un tournant important dans l'histoire de l'art canadien.

En effet, à la lecture du livre de Hutcheon, on se réjouit qu'une aussi fine théoricienne de la littérature ait désiré se mesurer aux arts visuels et cela sans recourir aux icônes canadiennes surannées et privilégiées par presque tous les «littéraires», «politiques» et autres intellectuels soucieux de s'offrir une petite digression du côté des «beaux-arts». Exit Colville et compagnie! Ceux qui s'intéressent d'abord à l'art actuel, plutôt qu'à la littérature, pourront parcourir cet ouvrage en y retrouvant un corpus dont les enjeux formels, thématiques et théoriques leur seront familiers.

Quant à l'essai de Cheetham, consacré uniquement aux arts visuels, il frappe un grand coup en revendiquant ouvertement son droit d'en finir avec le panorama géographique qui, depuis des générations, tient lieu d'une histoire des arts au Canada. J'ai déjà étudié ailleurs cette confusion canadienne de la géographie et de l'histoire qui fait du déplacement d'une région à l'autre le principal moteur de la narration histo-



rique, et de la quantité de kilomètres parcourus un critère de la qualité de l'histoire. Quand la pratique des arts se voit aussi systématiquement contrainte de se mouler à la devise d'un pays, quand l'art doit sans relâche faire la preuve qu'il occupe tout le territoire pour avoir droit de cité, on peut dire que ses commentateurs sont au mieux naïfs, au pire fort cruels. Dans un cas comme dans l'autre, le résultat est le même et l'analyse critique des arts se trouve, sous couvert d'exhaustivité, suspendue, mise entre parenthèses, entre deux océans. Par son approche thématique et les choix qu'il s'autorise à opérer, Cheetham annonce enfin le jour où le marathonien Terry Fox ne sera plus le saint patron des historiens d'art canadiens² et où différents récits partiels sur les arts au Canada pourront coexister, s'éclairer mutuellement, voire se contredire, sans que la nation ne soit aussitôt menacée d'être engloutie sous les flots salés qui la bordent.

Ne serait-ce que par leurs titres, les ouvrages de Hutcheon et de Cheetham se recoupent autour de deux questions: le post-modernisme et un corpus canadien. Cependant ils entretiennent une plus grande parenté à propos du premier terme. Pour ces deux auteurs, il s'agit moins de formuler une définition stable, chronologique ou paradigmatique, du post-modernisme que de définir leur *position* par rapport à la polysémie actuelle et souvent contradictoire de ce «label». Les lecteurs les découvriront tous deux fort préoccupés de répondre aux attaques marxistes selon lesquelles le post-modernisme est d'emblée condamnable, dépourvu de toute dimension critique. Au contraire, Hutcheon et Cheetham, selon une perspective déconstructionniste qui dénoue l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, entre le centre et les marges, proposent des exemples à la fois complices et critiques de ce qu'ils commentent. La position qu'ils esquissent permet certainement de rendre compte d'un nombre considérable de pratiques et d'exemples.

Néanmoins, une observation et une fréquentation régulière de la scène artistique et du marché de l'art des quinze dernières années tendraient plutôt à suggérer qu'il existe bel et bien, à côté de ce post-modernisme ironique, un post-modernisme régressif et cynique dont la complaisance ne recèle jamais le moindre coefficient critique. Les fondements philosophiques de leur position interdisent à Hutcheon et à Cheetham de rétablir *in extremis* une distinction oppositionnelle qui inscrirait d'un côté, le «bon» post-modernisme et d'un autre, le «mauvais». Mais, de ce fait, leur présentation des pratiques post-modernistes apparaît un peu trop idyllique. La difficulté de la conjoncture post-moderniste tient certes à ce qu'il ne suffit pas d'en départager deux tendances puisqu'au sein de chacune d'entre elles certains cas tendent à flirter les uns avec les autres, mais, en même temps, on n'explique pas pleinement le caractère douloureusement «indécidable» de certaines pratiques si l'on nie l'existence de pratiques post-modernistes résolument allergiques à toute critique, que

REMEMBERING POSTMODERNISM

TRENDS IN RECENT CANADIAN ART



Mark A. Cheetham with Linda Hutcheon

celle-ci soit ou non complice.

Autour de la question canadienne, les stratégies de Hutcheon et de Cheetham diffèrent. L'ouvrage de ce dernier n'a de canadien que le corpus. Il en émerge un thème, la mémoire, sous diverses figures dont il n'est jamais suggéré qu'elles soient, spécifiquement ou non, canadiennes, ou qu'elles soient particulièrement colorées par leur contexte géo-politique. Cela ne l'empêche certes pas d'émailler son propos de références à certains repères, à certaines hypothèses théoriques et historiques du discours canadien sur l'art. Il soutient par exemple, contre Philip Monk, qu'il y a eu une modernité canadienne (voir *infra*). Chez Hutcheon, la question canadienne est posée selon une perspective plus complexe, et plus ambiguë aussi, parce qu'il ne s'agit plus seulement d'une affaire de corpus. Son corpus canadien (curieusement le même que celui de Cheetham dans les arts visuels), est étudié ici à travers la figure de l'ironie, qui en

quelque sorte l'emblématiser, sans qu'il en possède pour autant l'exclusivité et sans qu'il puisse être réduit à cette seule dimension rhétorique. L'auteure, vigilante envers les possibles dérives essentialistes de sa position, s'emploie constamment à l'exposer avec maintes précautions, à la réinscrire dans le cadre d'un post-modernisme occidental qui, à la fois, éclaire son objet et relâche le rapport de motivation entre le corpus et le thème.

Le mérite de ces deux récents ouvrages ne se limite pas à leur déplacement de l'habituelle approche historique des arts ou à leur façonnement particulier d'enjeux canadiens. Il faut donc ici les dissocier, malgré leurs affinités, et étudier d'un peu plus près les propositions et la structure propres à chacun d'eux. Le livre de Hutcheon, tel que son titre l'annonce, rapproche deux terrains d'élection du «double inhérent»: d'une part, la figure de l'ironie dont la fissure structurale permet à l'énonciateur d'émettre un discours à double entente et de construire de l'intérieur du système une position subversive et, d'autre part, l'articulation de l'identité canadienne comme lieu de maints dualismes. Hutcheon n'a peut-être pas, autour de ce dernier enjeu, la même virtuosité que lorsqu'elle s'attaque à la rhétorique de l'ironie. Mais son introduction, qui tient aussi lieu de premier chapitre, constitue en effet un véritable tour de force à la fois par la précision et par la vision synthétique avec lesquelles elle présente les termes de son projet. En quelques pages inspirées, Hutcheon parvient à faire le point non seulement sur des idées, mais sur les *relations* entre les divers concepts qui l'occupent. Comment les études canadiennes ont-elle déjà réfléchi sur l'ironie? Quelles sont la fonction et la portée heuristique de l'ironie dans le cadre du post-modernisme? Comment en arrive-t-on à concevoir la littérature et les arts canadiens comme des pratiques exemplaires du post-modernisme? Au fil de cette introduction, Hutcheon esquisse aussi une fort belle typologie de l'ironie, fondée sur les différents effets que cette figure est susceptible de provoquer. Il est assez curieux de retrouver une

nomenclature de nature aussi pragmatique dans cet ouvrage, lequel, dans sa plus large part, se préoccupe surtout de la structure duelle de l'ironie. À cause de cela, lorsque l'auteure envisage par la suite les effets de l'ironie, c'est presque toujours dans la perspective d'une visée rhétorique globale et d'une fonction générale - la subversion de l'intérieur - plutôt qu'à partir d'effets spécifiques et variables selon les cas de figures.

À première vue, la suite de *Splitting Images* paraîtra peut-être trop prévisible, si l'on se fie à la table des matières qui se lit comme la topique (au troisième sens de la rhétorique ancienne³, celui de la réserve), du post-modernisme *politically correct* : s'y succèdent, en chapitres distincts, des observations sur l'ironie en rapport avec les questions de l'ethnicité et de la race, du postcolonialisme et de l'identité sexuelle. Or c'est justement le caractère convenu de cet *agenda* qui ménage aux lecteurs les résultats les plus intéressants et les moins attendus. Ainsi l'auteure découvre, au terme de son premier chapitre sur l'ethnicité, que l'ironie est une figure qui, tout compte fait, n'occupe que fort peu de place dans les textes d'écrivains «minoritaires». Ou alors, lorsqu'on la décèle, les auteurs concernés l'auront déplacée vers un autre registre que celui de leur position marginale par rapport à l'ethnocentrisme canadien; l'ironie servira donc souvent dans leur textes à problématiser des questions relatives au genre (*gender*). Or, ce qui pourrait n'être qu'une contre-performance de la démonstration de Hutcheon donne au contraire beaucoup de relief à notre lecture; loin d'invalidier le plan du livre, cela donne à réfléchir sur les possibles limites de l'ironie, sur les conditions de possibilité de son apparition et de sa *réserve*, selon une acception de ce dernier terme qui n'a plus rien à voir avec la rhétorique ancienne mais qui tendrait plutôt à lier éthique et rhétorique.

L'ouvrage de Mark Cheetham déploie lui aussi son thème, la mémoire dans le contexte du post-modernisme, selon les axes familiers des études qui lui sont consacrées. Ses trois chapitres portent respectivement sur la citation intra-

artistique, sur la construction du sujet, et sur le commentaire du social. Mais ce qui retient l'attention ici, c'est l'ordonnancement délibérément à rebours de ces chapitres, le sujet précédant le social, et le discours citationnel précédant la question du sujet.

Il faut absolument souligner ici l'audace dont témoigne Cheetham en choisissant d'ouvrir son livre par une discussion du traitement que connaît l'art du passé dans la production artistique contemporaine. Certes, d'autres auteurs ont indiqué avant lui l'importance de la procédure citationnelle dans les oeuvres post-modernes, mais cette constatation est souvent colorée d'un jugement négatif. Rien ne semble plus régressif aux critiques marxistes que les retours et la citation picturale⁴: ils en feraient presque d'entrée de jeu la marque distinctive du «mauvais» post-modernisme, la face négative de l'appropriation. De plus, dans le contexte spécifiquement canadien du discours sur l'art actuel, presque tous les critiques font l'économie de cette manipulation, par les artistes, de diverses traditions artistiques. Plusieurs se montrent si pressés d'affirmer le lien désormais légitimant entre l'oeuvre et le social, qu'ils établissent ce rapport de façon immédiate, littéralement sans considération aucune pour les instances médiatrices qui permettent d'articuler la singularité des oeuvres à la macro-échelle des contextes et des questions sociales auxquelles ces oeuvres renvoient. Les traditions figuratives constituent de telles médiations: elles font actuellement partie du matériau de l'artiste⁵. Il existe chez beaucoup de critiques actuels un fantasme du branchement direct de l'oeuvre sur le social, fantasme qui perpétue une conception de l'oeuvre comme miroir, reflet dénonciateur du social. Et on ne voit pas en quoi cette réduction est plus intéressante que celle qui consisterait auparavant à voir dans l'art le reflet glorifiant des époques révolues. Le travail de Cheetham évite finement cet écueil, en s'attardant plutôt à déclinier diverses modalités citationnelles et diverses figurations de la mémoire artistique.

Cela dit, et étant donné l'importance que Cheetham accorde à une sélection ponctuelle d'exemples, il eût été souhaitable de retrouver dans son ouvrage quelques considérations méthodologiques sur l'entreprise herméneutique qui est la sienne. Comment fait-on parler l'oeuvre en fonction d'un thème qui nous retient et nous paraît s'y déployer? Cheetham, comme Hutcheon d'ailleurs, privilégie le niveau iconique de l'image, souvent au détriment de son niveau plastique⁶, ce qui n'est pas sans déterminer leur choix d'objet, c'est-à-dire leur prédilection pour la peinture figurative. Feront-ils de Joanne Tod le prochain Colville? Arrêtons-nous un instant à une oeuvre de Tod, *Red on Greens*. Nos deux auteurs l'abordent par le biais des questions raciales qui s'y trouvent thématiques. Mais aucun des auteurs ne réfléchit sur la proposition du titre telle qu'elle demande à être entendue à la lumière de la théorie des couleurs complémentaires, selon laquelle le rouge sur le vert produit virtuellement du gris, du neutre, c'est-à-dire une abolition de la différence (des couleurs).

En lieu et place de telles remarques, néanmoins accessibles à tous les spectateurs moyennement familiers des arts visuels, Cheetham a tendance à conduire ses analyses en les asseyant sur l'autorité des propos de l'artiste. Il produit de la sorte une lecture des oeuvres requérant une information privilégiée qui n'est pas donnée par l'oeuvre. J'aurais quant à moi souhaité qu'il s'explique sur les tenants et les aboutissants d'une telle approche. Qu'advient-il des spectateurs qui, devant un Joanne Tod, n'auront pas reconnu la petite incrustation d'un portrait de Mary Kelly ou les tasses de la grand-mère de l'artiste? Sont-ils exclus du travail sur la mémoire qui y figure? Je ne le crois pas. Mais encore faudrait-il montrer comment l'oeuvre les y fait accéder. Comme Hutcheon, Cheetham s'intéresse aux figurations de son thème sans toujours interroger celui-ci à partir des *effets produits* sur les spectateurs par ses mises en oeuvre.

Compte tenu du lieu d'où j'énonce ce commentaire, on me permettra en guise de conclu-

sion quelques remarques sur le sort que ces deux auteurs ont choisi de faire à la production littéraire et plastique québécoise. Il faut dire, à ce sujet, que ni Cheetham ni Hutcheon n'ont à s'inquiéter. Le référendum annoncé cette année dût-il consacrer demain matin la rupture entre le Québec et le Canada, leurs livres n'en seraient point datés. Tous les deux ont eu recours à des stratégies similaires: inclure la francophonie canadienne et exclure le littérature québécoise (Hutcheon) ou la production plastique des Québécois francophones.

Je m'explique sans difficulté la décision, d'ailleurs explicitement déclarée, de Linda Hutcheon de ne pas traiter du corpus québécois. Car, avant de la blâmer, il suffit d'imaginer la levée de boucliers québécois que son livre eut suscitée si elle avait cherché à démontrer les résonances canadiennes de l'ironie littéraire au Québec, où la littérature sous toutes ses formes, de la poésie à la chanson populaire en passant par le théâtre, a été un grand vecteur de la question «identitaire». On aurait tout de suite crié à la récupération (coloniale, impérialiste, ou canadienne, choisissez l'épithète la plus appropriée à votre position politique). Il demeure que si l'on peut comprendre cette exclusion, celle-ci renforce une vision socio-politique implicite qu'il faut, sinon dénoncer, du moins énoncer clairement dans toutes ses implications, car elle est très répandue parmi les intellectuels canadiens.

L'ouvrage de Hutcheon est articulé par la notion de dualité, ne serait-ce que parce que l'auteure y voit un trait structural de sa figure d'élection, l'ironie. Pour la plupart des Québécois, la valorisation canadienne actuelle du multiculturalisme est perçue comme une manière d'en finir avec le biculturalisme, comme la fin du dualisme canadien au profit d'une logique identitaire autre, plurielle. La conception de Hutcheon s'oppose de manière fort perspicace à cette vision en se proposant d'étudier le multiculturalisme et l'identité canadienne à travers une *multiplication* des dualités où la dualité n'est plus le pôle antagoniste du multiple, et où la

dualité linguistique n'a plus de statut privilégié, prenant plutôt place au sein d'une liste de dualités: la dualité des instances gouvernementales, le sentiment de double identité des nouveaux Canadiens, etc. Hutcheon instaure ainsi l'image d'un Canada qui, sans le Québec, ne devient pas pour autant simplement pluriel, d'un Canada qui n'a plus besoin du Québec pour être double, d'un Canada double en lui-même. Le Québec peut bien «partir», déclarer sa souveraineté, le Canada garde le dualisme. Or, en excluant la production littéraire québécoise à partir d'une telle vision multidualiste du Canada, en supposant que cette production ne s'y apparente pas, ce qui se trouve encore une fois implicitement conforté c'est la perception de bien des intellectuels canadiens, à savoir que le Québec, *in or out of Canada*, n'y a pas vraiment sa place dans la mesure où les Canadiens continuent à le fantasmer comme un lieu unanimiste et homogène⁷, incompatible avec leur pluralisme. Cette conception erronée qui, par délit d'omission, sous-entend un Québec simple à outrance et un Canada double à souhait, alimente, dans l'ouvrage de Hutcheon, un dualisme secret, inavoué, et probablement plus antagoniste que l'auteure ne l'eût souhaité.

Le sort fait aux arts visuels québécois dans l'ouvrage de Cheetham est plus insidieux. Il n'est d'ailleurs pas posé ouvertement. Et pour cause. Cheetham a bel et bien inclus des artistes québécois. Mais voilà, il nous faudrait croire qu'il s'agit d'un pur hasard si tous les artistes québécois post-modernes sont anglophones et si tous les artistes francophones post-modernes vivent hors du Québec. En effet, les seuls francophones québécois à apparaître dans cette étude du post-modernisme canadien sont Molinari et Tousignant. On veut bien croire que l'auteur les ait préférés à Jack Bush parce qu'il les apprécie davantage ou parce qu'ils ont davantage exposé par écrit leurs convictions esthétiques. Il n'empêche qu'un certain effet se met aussitôt en place.

Les seuls Québécois francophones discutés dans l'ouvrage se voient attribué le rôle de re-

poussoirs modernes qui permettent de mieux faire comprendre les enjeux du post-modernisme canadien. Se développe donc un parallélisme édifiant où leur production nous est présentée comme le contrepoint des oeuvres finement problématisées par Cheetham: leurs travaux sont inscrits sous l'égide de l'universalité, de la modernité, de la pureté et de la forme (ce qui est pertinent compte tenu des artistes choisis, les plus âgés de la sélection de Cheetham, notons-le). Andy Fabo, quelques pages auparavant, se voyait quant à lui associé au particulier, au post-modernisme, à la contagion et au contenu, valeurs qui sont bien sûr perçues plus positivement aujourd'hui, chez les artistes québécois francophones comme chez les autres d'ailleurs, bien que le clivage établi par Cheetham n'en tienne pas compte. On aura compris la proposition implicite de cet ouvrage quant au Québec francophone: il n'est pas exclu dans les faits, ni même dans l'espace, il est exclu dans le temps. Il date, il est dépassé⁸. Ses grandes figures appartiennent à la modernité alors que les arts visuels canadiens sont par ailleurs pertinemment étudiés comme terrain d'accueil privilégié des paramètres du post-modernisme. Ce parti-pris est censé prouver qu'il y a eu une modernité canadienne, contrairement à ce qu'a déjà soutenu Philip Monk⁹. Il a en tous cas le mérite d'expliquer, si tant est que la modernité canadienne soit aussi résolument québécoise, pourquoi Philip Monk, dans la logique de son propre agenda nationaliste (et surtout torontois), ne s'y soit guère arrêté dans sa construction d'une histoire de l'art canadien.

JOHANNE LAMOUREUX
Université de Montréal

Notes

1 Sur la popularité de Colville, voir B. FERGUSON, *Unnatural Traces*, Londres, Barbican Centre, 1991.

2 Pour un développement plus spécifique de cet-

te image, voir J. LAMOUREUX, «La statistique canadienne: a State Ethics», *Parachute* 60, oct. nov. déc. 1990, p. 49-52.

3 La topique de la rhétorique ancienne est à la fois, rappelle Barthes, une méthode, une grille et une réserve. Dans ce dernier sens, elle devient une réserve de stéréotypes, de thèmes consacrés, de morceaux «pleins» que l'on place obligatoirement dans le traitement de tout sujet. R. BARTHES, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 138-139.

4 Voir par exemple le texte désormais classique de B. BUCHLOH, *Autoritarisme et régression*, Paris, Territoires, 1982.

5 Selon l'usage du terme familiarisé par René Payant, notamment dans *D'hypothétiques Confluences*, Montréal, Galerie Jolliet, 1982. La notion de matériau inclut dans cette perspective aussi bien des traditions figuratives que la toile, le pigment, le bois ou autres substances entrant dans la fabrication de l'oeuvre.

6 Sur la distinction sémiotique entre ces deux niveaux, voir Groupe µ, «Iconique et plastique, sur un fondement de la rhétorique visuelle», *Revue d'Esthétique*, 1979/1-2, Paris, Union générale d'éditions, 1979, p. 173-192.

7 Lorsque Hutcheon définit le Canada dont elle parle: «I shall here mean by the pluri-cultural entity known, somewhat reductively as "English" Canada: the historical and political complexities of "French" (Québécois, Acadien, Franco-Ontarian, Manitoban, and so on) not to mention of native culture would necessitate other studies», ce n'est pas la complexité de la situation québécoise qu'elle reconnaît mais celle de la francophonie canadienne, symétrique de l'anglophonie.

8 Il faut dire ici, en défense de Cheetham, que s'il définit, par ses exemples, l'art «récent» comme post-moderne, le titre de son ouvrage sous-entend un post-modernisme lui aussi passé, ou du moins convoqué par la mémoire. La distinction moderne/post-moderne n'est pas posée chez Cheetham comme une articulation chronologique et progressiste. Cela n'empêche toutefois pas, selon moi, l'effet décrit plus haut de se produire dans l'esprit du lecteur, à cause de la valorisation actuelle (de la «valeur d'actualité» au sens de Riegl) des paramètres du post-modernisme.

9 Monk soutient d'ailleurs qu'il n'y a pas eu d'histoire du modernisme au Canada, ce avec quoi Cheetham est en accord. P. MONK, «Colony, Commodity and Copyright», *Struggles with the Images*, Toronto, YYZ, 1988, p.93.