

LES ARTS VISUELS AU QUÉBEC DANS LES ANNÉES SOIXANTE

La reconnaissance de la modernité

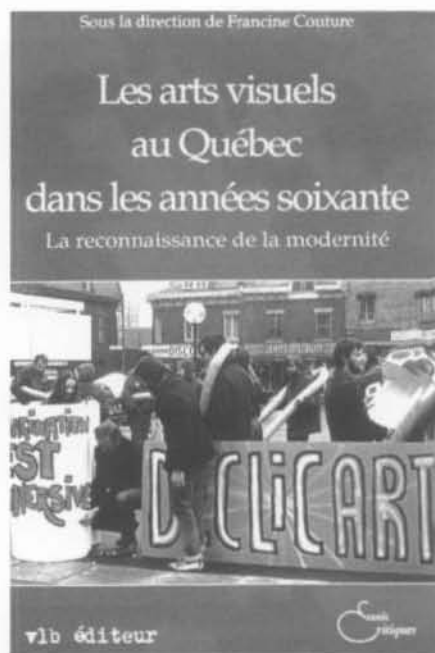
Sous la direction de

Francine COUTURE

Montréal, vlb éditeur, 1993

341 p., 55 illus., 24,95 \$

Paraissait l'an dernier sous une couverture modeste et avec un prix abordable un livre écrit en collaboration sous la direction de Francine Couture qui, s'il avait été publié par un musée à l'occasion d'une exposition aussi importante que les années XX ou la collection Lavallin aurait fait époque. Il s'agit en effet d'un ouvrage qui non seulement présente le bilan d'une période particulièrement riche dans la vie culturelle du Québec, mais renouvelle en même temps l'approche traditionnelle de l'analyse des mouvements d'art québécois. Au lieu de s'en tenir à une histoire des avant-garde ou pis encore, à une sorte de palmarès de nos grandes et petites vedettes, les auteures de *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*, publié chez vlb éditeur à Montréal, n'ont pas craint d'aborder les questions de fond: l'apport des femmes peintres au courant post-automatiste (Rose-Marie Arbour); le problème du formalisme québécois (Marie Carani et Marie-Sylvie Hébert); les rapports de l'art et de la culture à l'époque du virage technologique au Québec (Francine Couture); l'intégration de l'art à l'ar-



chitecture (Rose-Marie Arbour); et l'éducation de l'art par l'art (Suzanne Lemerise). Chacun de ces sujets est l'objet d'un gros chapitre, on devait dire une section, qui non seulement est solidement informé mais abonde en perspective nouvelle et en idées inédites.

Ne pouvant leur rendre justice à toutes dans un court compte-rendu, nous nous contenterons de signaler trois lignes de force de cet excellent ouvrage qui nous ont paru spécialement intéressantes et susceptibles d'orienter la recherche à venir. Il y a tout d'abord l'importance que l'on doit attacher à partir des années soixante aux interventions de l'État en matière de culture.

C'est l'époque qui voit l'apparition d'un véritable Ministère de Affaires culturelles (1961) avec Georges-Émile Lapalme comme premier ministre de la culture et les premières tentatives de définir une politique culturelle propre au Québec. C'est l'époque où l'on se contente plus d'une délégation canadienne à Paris, mais où l'on songe à l'établissement d'une Maison du Québec, défendant des intérêts plus spécifiques au Québec. Très tôt, en particulier autour de l'affaire de la participation québécoise à l'exposition de Spolète, 1962 deux façons de concevoir la diffusion de l'art du Québec s'affrontent: faut-il favoriser, comme le pensaient Guy Frégault et Robert Élie, une diffusion large, représentative, on serait tenté de dire démocratique, de la culture québécoise, ou, comme le défendait Charles Delhoye, la présentation d'une avant-garde restreinte, mais susceptible de faire un impact sur la scène internationale? Les artistes ne restent pas indifférents dans ce débat qui les concernent au premier chef. Paradoxalement, l'intervention de l'État dans le domaine culturel favorise une politisation des artistes et la prise en charge de leur destin. Dans les milieux d'avant-garde, on vivra l'aventure de Spolète comme une occasion manquée et on accusera les membres de la délégation du Québec d'être les grands responsables de cet échec. Spolète fut en effet une aventure sans lendemain, comme d'ailleurs les tentatives d'exposer l'art

du Québec à Bordeaux ou dans des galeries peu connues à Paris.

En fait, il était peut-être trop tôt pour faire un impact important sur la scène internationale. D'autant qu'au Québec des tâches nombreuses et stimulantes sollicitaient l'attention. C'est ce qui ressort principalement de la lecture de l'ouvrage dirigée par Francine Couture et ce sera la seconde ligne de force sur laquelle nous aimerions attirer l'attention. On y démontre en effet comment à partir des années soixante, on assiste à une consolidation des prises de position de l'avant-garde. Alors, que les automatistes et le groupe de Prisme d'yeux avaient eu à se débattre pour faire accepter une peinture non-figurative, voire même figurative, l'art abstrait prôné depuis les années cinquante par deux groupes de Plasticiens, Jauran, Belzille, Jérôme et Toupin d'abord, C. Tousignant et Molinari ensuite, n'a plus à défendre leur raison d'être. Non seulement, il a ses galeries (Galerie du Siècle, Galerie Soixante, Camille Hébert) qui poursuivent l'action commencée par Agnès Lefort et par L'Actuelle, mais une tribune lui est largement ouverte dans les journaux où il fait l'objet de débats vivants et substantiels. Des problèmes d'influences, de nouveauté, d'importance peuvent encore être soulevés, mais la critique ne questionne plus la légitimité de la recherche abstraite. On peut même se permettre d'autres recherches sans

avoir l'impression de «diviser les forces», comme disait Pellan dans les années quarante à propos de ses rapports avec Borduas et les automatistes.

De la même manière, si durant les années cinquante, les femmes artistes faisaient parler d'elles dans des termes qui vantaient leur «force» leur «vigueur», voire même leur caractère «viril» (!), le discours du début des années soixante qui oppose encore la «raison» à l'«émotion» à propos de leur travail et celui de leurs confrères masculins paraît de plus en plus réducteur devant la qualité évidente de l'oeuvre de Marcelle Maltais, de Kittie Bruneau, de Marcelle Ferron, de Lise Gervais, de Rita Letendre et de Laure Major. On finira par l'abandonner et on assistera momentanément à la fin de l'ère des femmes peintres. «Le problème de la création est le même pour tous», s'écriera un critique. Il faudra attendre les années 70 et la montée du féminisme pour que le débat soit ouvert sur des bases nouvelles.

Mais les années soixante sont aussi l'époque de nouvelles recherches dans deux directions en particulier: l'intégration des arts à l'architecture et la définition de nouveaux rapports avec la technologie. J'ai été frappé à la lecture de l'ouvrage dirigé par Francine Couture par l'importance de la figure de Jean-Paul Mousseau durant la période étudiée. On pourrait presque dire que sa grande murale de l'Hydro-Québec, à la fois par sa monumentalité

et par ses ambitions technologiques, résume à elle seule toute la période. Elle s'intègre tant bien que mal à une architecture ingrate et ses circuits électriques ne fonctionnent pas toujours comme on le souhaiterait. Soit, mais ces lacunes qui ne dépendaient pas de l'artiste, ne l'empêchent pas de symboliser la direction prise par toute une époque, que ce pionnier avait fait plus qu'entrevoir.

Nous ne saurions trop recommander la lecture de cet ouvrage indispensable pour tous ceux qui s'intéressent au développement récent des «arts visuels au Québec dans les années soixante» et plus largement à la «reconnaissance de la modernité» dans notre milieu.

FRANÇOIS-MARC GAGNON
Département d'histoire de l'art
Université de Montréal