

Bulletin d'histoire politique

Présentation : art et politique au Québec : depuis les Automatistes, un héritage modifié

Lucille Beaudry



Volume 9, Number 3, Summer 2001

Art et politique au Québec depuis les automatistes : un héritage modifié

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1060479ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1060479ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Bulletin d'histoire politique
Comeau & Nadeau Éditeurs

ISSN

1201-0421 (print)

1929-7653 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Beaudry, L. (2001). Présentation : art et politique au Québec : depuis les Automatistes, un héritage modifié. *Bulletin d'histoire politique*, 9(3), 7–12.
<https://doi.org/10.7202/1060479ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2001

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

PRÉSENTATION

Art et politique au Québec

Depuis les Automatistes,
un héritage modifié

LUCILLE BEAUDRY

Université du Québec à Montréal

Département de science politique

L'intérêt pour l'art de la part des sciences sociales et politiques n'est pas à démontrer, mais il apparaît plus évident depuis les années quatre-vingt, dans la foulée des réflexions critiques sur la modernité, comme le souligne entre autres Nathalie Heiniche¹. La prolifération d'écrits sur le sujet semble un effet conjugué de l'incrédulité à l'endroit des grands systèmes de pensée et de l'emprise grandissante, sinon incontournable du visuel dans la période actuelle. Tout se passe comme si l'art pouvait constituer un recours dans la quête du renouvellement de la réflexion politique au sein d'une société davantage déterminée par les impératifs du marché et par l'emprise d'un consensus libéral mondialisé. Autrement dit, ce que d'aucuns ont qualifié comme étant un contexte de désarroi intellectuel et politique viendrait renforcer le besoin de s'enquérir de l'exigence d'une fonction critique de l'art et de l'influence qu'il exerce sur le cours de l'histoire. Ainsi, des relations entre l'art et la politique, nous retenons la teneur critique des œuvres et le rapport des artistes aux institutions². Or à cet égard, l'histoire nous a habitués à la notion d'avant-garde où l'interaction se fait entre ces deux sphères séparées. Selon celle-ci, des artistes, sur la base d'allégeance politique et/ou idéologique s'opposent à l'institution et au pouvoir établi de même qu'aux formes admises des façons de faire et de concevoir l'art. C'est

là le modèle des avant-gardes historiques européennes qui depuis le début du XX^e siècle ont signifié l'objectif de transformation sociale par l'art et ce, dans des formes novatrices. C'est à ce modèle, qui a dominé la modernité et dont les Automatistes sont le prototype dans notre histoire, qu'on peut entre autres attribuer l'importance qu'a eue le mouvement au Québec. Qu'il nous suffise d'évoquer les multiples activités commémoratives (colloques, conférences, expositions, films, publications) à l'occasion du cinquantième anniversaire de la publication du *Refus Global* (1948) pour nous en convaincre. Ces événements n'ont eu de cesse de souligner à plus d'un titre l'apport exceptionnel de ces artistes tant à l'histoire de l'art au Québec qu'à la société tout entière. D'aucuns pourraient penser qu'il y a là, pour notre histoire une source inépuisable d'inspiration et d'interprétation qui, au gré des circonstances et en particulier d'un anniversaire à l'autre est tantôt politique, tantôt artistique³. Or, en rétrospective, l'importance du mouvement automatiste tient précisément de cette conjonction inédite, voire sans précédent au Québec, de l'efficacité socio-politique des idées et du bouleversement des critères d'appréciation esthétique que le mouvement a pu imprégner au fil des ans. De sorte que, encore aujourd'hui, il invite de nouveau à réfléchir sur les relations entre l'art et la politique et surtout à considérer, s'il y a lieu, en quoi et comment cette relation s'est modifiée à travers le temps dans notre société et partant, s'il y a lieu d'observer d'autres formes d'exercice politique dont l'art serait le moyen d'expression.

Cette préoccupation a commandé l'esprit des textes qui sont ici réunis. Il va sans dire que les formes très diversifiées d'intervention artistique, qui nous sont relatées dans le présent numéro appartiennent d'emblée aux arts visuels, installations — performances mais aussi au théâtre, au cinéma, et à la caricature. Elles ne prétendent pas pour autant représenter l'histoire de l'art dans la période post-automatiste, mais bien des fragments de cette histoire quant aux modifications de cette relation. Nous faisons l'hypothèse que cette relation modifiée serait en partie tributaire du changement survenu dans la posture d'avant-garde. Si la pratique des arts évolue vers un détachement de la position avant-gardiste de type classique, celle qui est rivée à une idéologie politique, un tel détachement ne s'effectue pas sans résistance, notamment dans le cas des arts déployés au sein des organisations révolutionnaires qui ont pignon sur rue, notamment pendant les années soixante-dix. En effet, tout au long de ces années, des artistes affiliés aux organisations d'extrême gauche n'ont pu sans déchirements véritablement élaborer un art révolutionnaire qui échappe au dogmatisme partisan⁴. Une telle emprise du discours sur l'art pourrait tout aussi bien être confirmée dans l'art affichiste⁵ qui a consisté essentiellement à mettre en images

les revendications et les mots d'ordre syndicaux de cette même période de radicalisation politique au Québec.

Sans compter la caricature politique, dessin humoristique et satirique demeure invariablement, de tout temps une arme d'insubordination politique dont la force critique varie il va sans dire selon les auteurs, les périodes et les circonstances, plusieurs des formes d'art qui ont été retenues l'ont été parce qu'elles illustrent l'éclatement et ou le décroissement des disciplines artistiques (il ne s'agit plus pour chaque artiste de progresser dans sa propre discipline); parce que le sens politique, s'il en est, n'est plus nécessairement consigné dans un manifeste rivié à une idéologie politique et parce que la teneur de critique sociale et politique n'oblige plus à un choix de lieux d'exposition parallèles et/ou extérieurs aux institutions tout en déstabilisant l'ordre des conventions relatives au monde de l'art et de la réflexion politique. Il n'y aurait plus entre l'art et la politique une relation d'extériorité à la manière d'un art soumis à une idéologie et/ou une organisation politique. Ce qui est politique peut tout aussi bien émaner de l'œuvre présentée au sein ou en dehors de l'institution. Tel est le cas notamment lorsque le lieu officiel ou non de l'art devient constitutif de l'œuvre en même temps que la critique est immanente à l'œuvre, qui ne se réalise que dans et par l'exposition — installation, présentation — à la manière d'un geste de liberté et de créativité à l'encontre de la logique marchande et du pouvoir établi quel qu'en soit le lieu.

Ainsi en a-t-il été de l'exposition *Corridart* installée rue Sherbrooke en 1976 dans le cadre de l'avènement des Jeux Olympiques de Montréal. L'histoire n'aura que trop souvent retenu l'ostracisme et le démantèlement à l'insu des artistes qu'ont subis ces œuvres de la part des pouvoirs publics sous l'ordre du maire Drapeau. Le geste est grave, il faut le rappeler mais non au détriment de l'inventivité des formes et de leur teneur critique, comme nous le rappelle fort bien dans son propos Francine Couture. Cet événement, tout iconoclaste qu'il fût marque un tournant qui va se confirmer, voire s'imposer dans la pratique de ce qu'il est convenu d'appeler l'art contemporain. En effet et heureusement, ce ne fut pas la fin de cette forme d'art, un art de lieu public qui procède au moyen d'installations multidisciplinaires et critiques, mais bien son foisonnement. Qu'il nous suffise à cet égard d'observer les nouvelles zones de l'art rebelle dont nous fait part Guy Sioui Durand; celles-ci, il les repère dans la résurgence de l'art amérindien, dans la créativité de l'art canadien-français hors Québec, ou encore dans l'art social des réseaux d'artistes en régions; il y note non seulement la transformation — restructuration du monde de l'art en réseaux mais encore et surtout la paradoxale institutionnalisation d'un art qui interroge; corroborant à sa manière les

propos de R. Rochlitz sur l'art contemporain en France comme un cas de subversion subventionnée⁶.

De ces performances multiples en interaction avec le public au théâtre d'environnement de Maurice Demers, dont Michel Roy nous fait part, il y a peu de pas à franchir. En effet, le théâtre d'environnement de M. Demers élargit le champ d'action à la dimension de toutes les disciplines, abolit la distance entre le personnage et le spectateur, entre la scène et le public, investit l'espace et les lieux les plus divers selon les circonstances, il fait coïncider l'art et la vie dans l'expression de la réalité vécue, en particulier celle du monde qui n'a pas de sens, mais d'un monde en changement dont il faut prendre conscience et qu'il faut transformer. Le théâtre ainsi expérimenté dans les années soixante et soixante-dix participe d'un processus de conscientisation et de démocratisation de l'art, mais aussi d'un processus d'action sur le monde de l'immédiat.

Cet ancrage (par le théâtre) dans la réalité dont il s'agit de se déprendre ou de se désaliéner au sens où l'entend M. Demers, agit à la manière d'un « retour du refoulé » et comme le souligne dans sa contribution Pierre Veronneau à propos du cinéma politique, un cinéma tel qu'il se pratique à l'ère de la télévision, pour reprendre son expression.

Il est question de films politiques, ceux-là mêmes qui proviennent dans la plupart des cas du programme français de l'ONE, d'un cinéma subventionné et diffusé à la télévision d'État. Or, ces films donnent la parole à ceux et à celles qui ne l'ont pas, ils s'intéressent aux « autres » qui vivent ici : les noirs, les réfugiés politiques, des femmes arabes qui arrivent, des pauvres qui se débrouillent, des jeunes sans-abri, des Amérindiens. Ces films s'intéressent aussi aux « autres » qui vivent ailleurs que dans le monde occidental industrialisé, en Amérique latine et/ou en Afrique. Dans chacun des cas, des situations politiques sont relatées à travers des expériences individuelles, personnelles et singulières. À la manière d'une esthétique qui procède de l'émotion partagée plutôt que de la quête d'une forme inédite, c'est avec sensibilité et émotion que ces films mettent en relief les contradictions entre les parcours de vie privée et le système socio-économique de la performance inhérente à la logique libérale mondialisée, celle-là même qui dessine et impose un monde en voie d'uniformisation. L'envers du décor, ici et ailleurs, dévoile une réalité sociale et politique complexe, abrite un questionnement sans réponses toutes faites. Contre l'information-spectacle dépourvue d'explication critique, un tel cinéma d'information politique, se pose, modestement il est vrai, en alternative au journalisme politique expéditif qui évacue la réflexion politique.

Si la multiplicité des formes d'expression artistiques défie toute possibilité de catégorisation, elle est certes en partie redevable au développement

des technologies et de leur usage en art, mais aussi aux bouleversements survenus dans la conjoncture politique des dernières décennies. En effet, la photo, le cinéma, le vidéo et les médias électroniques ont à ce point modifié les paramètres de la notion d'art qu'ils en affectent à la fois la théorie et la pratique⁷. Cela vaut non seulement par l'interdisciplinarité qu'ils permettent ou encore par l'éloignement de la préoccupation formaliste et/ou esthétique, mais surtout parce que, dans bien des cas, ceux qui nous intéressent, ils permettent la mise en scène et la problématisation de références sociales et politiques. Comme si faire d'une œuvre le site d'une expression politique libérée des contraintes inhérentes à l'exigence idéologique montrait de façon péremptoire la pluralité des interventions critiques et surtout que celles-ci se font dans les termes de l'interrogation et de la réflexion ouverte. C'est là s'appuyer sur le potentiel signifiant des formes qui laissent ouvertes les questions et libres les réponses. En suscitant des questions au lieu d'imposer des messages, l'art se pose en rupture politique avec le discours politique tout fait auquel nous avait habitués la notion et la pratique de l'art engagé. Tout se passe comme si la distanciation de la préoccupation esthétique permettait davantage de retracer, quand c'est le cas, la logique d'une lecture politique de l'art.

En ce sens la relation entre l'art et la politique n'est pas tant disparue que modifiée, en tout cas elle ne se pose plus *stricto sensu* dans les termes de l'avant-garde promulguant une stratégie de confrontation face à l'institution. La teneur critique appartient tout entière à l'œuvre quel qu'en soit le lieu à la manière d'une posture de résistance critique du statu quo. Les modifications de cette relation dessinent celles-là mêmes des formes d'exercice de la politique essentiellement contre-hégémoniques dont il conviendrait de tenir compte si on veut un tant soit peu échapper à la politique dont on accuse d'emblée le désarroi dans la période actuelle. Ces pratiques diversifiées, hétéroclites, irréductibles au discours dominant relèvent de l'histoire récente de l'art au Québec tout en constituant des fragments d'une histoire politique, celle dont l'art est le moyen d'expression.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Nathalie Heiniche, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit 1999, p. 60. Voir aussi « L'art et la norme », *Société*, n°. 15-16, été 1996, 462 p.
2. D'autres propos pourraient traiter de l'économie politique du monde de l'art, des politiques publiques, des fonctions de l'art en matière de représentations internationales ...
3. Brigitte Deschamps, « *Refus global* : de la contestation à la commémoration », *Études françaises*, 34, 2/3, Les Presses de l'Université de Montréal, Automne – Hiver, 1998, p. 175-190.

4. David Milot, *Conceptions et pratiques culturelles communistes au Québec 1973-1982*, mémoire de maîtrise en histoire, UQAM, 2000, 145 p.
5. Le Centre de Recherche en Imagerie Populaire (CRIP), rattaché au département des communications de l'UQAM fondé en 1978, a rassemblé plusieurs fonds d'archives iconographiques se rapportant à l'histoire sociale québécoise et internationale, dans le but de constituer une mémoire visuelle collective. On y développe aussi divers outils d'analyse et d'expérimentation dans le domaine des arts graphiques et du multimédia, comme en témoigne l'édition récente d'un cédérom interactif intitulé *20 ans d'histoire sociale du Québec et d'ailleurs*, lequel comprend 1227 affiches déposées au CRIP, en 1992, par le Centre populaire de documentation de Montréal. (crip@uqam.ca.)
6. R. Rochlitz dans son ouvrage *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994.
7. Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Éditions Arttextes, 1999, p. 47.