

Un art vivant pour notre siècle

François-Marc Gagnon

Number 59, Fall 1999

Coup d'oeil sur le vingtième

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/7688ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Cap-aux-Diamants inc.

ISSN

0829-7983 (print)

1923-0923 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gagnon, F.-M. (1999). Un art vivant pour notre siècle. *Cap-aux-Diamants*, (59), 46–48.

UN ART VIVANT POUR NOTRE SIÈCLE

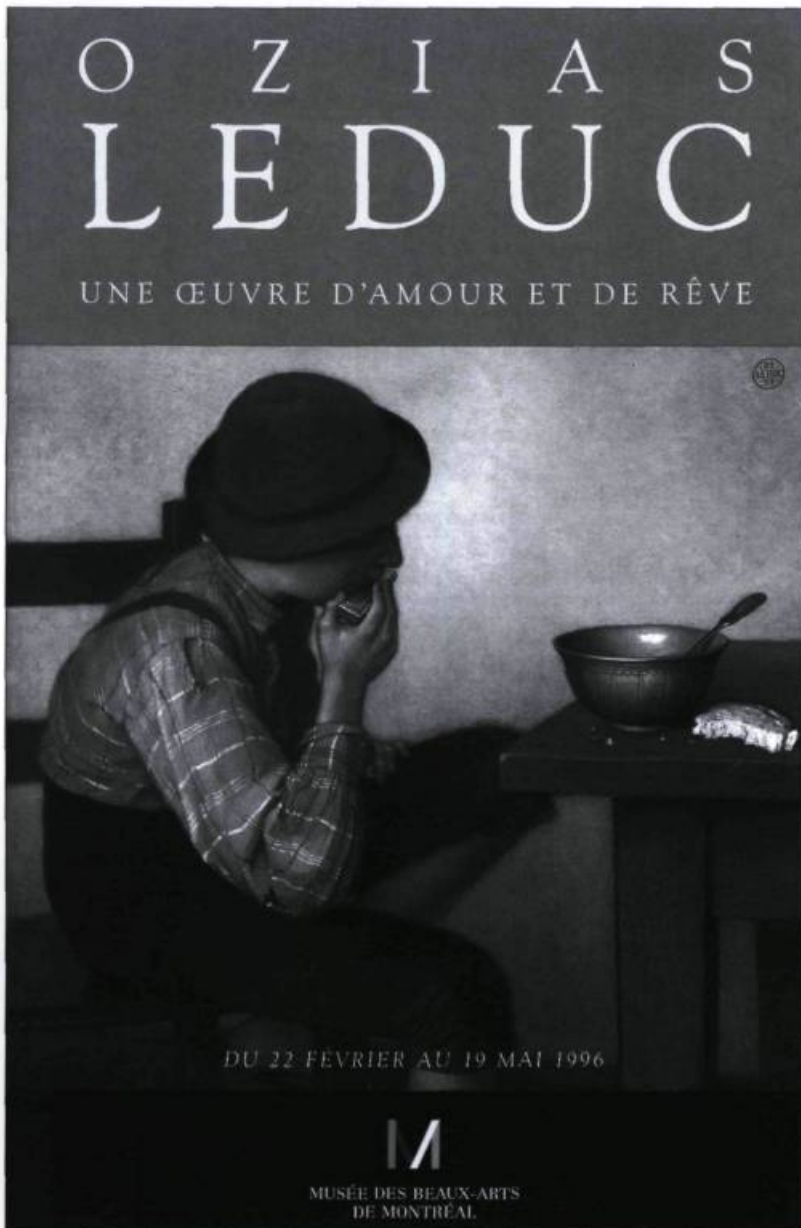
PAR FRANÇOIS-MARC GAGNON

«Ozias Leduc. Une œuvre d'amour et de rêve», opuscule de vingt pages publié à l'occasion d'une exposition consacrée à ce peintre par le Musée des beaux-arts de Montréal, en 1996.
(Collection Yves Beaugrand).

L'Art vivant, tel était le nom d'une collection de petits fascicules publiés au milieu du siècle et portant sur des peintres qui avaient marqué de manière décisive le développement des arts au Québec : James Wilson Morrice, John Lyman, Alfred Pellan, Paul-Émile Borduas et Goodridge Roberts. On projetait d'autres fascicules sur la jeune peinture, sur les primitifs de

Charlevoix, sur l'orfèvre Gilles Beaugrand, qui ne virent jamais le jour. Rétrospectivement, on ajouterait peut-être quelques noms à cette liste (Ozias Leduc) et on donnerait moins d'importance à d'autres. Mais en gros, on pourrait la maintenir telle quelle sans changement sans pour autant fausser les perspectives. Ces artistes ont été nos – modernes – et le demeurent encore. Il est remarquable qu'on les regroupait sous la bannière de l'art vivant, impliquant qu'il y avait en contraste un art sinon mort, du moins se mourant. Le regretté Guy Viau ne reculait pas devant cette conséquence, parlant au début de son petit livre *La Peinture moderne au Canada français* (1964) d'une «tradition mourante» (correspondant à peu près à ce qu'on a appelé plus tard l'art ancien du Québec), d'une «tradition morte» (la tradition académique) et de la «tradition ressuscitée», celle dont il voulait parler et où l'on donnait une bonne place aux peintres de la collection L'Art vivant.

Certes, en parlant de «tradition ressuscitée», Guy Viau entendait sauver un minimum de continuité avec l'art du passé, mais il marquait aussi fortement le sentiment de rupture que le développement de l'art en notre siècle ne manque jamais de produire. Il lui semblait que la tradition était par définition quelque chose de vivant et s'excusait de l'idée d'une «tradition morte» comme d'une contradiction dans les termes. Il fallait tout de même faire une place à l'«académisme» qui signifiait au contraire pour lui «cristallisation de la vie, fixation, piétinement». Il est vrai qu'avec le temps, cette bête noire des «modernes» a beaucoup perdu de poil. Le piétinement, la fixation, la répétition surtout, pourquoi pas? C'est que nous assistons en cette fin de siècle, à la remise en question de nos plus chères certitudes. Nous sommes à l'âge de l'information et une toute nouvelle idéologie est en train de s'imposer. Grosso modo, c'est que nous sommes passés d'une société de consommation à une société d'information. La théorie des avant-gardes successives était merveilleusement adaptée à la société de consommation que nous avons connue. Elle proposait un renouvellement constant de l'art. Après l'impressionnisme, le fauvisme ; après le fauvisme, le cubisme ; après le cubisme, le surréalisme ; ou chez nous, après les Automatistes, les Plasticiens... un peu comme la mode, et on sait que pour le consommateur le nouveau est important. Il est intéressé par le dernier cri. Il se lasse vite de ce qu'il a déjà. S'il s'y attache, on fait tout pour le convaincre que le



nouveau produit est bien meilleur que le précédent : Tide, le nouveau Tide, le nouveau Tide amélioré, le super-nouveau Tide amélioré...

La théorie des avant-gardes proposait aussi que l'art devait véhiculer un message, ne serait-ce que le message de la forme à l'état pur. L'art est quelque chose de profond et qu'on peut arriver à comprendre à force de lectures et d'explications. Le consommateur aime ce qui a de la substance, ce qui a de la valeur (dans tous les sens du mot). Il demande aux critiques et aux historiens de le rassurer sur la valeur des produits qu'il consomme (en devenant collectionneur, ou simplement en payant pour entrer au musée).

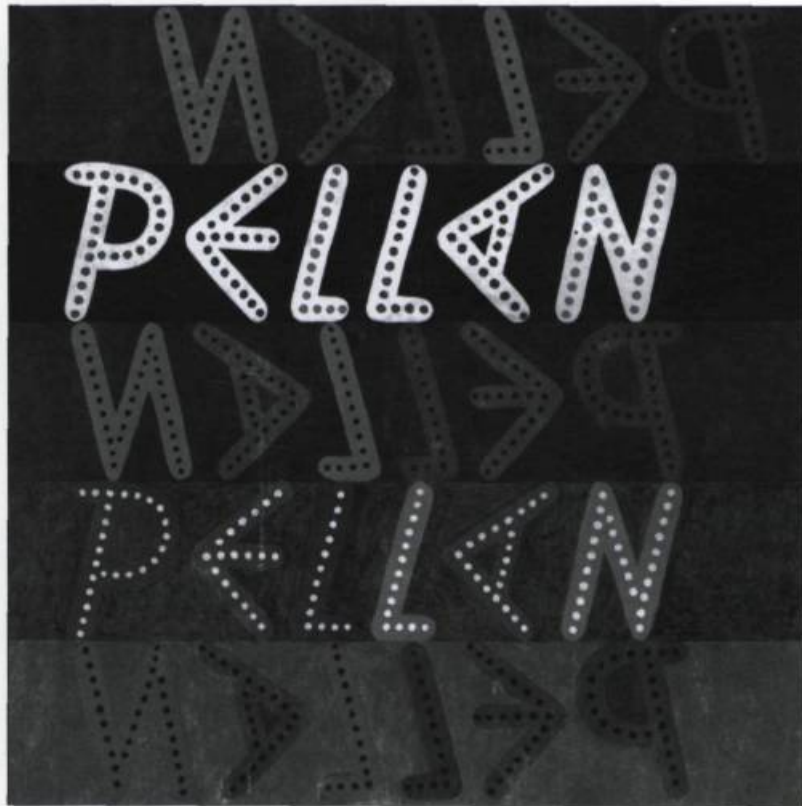
La théorie des avant-gardes proposait enfin que l'art soit quelque chose d'unique, d'original, d'authentique, de personnel. Elle ne reculait pas à l'idée qu'il put être difficile d'accès à cause de son unicité, du fait qu'il fut à l'abri de la copie, de la répétition. La rareté est un facteur important pour établir le prix d'une chose. Et dans une société de consommation, le prix d'une chose compte !

UNE SOCIÉTÉ D'INFORMATION

Mais cette société de consommation n'est déjà plus tout à fait la nôtre. Nous sommes passés sans trop nous en rendre compte à une société d'information, où le nouveau n'est plus important ; où c'est plutôt la répétition qui compte ; où la profondeur du contenu n'est plus importante. On s'accommode au contraire aisément de l'indifférence du contenu. Et l'on voit apparaître sur la scène artistique des œuvres parfaitement indifférentes du point de vue du contenu comme celles de Beuys ou de Buren qui pourtant font la manchette de toutes les revues d'art, qui sont représentées dans tous les musées d'art contemporain qui se respectent. Enfin, on pourrait parler d'œuvres ne visant plus à l'originalité ; d'œuvres que l'on peut voir partout, en même temps, et donc reproductibles à la grandeur du réseau, comme les nouvelles à la télé.

Il s'agit, bien sûr, du plus profond bouleversement des valeurs imaginables et qui nous impose de porter un regard presque nostalgique sur la période moderne que nous venons de vivre. La nostalgie ne nous rendra pas le passé, mais surtout ne nous le fera pas comprendre. Nous réalisons mieux en cette fin de siècle en quoi l'art moderne a été lié à un régime de consommation, où les artistes dépendaient des marchands et des critiques pour rejoindre leur public. Dans les années 1940, au Québec, la critique journalistique, sauf quelques exceptions un peu risibles (comme Adrien Robitaille ou Ernest Schenck qui signait Alceste, pour ne pas les nommer), appuyèrent sans réserve le mouve-

ment moderne. Maurice Gagnon, Charles Doyon, Robert Élie, Marcel Parizeau, le D^r Paul Dumas, le peintre John Lyman menèrent le combat de l'art moderne sans relâche. Leur travail fut d'autant plus important que les marchands de tableaux, sauf le D^r Stern de la brave galerie Dominion, comme Agnès Lefort, Denyse Delrue, Yves Lasnier de la galerie du Siècle, Otto Bengle, Guido Molinari de la galerie L'Actuelle ne prirent de l'importance que plus tard. Les musées ressemblaient plus à des clubs privés ou à des sanctuai-



res, n'ouvraient leur porte à l'art de leur temps que parcimonieusement et avec un éclectisme tel qu'il était difficile de ne pas penser que l'intention était d'en exclure les artistes de valeur. L'histoire des Salons du printemps du Musée des beaux-arts de Montréal est éloquent à ce chapitre. Il a fallu la manifestation des Rebelles, en 1950, pour éveiller les consciences. Un groupe de dix-sept artistes défilèrent dans les salles du Musée vêtus en hommes-sandwichs, dénonçant «l'arrivisme bourgeois» des jurys du Salon du printemps. Le sort voulu que, cette année-là, Stanley Cosgrove, Goodridge Roberts et Jacques de Tonnancour, trois peintres intéressants, en aient fait partie et que les plus véhéments dénonciateurs étaient des membres du groupe automatiste et le sculpteur Robert Roussil. L'idéologie de l'avant-garde est telle qu'elle introduit de la division même parmi les modernes, comme on l'avait déjà vu lors de la dissolution de la Société d'art contemporain deux ans plus tôt, où les jeunes automatistes s'étaient opposés aux «modernes» de tout acabit.

Page couverture créée par Alfred Pellan pour le catalogue de la rétrospective de ses œuvres présentée par le Musée du Québec et le Musée des beaux-arts de Montréal, en 1972. (Pellan. Québec, Musée du Québec/Musée des beaux-arts, 1972, 172 p. Collection Martin Beaulieu).

XX^e
siècle

Même la fameuse rupture entre Borduas et Pellan pourrait s'expliquer de cette façon. On a voulu y voir un conflit de personnalités, quand ce n'était pas des jalousies mesquines de part et d'autre, à la suite de la nomination de Pellan à l'École des beaux-arts. Rien n'est plus faux. Le conflit était

qu'il attachait à l'esthétique, comme on put le voir dans le manifeste *Prisme d'yeux*. Il avait compris le rôle que la critique et le commerce d'art jouaient dans la promotion de l'art moderne.

Borduas venait d'un autre horizon. Il avait tenté de s'insérer dans la vieille société du Québec, à la suite de son maître Ozias Leduc, qui n'offrait à ses artistes comme seul débouché que des commandes d'église. Mais déjà, ce vieux système donnait des signes de fatigue. La crise économique, en refroidissant l'ardeur artistique des curés, acheva de lui donner la mort. Borduas se retrouva sur le pavé sans emploi, faisant pour la première fois l'expérience de ce qu'il en coûtait de ne pas comprendre les enjeux du régime de l'art de son temps. Il en garda une grande amertume pour tout régime, pour tout système. Ce n'est pas pour rien que le manifeste *Refus global* dont on vient de rappeler la portée historique récemment, à l'occasion du 50^e anniversaire de sa publication, se réclamait de l'«anarchie resplendissante»! Mais en même temps, Borduas comprenait l'importance de l'information. Il fit carrière comme professeur et n'eut de cesse d'encourager ses étudiants à se mettre à l'écoute de ce qu'il appelait «la pensée universelle». On lui a reproché dans le camp Pellan de «faire de la politique». Il est bien certain que pour l'idéologie de l'avant-garde, il n'est pas nécessaire que l'artiste soit très conscient des enjeux politiques de son art. Les critiques et les historiens se chargeaient de cela, comme les marchands s'occupaient de la diffusion de leur production. Déjà, Marcel Duchamp avait dénoncé ce partage des tâches. Il détestait l'expression «bête comme un peintre».

Cette belle insouciance des choses de la vie et de la société qu'on attendait des peintres était la dernière attitude souhaitée par Borduas. Au contraire, l'artiste devait s'intéresser aux grands mouvements sociopolitiques (marxisme), psychologiques (psychanalyse freudienne) et artistiques (surréalisme) de son temps. Il devait prendre en main le réseau de diffusion de ses œuvres (les expositions automatistes furent présentées dans des locaux de fortune) et être responsable du discours sur les œuvres (le manifeste). En introduisant ainsi une attitude critique, constamment aux aguets, du régime de l'art de son temps, Borduas préparait le passage à l'art actuel. Comme Moïse sur le mont Nébo, il se contenta d'apercevoir de loin la terre promise. Aux artistes d'aujourd'hui de nous y faire entrer. ♦

Paul-Émile BORDUAS

Biographie critique
et analyse de l'œuvre



François-Marc Gagnon

Fides

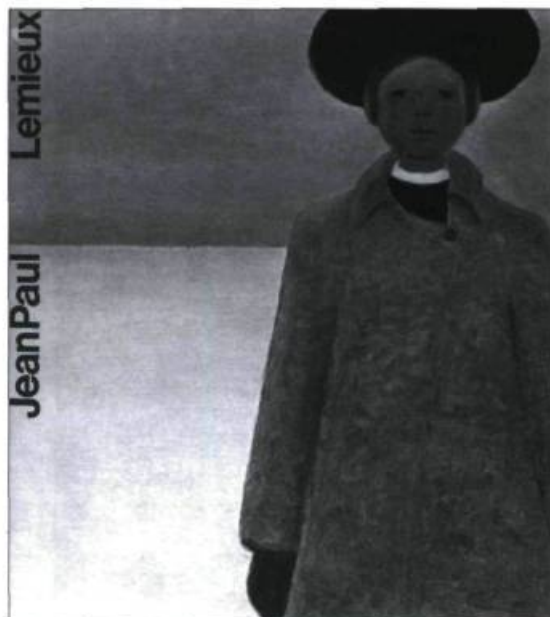
François-Marc Gagnon.
Paul-Émile Borduas.
Biographie critique et
analyse de l'œuvre.

Montréal, Fides, 1978,
560 p.

(Gracieuseté de la Librairie
du faubourg, 718, rue
Saint-Jean, Québec).

Jean-Paul Lemieux,
catalogue de l'exposition
consacrée à ce peintre
par le Musée des beaux-
arts de Montréal en
1967, 80 p.

(Collection Yves
Beauregard).



idéologique et portait sur l'importance relative du contexte dans lequel s'inséraient les œuvres d'art. À Paris, Pellan avait appris à opérer dans le contexte de la société de consommation. Il avait compris que l'on attendait de l'artiste un produit de qualité, rare, unique. D'où l'importance

François-Marc Gagnon est historien de l'art et professeur à l'Université de Montréal.