

Bulletin d'histoire politique

Peindre à gauche

Esther Trépanier



Volume 13, numéro 1, automne 2004

Histoire du mouvement marxiste-léniniste au Québec, 1973-1983 : un premier bilan

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1055012ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1055012ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Bulletin d'histoire politique
Lux Éditeur

ISSN

1201-0421 (imprimé)

1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Trépanier, E. (2004). Peindre à gauche. *Bulletin d'histoire politique*, 13(1), 83-103. <https://doi.org/10.7202/1055012ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2004

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

Peindre à gauche

ESTHER TRÉPANIÉRIE
Département d'histoire de l'art
UQAM

NOTE PRÉLIMINAIRE

Le texte qui suit a été publié en 1986, dans le n° 5 des Cahiers du département d'études littéraires de l'UQAM portant sur L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec, sous la direction de Jacques Pelletier. Comme historienne de l'art, j'ai beaucoup travaillé sur les artistes qui, dans les années 1930 et début 1940, se questionnèrent, dans le contexte de la Crise, de la montée du fascisme et de la guerre, sur la fonction sociale de l'art et l'engagement politique des créateurs. Mais j'ai aussi vécu, dans les années 1970, la façon dont les « producteurs visuels » comme on les appelait à l'époque, ont été confrontés aux mêmes questions.

Robert Comeau aurait souhaité que je fasse, pour la présente publication, une analyse comparative des deux conjonctures historiques. Cela m'aurait été difficile, d'autant plus que la mémoire étant ce qu'elle est, je n'étais pas certaine de me rappeler nettement toutes les ramifications des débats qui avaient fait rage dans mes jeunes années et que je n'avais pas documentés, comme j'ai pu le faire, en tant que chercheur, pour les années 1930. Toutefois, je signalais à Robert Comeau avoir écrit un texte sur cette question dans les années 1980, au sortir de cette expérience. Après en avoir pris connaissance, il s'est montré intéressé à le publier aujourd'hui.

La relecture de cet article datant de près de 20 ans me confirme qu'il est « historiquement daté » et qu'il me serait impossible de l'écrire aujourd'hui. C'est pourquoi j'ai préféré, hormis quelques corrections stylistiques très mineures, ne pas le retoucher et lui laisser tous les défauts et les quelques qualités qu'il pouvait avoir à l'époque. Toutefois, pour le lecteur qui souhaiterait plus d'informations sur certaines questions soulevées dans le texte, notamment sur le rapport art et politique chez les artistes québécois durant les années 1930, j'ai ajouté en note, quelques références à des ouvrages parus après 1986.

LES PEINTRES MONTRÉALAIS
ET L'AVANT-GARDE POLITIQUE DES ANNÉES 1970

Quand Jacques Pelletier m'a proposé de faire ce texte sur « l'avant-garde » (sous-entendu : politisée) des années 1970 dans le champ de l'art, je n'étais pas d'un enthousiasme délirant ! D'une part, il me semblait qu'ayant déjà fait lors d'une exposition et de la rédaction d'un catalogue¹ l'historique des groupes de producteurs visuels liés aux organisations de gauche entre 1975 et 1980 il n'y avait pas lieu de revenir là-dessus. J'avais alors, en les « institutionnalisant », réalisé le travail de deuil de certaines des pratiques de ma tendre jeunesse. La « commande » de Pelletier me ramenait à ce constat : devrais-je, jusqu'à ma retraite, parler des « excès » d'une jeunesse qui a eu le « tort » historique de se dérouler à une période où le dogmatisme de gauche sévissait d'une manière endémique ? On était plus aisément « m-l » que « jéciste » (Jeunesse étudiante catholique) durant cette décennie où tous les apprentis-intellectuels des dites sciences humaines étaient peut-être bien les « enfants de Marx et de Coca-Cola » mais plus encore ceux d'Althusser et de Mao.

Ce qui finalement a emporté mon adhésion à la rédaction de ce texte fut la façon même dont la commande était formulée. En effet, après avoir étourdiment répondu que dans le champ de l'art la notion d'avant-garde ne saurait être confondue avec celle de politique, je me suis dit qu'il y avait pourtant là une vraie *Love Story*, c'est-à-dire, littéralement, une « histoire-d'amour-qui-finit-mal » et qui, de surcroît, se répète à intervalles réguliers depuis le XIX^e siècle ! Cette histoire, c'est celle précisément d'artistes qui, non contents de « révolutionnariser » la peinture, voudraient aussi que leur pratique participe d'une révolution sociale. De cette volonté découlent les relations, souvent tumultueuses, entre artistes et partis de gauche (surtout communistes). Liaisons dangereuses s'il en fut, qui n'eurent pas comme seul cadre l'Europe, puisque des artistes canadiens en ont aussi, à diverses époques et à une échelle moins spectaculaire, vécu les avatars ! C'est donc de ces avatars d'une rencontre conjoncturelle entre « avant-gardes » dont je veux traiter ici : celle des années 1970.

Une première mise au point s'impose. Dans ce texte j'insisterai surtout sur le point de vue des producteurs visuels, c'est-à-dire de ceux qui avaient, avant d'être plus ou moins intégrés à des groupes politiques, une réelle pratique d'atelier, laquelle se doublait souvent d'une pratique d'écriture critique sur leur travail pictural. On pense par exemple à des peintres comme Marcel Saint-Pierre et François Charron (considéré du point de vue de sa pratique picturale) ou encore Serge Bruneau. Il est évident que les collectifs qui ont travaillé pour les organisations politiques, populaires ou syndicales et dont

nous avons fait l'historique dans le catalogue *Art/Société 1975-1980*, n'étaient pas composés que d'artistes. On y retrouvait aussi des gens d'origines diverses, photographes, étudiants qui, pour des raisons multiples dont la principale fut sans doute l'absence d'une expérience de praticien dans le champ de l'art proprement dit, étaient moins enclins à critiquer les « commandes » et les conceptions de l'art de ces organisations. C'est aussi, *a fortiori*, le cas des militants ou sympathisants envoyés par les organisations pour travailler avec ces collectifs. Je crois que leur position devait être particulièrement intenable, puisqu'ils devaient défendre une ligne politique qui, sur le plan de la culture, n'était rien moins que définie et surtout assez mécanique, et ce, devant des artistes et historiens d'art qui étaient plus que critiques vis-à-vis du réalisme socialiste « vraisemblable » et qui s'acharnaient à leur démontrer comment des iconographies répandues dans le mouvement, telle l'ouvrière écrasant la pieuvre de l'impérialisme américain, reprenaient les mêmes structures formelles et morales que celle de la Vierge écrasant le Serpent ou Saint-Georges terrassant le dragon !

Cependant, ces débats entre artistes et militants ne furent pas publics ; ils accompagnèrent une pratique « quotidienne » d'objets visuels produits pour les organisations de gauche. Il ne s'agit donc pas des débats qui firent les beaux jours de *Stratégie* et de *Champs d'application* et ce qui retiendra ici mon attention c'est la difficile position d'artistes qui tentèrent de concilier une recherche déjà entreprise dans le champ de « l'avant-garde artistique » avec une pratique dans celui, de plus en plus « m.-l. », de « l'avant-garde politique ».

RAPPELS

Depuis le XIX^e siècle le développement de ce qu'on appelle les « avant-gardes » en peinture se caractérise par un rejet de ce qui constitua l'essence de l'académisme : représentation illusionniste sur une surface plane d'une nature idéalisée et d'un homme toujours plus beau, noble, dévoué et grand que nature. (Dans le cas de la femme cela varie ; mais la récente exposition Bouguereau² nous aura donné un exemple d'une de ses variations : la mièvrerie érotisante.) Rejetant ce type de peinture qui depuis des siècles répondait à la vision culturelle de l'aristocratie et qui, au XIX^e siècle, était reprise sous un mode trivial par la bourgeoisie, les peintres modernes mirent de l'avant une peinture soi-disant dégagée des contraintes de la commande et du « goût bourgeois ». Cette entreprise mettait de l'avant leur subjectivité et priorisait de plus en plus une expérimentation formelle déconstruisant littéralement les codes formels de la vision perspectiviste tridimensionnelle issue de la Renaissance. On le sait, cela conduisit à l'abstraction et à une forme d'art

que plusieurs, à gauche comme à droite, décrièrent (et décrient encore) comme « élitiste », coupée du public, etc.

Sans nier cette séparation, réelle, entre le large public et l'art d'avant-garde, sans prétendre par ailleurs que tous les artistes d'avant-garde furent des progressistes, bien au contraire, nous voudrions cependant rappeler que plusieurs d'entre eux se sont posés le problème de la transformation révolutionnaire du monde dans lequel ils vivaient ou, pour le moins, celui d'une transformation démocratique des rapports humains par l'intégration de leur art à la société.

Depuis, ces néo-impressionnistes tels que Paul Signac et Maximilien Luce qui, liés aux mouvements anarchistes du XIX^e siècle, croyaient qu'un art nouveau allant à l'encontre du « mauvais goût bourgeois » ne pouvait qu'être révolutionnaire, en passant par les avant-gardes russes qui par leurs formes abstraites et dynamiques croyaient contribuer aux transformations révolutionnaires de la pensée, de l'esprit et des perceptions humaines, les exemples ne manquent pas de producteurs visuels qui tentèrent de soutenir la thèse que la révolution dans le champ de l'art n'est pas incompatible, mais participe au contraire de la révolution sociale. On pourrait même invoquer dans notre propre histoire des exemples tels que Fritz Brandtner, peintre mont-réalais, homme de gauche, qui défendait dans les années 1930 la liberté de l'expérimentation artistique comme gage de la liberté humaine et qui, par le biais de l'École d'art pour enfants de milieux défavorisés qu'il mit sur pied avec Norman Bethune, tenta de donner aux enfants les moyens de transformer par l'art leur rapport à l'environnement³.

Il est vrai par ailleurs que ce développement des avant-gardes artistiques a aussi généré un courant formaliste important, qu'on a qualifié à l'origine de « art pour l'art » et qui ne s'intéresse d'aucune manière à ce qui est extérieur au strict champ de l'art. Pour ce courant, la seule révolution est celle qui débarrasse la pratique picturale de tout ce qui lui est « extérieur » (la narrativité, la représentation illusionniste tridimensionnelle, etc.) pour la rendre à la pureté de ses éléments spécifiques : couleurs, formes, planéité, etc. L'art ne peut donc être qu'abstrait et déductif. Ce formalisme trouva une de ses plus belles expressions dans l'art minimal américain et son critique le plus « pur » en la personne de Clement Greenberg.

Les organisations communistes eurent alors beau jeu de dénoncer ces défenseurs de « l'art pour l'art » coupés de toute réalité, producteurs d'une culture « d'élite » et liés à un réseau commercial fermé et sophistiqué. Elles ont malheureusement très vite empoisonné la question en adoptant comme « modèle » artistique un réalisme socialiste⁴ qui, tant par ses procédés formels que par l'idéalisation de ses héros positifs, se rapprochait drôlement des

principes de l'art académique et plus particulièrement du néoclassicisme. Partant d'une compréhension le plus souvent mécanique et dogmatique de la culture, les partis communistes et, plus tard, les organisations marxistes-léninistes, mettront les producteurs visuels progressistes devant un choix assez limité. Devenir illustrateurs du réalisme socialiste et militants actifs au sein du parti ou séparer leur temps et leur personne en étant d'une part des sympathisants réalisant ponctuellement des affiches et des bannières pour l'organisation tout en conservant par ailleurs une production individuelle « critique » dans leur atelier. C'est en tout cas ce qu'ont vécu les artistes canadiens aussi bien dans les années 1930 que dans les années 1970, car il leur apparut très vite qu'ils ne pouvaient, au sein des organisations de gauche de type communiste, espérer révolutionner à la fois la peinture et la société.

QUÉBEC: LES «SEVENTIES»

La conjoncture des années 1970 au Québec est assez typique à cet égard. On assiste en effet à tout un travail de réflexion et de critique des avant-gardes du champ de l'art, travail qu'on tente de mener d'abord à l'intérieur de ce champ, à partir d'un point de vue marxiste ouvert et se voulant dialectique, c'est-à-dire prenant en compte la spécificité de la pratique artistique et la nécessité de son intégration à des luttes plus larges. Interpellé cependant par le développement très rapide des organisations d'extrême gauche et plus particulièrement m-l, les artistes qui défendaient ces positions vont très vite être confrontés non plus à l'hostilité de formalistes les trouvant par trop « bêtes et méchants », mais à celle de « comités centraux » ne comprenant pas qu'on refuse systématiquement de s'adonner à l'illustration d'une classe ouvrière aux bras musclés et au sourire « transporté d'espoir » sur les barricades.

■ ALTHUSSER À MAO; DE SUPPORT/SURFACE À LA «LUTTE IDÉOLOGIQUE» DANS LE CHAMP DE L'ART

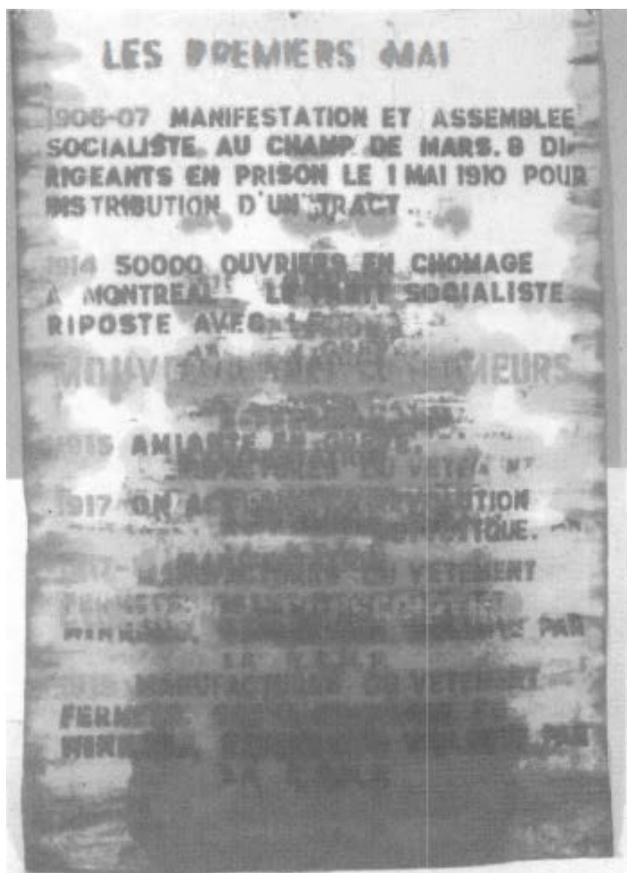
Si les avant-gardes artistiques des années 1970 semblent au Québec être dominées par un formalisme héritier à la fois d'une tradition locale automa-tiste et néo-plasticienne, et de l'abstraction américaine, il ne faut pas croire à l'inexistence d'une certaine figuration, non plus qu'à l'absence de toute opposition à ce que certains qualifiaient « d'académisme abstrait ». Au contraire, la lecture des trois tomes de *Québec Underground 1962-1972*⁵ montre bien la vitalité d'une opposition à la fois contre-culturelle et politisée dans les années 1960, de même qu'y est retracée l'origine d'une tendance « pop », critique et nationaliste (Ti-pop diraient certains « ex » de *Parti pris*)

au sein des regroupements de graveurs (Graff, la Guilde graphique, etc.) qui se constituent dans la même décennie. Mais déjà s'annonçait au sein de Fusion des arts une tendance plus « théorique et politique », celle du groupe dit « esthétique et marxiste ».

L'exposition *Québec 1975* qui se tient au Musée d'art contemporain en octobre, permet à une opposition à nouvelle saveur politique de s'exprimer. On a déjà, par le biais du texte de la conférence qu'y fait Marcel Saint-Pierre, *Défense et illustration de l'objet d'art*⁶, une bonne idée des modèles théoriques auxquels vont s'alimenter les premiers représentants de cette nouvelle tendance artistique qui se veut politisée. Ce n'est en effet ni du nationalisme québécois, ni des positions de l'underground américain qu'on se réclame, mais bien du marxisme structuraliste de l'école althussérienne, avec bien sûr Macherey, Badiou et *Tel Quel* en tête. Bref, ses fondements théoriques seront les mêmes que ceux d'un groupe de peintres français, Support/Surface, dont je reparlerai plus loin.

Dans son texte, Saint-Pierre défend bel et bien l'objet d'art, mais il refuse par ailleurs l'autonomisation totale de la pratique artistique d'avant-garde et l'occultation/négation du réel et du social qui est le fait de la pratique moderniste et de l'idéologie de « l'art pour l'art ». Il en appelle à la lutte idéologique dans le champ de l'art (niveau du discours et de la critique), mais aussi à la production d'objets (niveau de la pratique) dont l'effet de sens soit producteur de transformations du réel tout en informant sur son procès de production et ses propres déterminants. Bien que soulignant ainsi l'importance d'un travail formel critique, Saint-Pierre n'en dénonce pas moins le « matériologisme » d'un formalisme qui ne s'intéresserait qu'à la question du processus de production spécifique de l'objet ou à ses éléments minimaux. Il défend néanmoins, utilisant en cela le modèle althussérien d'analyse des idéologies, l'autonomie relative et la spécificité de la pratique artistique. Ainsi, à la lecture du texte, on se demande comment concrètement pourrait se réaliser cette jonction entre une pratique spécifique relativement autonome et la formation sociale; par quel moyen se crée cet effet de sens révolutionnaire? Une fois l'artiste conscient que les matériaux qu'il transforme « ne sont pas seulement des matières ou des éléments de langage mais aussi des idéologies »⁷, à quelle pratique, à la fois spécifique et politique, veut-on renvoyer l'artiste?

On comprend en tout cas que ce n'est absolument pas à la réalisation d'œuvres de type réaliste socialiste! Au contraire, Saint-Pierre semblait prôner une démarche artistique qui, idéalement, intégrerait à la fois les données et la critique de l'histoire spécifique de son médium, celles plus personnelles et subjectives de « l'histoire » de l'artiste et enfin celles des contradictions de la période historique dans laquelle il vit. Un beau programme!



I. Groupe 1^{er} mai
Page d'histoire : les premiers mai
1976
Huile sur toile

C'est en quelque sorte autour de ce programme pour une pratique artistique progressiste que se regroupe le collectif qui sera connu plus tard comme le Groupe 1^{er} mai. Ceux qui au sein de ce groupe avaient depuis longtemps une pratique de peintre, comme Ronald Richard et Marcel Saint-Pierre, étaient au départ assez proches du groupe français Support/Surface dont l'une des caractéristiques idéologiques était de se réclamer du matérialisme marxiste et de la pensée Mao Zedong pour justifier une pratique artistique qui, à travers une déconstruction formaliste des procédés traditionnels de la peinture, prétendait mettre en scène une critique de son histoire tout en donnant à voir l'histoire des pulsions du producteur et, par le biais de la place

du sujet-peintre dans l'histoire, mettre en procès l'histoire elle-même⁸. Bien que critiques quant à ce dernier aspect, les artistes à l'intérieur du Groupe 1^{er} mai adhéraient aux propositions formelles (toiles libres, procédés de trempage, de taches, prise en considération de la couleur comme élément en soi, etc.) de ce groupe français qui leur semblait tout au moins remplir les deux premiers aspects du « programme » (prise en charge critique de l'histoire de la peinture et des pulsions du sujet). Pour ce qui est de l'effet de sens transformateur et révolutionnaire, parce que porteur d'un « message » sur les contradictions sociales, le problème restait à résoudre et le groupe connut de nombreux débats sur cette question acceptant, au bout du compte, la réintroduction d'éléments typographiques ou d'éléments figuratifs dans des œuvres qui, jusqu'ici, avaient surtout été abstraites.

Ainsi on reconnaîtra dans la série *Pages d'histoire* (ill. 1) produite pour décorer les salles des fêtes du 1^{er} mai 1976 organisées par le comité intersyndical de Montréal, à la fois le procédé de trempage propre à Marcel Saint-Pierre, un compte rendu sur l'histoire du mouvement ouvrier québécois réalisé par le biais d'un texte imprimé au pochoir en contraste coloré sur la toile, mais aussi un travail de réflexion sur le « refoulé » de cette histoire du mouvement ouvrier dans la « mémoire collective ». Ce refoulé était formellement signifié par la déperdition progressive de la couleur et de la lisibilité du texte, produite lors des trempages permettant la pénétration de la couleur. En fait, l'ensemble des œuvres produites pour cet événement porte la trace d'une double réflexion : l'une picturale, et s'ancrant encore dans la vision « marxiste » de ce qui était, en fait, l'expression française d'un nouveau formalisme, et l'autre politique, donc tentant de produire un sens « littéral », tout en contournant, par des éléments typographiques ou figuratifs plus symboliques et accidentels, les pièges d'une figuration trop grossière. Ce travail fut important, car il manifestait le désir du groupe de redéfinir la notion de pratique artistique en dehors du strict champ de l'art et parce qu'il tentait une jonction entre une « commande » politique et une réflexion formelle en essayant d'intégrer au processus de production de l'œuvre des matériaux (texte historique) tirés de la vie sociale. Il avait aussi réalisé une première expérience de collectivisation, non seulement des moyens de production artistiques, mais aussi de la production même de l'objet, ce qui était perçu comme une lutte contre l'individualisme artistique et son idéologie romantique.

Mais en fait, l'heure était encore à la « lutte idéologique » dans le champ spécifique des institutions artistiques. C'est à la galerie Media que, de 1976 à 1978, se mènent, autour d'expositions, des débats dont la revue *Media* garde encore la trace. C'est là que se manifestent aussi d'autres groupes de

producteurs visuels qui représentent les tendances qui vont se développer dans les années subséquentes autour de la question du rapport art et politique.

Notons d'abord la présence du Groupe Acte dont les œuvres exposées à la galerie Media affichaient aussi une filiation évidente au groupe Support/Surface⁹. Les textes publiés par ce groupe (et écrits principalement par F. Charron) comme «Le corps de la peinture» ou «Peinture/Programme»¹⁰ laissent très clairement entrevoir la double et quasi contradictoire affiliation théorique de ces groupes: d'une part un althussérisme «tel-quelliste» prononcé et d'autre part les avatars de la «pensée Mao Zedong» dont le vocabulaire commençait à émailler de plus en plus les textes de chacun de ces groupes. Ainsi par exemple «Peinture/Programme» affirme que la transformation du monde est à l'ordre du jour, mais consacre toute sa première partie à une longue discussion sur des questions d'ordre formel. Après avoir dénoncé comme «contre-révolutionnaire» (vocabulaire maoïste) le formalisme, on défend cependant la nécessité d'une recherche formelle autonome (vocabulaire althussérien doublé d'un recours à Brecht) pour affirmer que «ce n'est pas la connaissance mais la méconnaissance des formes qui est du formalisme»¹¹. Cette connaissance pour Acte passe par la reconnaissance de l'histoire interne de la pratique artistique, par la prise en considération des autres pratiques sociales, lesquelles sont identifiées comme étant de l'ordre de la culture ou du savoir, puisque l'on nomme la philosophie, la psychanalyse, la linguistique, le cinéma et la politique! Bref, jusqu'ici rien que du très althussérien (revu et corrigé pour la pratique artistique par Support/Surface): reconnaissance de l'autonomie relative des champs du savoir et de la culture, valorisation également comme étant «d'essence révolutionnaire» des luttes idéologiques se déroulant dans ces champs. Devons-nous ici rappeler au lecteur le *Lénine et la philosophie* d'Althusser qui élevait la pratique théorique à la dignité de «lutte des classes»?

Par contre, on n'échappe pas non plus à l'inévitable terminologie révolutionnaire, puisque après avoir revendiqué le droit pour la pratique artistique à la diversité, la pluralité et le travail imaginaire, on s'empresse d'ajouter «en autant qu'elle défende une conception du monde prolétarienne»! On qualifierait de telles positions de «jésuitiques» si elles n'étaient caractéristiques d'à peu près tous les textes des intellectuels de gauche de l'époque (en tout cas ceux de cette génération des «après *Parti-pris* mais avant *En lutte!* et *La Ligue*...»). Essayant de nuancer l'approche de leur discipline contre une pensée marxiste mécanique qui voudrait n'y voir que le reflet (donc sans intérêt) de la lutte des classes, ils furent par ailleurs pris du syndrome de la culpabilité chronique (serions-nous par trop intellectuels petits-bourgeois?) et ramenèrent conséquemment à la fin de chaque analyse s'éloignant un peu

des dogmes connus, l'appel nominal à la « lutte des classes » et à la « conception du monde prolétarienne » ainsi que les divers mots d'ordre de la révolution culturelle chinoise.

Dans ce contexte, que se produise un hiatus dans l'approche analytique ne saurait nous surprendre. Pas plus d'ailleurs que l'absence de réponse à ce qui, à distance, nous semble être une tentative de concilier l'inconciliable, soit deux manières presque antithétiques de concevoir le marxisme. La première tentait, malgré ses excès verbaux et ses crises de culpabilité, de sortir le marxisme, entre autres à l'aide du structuralisme et de la psychanalyse, de son manichéisme dogmatique concernant les questions de culture et d'idéologie ; la seconde, au contraire, semblait vouloir l'y contraindre en s'appuyant sur les « éclatants-succès-de-la-glorieuse-révolution-culturelle-chinoise ».

La section 2 du texte du Groupe Acte¹² nous ramène d'ailleurs aux principes de cette « glorieuse révolution », bien qu'on invoque la politique des « Cent fleurs » pour s'autoriser à faire autre chose que du réalisme misérabiliste (ou triomphant). Enfin les dernières parties du texte en reviennent à des positions plus « françaises », dénonçant une conception de la culture comme « miroir » et tentant d'intégrer dans la compréhension de l'œuvre d'art une dimension psychanalytique où se révèle aussi l'histoire de la pulsion, donc du comment « ça se peint ». Du point de vue de l'implication « politique » de l'artiste, on réaffirme la nécessité de la lutte sur plusieurs terrains : 1. le terrain expérimental (celui de la pratique spécifique), 2. le terrain théorique (réflexion et débat dans le champ culturel) et 3. le terrain militant (interventions militantes de la peinture/propagande). En fait, le Groupe Acte ne s'est jamais manifesté que sur les deux premiers terrains, à la fois par des expositions des œuvres de ses membres et par la rédaction de textes pour la « lutte idéologique ».

La seule œuvre collective « militante » produite par le groupe est une toile-bannière *Vive la culture de combat*, 1976 utilisée pour les soirées du *Solstice de la Poésie* lors des activités culturelles entourant les Jeux olympiques et où est dénoncée l'idéologie culturelle du COJO (Comité organisateur des Jeux olympiques). On est donc encore dans le « champ culturel ». Quant à la bannière, produite par Serge Bruneau et André Leblanc, elle présente des caractéristiques formelles assez similaires à celles que l'on retrouvait alors dans les œuvres du *Groupe 1^{er} mai*. En effet, ce grand « *patchwork* » est constitué de toiles traitées dans l'esprit de Support/Surface (pliage, trempage et déperdition de la couleur) sur lesquelles sont inscrits, au pochoir, des slogans. Ici encore le lettrage permettait d'éviter les écueils d'une figuration qui apparaissait encore assez suspecte à des artistes qui avaient, malgré tout, des attaches profondes dans le formalisme des avant-gardes picturales !



2. Groupe 1^{er} mai .

Vue sur l'accrochage de bannières pour un événement public du groupe *En Lutte!*

V. 1978-1979

Acrylique sur toile

Enfin, le troisième groupe à se manifester à la galerie Media fut celui de l'Atelier Amherst. Il avait produit, pour une exposition, un environnement représentant une «shop de couture» et écrit pour le débat qui, traditionnellement, accompagnait à Media les expositions, un texte qui, ne s'embarassant pas des considérations théoriques de ses prédécesseurs (Acte et 1^{er} mai), se rapprochait drôlement de ce que les organisations politiques de l'époque appelaient la «ligne juste». En fait l'Atelier Amherst dénonce dans ses *Notes sur une intervention*¹³ l'art officiel (lire les avant-gardes artistiques) comme relevant des «valeurs impérialistes américaines», dénonce également la production des «chromos» et l'aliénation culturelle des travailleurs. Il prône un art progressiste qui, sans se concevoir comme «miroir de la réalité sociale», serait néanmoins un outil de transformation.

Ce collectif, qui se rebaptisera par la suite Atelier du 19 septembre (en commémoration de la grève de la Commonwealth Plywood), est en fait celui qui s'est maintenu le plus longtemps, c'est-à-dire jusqu'au début des années 1980. S'il n'a jamais rallié aucune organisation m-l (il entretenait à l'égard de leur dogmatisme la même méfiance que les autres producteurs visuels des groupes précédemment mentionnés), il est certainement le collectif qui a suivi le plus dans sa «démarche créatrice» les directives «maoïstes».



3. Groupe 1^{er} mai.
8 mars 1857
1978
Encre sur toile



4. Groupe 1^{er} mai.
Le 1^{er} mai 1886
1978
Encre sur toile



5. Groupe 1^{er} mai.
Montréal, Square Victoria,
1^{er} mai 1930
1978
Acrylique sur toile

Chaque bannière était réalisée à la suite d'une enquête auprès des « masses » (en l'occurrence des syndicats en grève comme celui de la Commonwealth Plywood ou de Radio-Canada) et les diverses étapes du travail étaient soumises à leur critique. Malheureusement, d'un strict point de vue formel, ces œuvres sont loin d'être les plus réussies du genre ! Elles ont une « lourdeur » visuelle et narrative assez typique de ce que voulaient éviter les artistes de Acte et 1^{er} mai. Sans doute était-ce dû au fait qu'aucun des membres de l'atelier n'était un artiste au sens strict du terme et au caractère secondaire qu'avaient, pour ce collectif, les préoccupations théoriques sur l'histoire et l'efficacité des formes. En fait, leurs positions auguraient de celles qui allaient devenir dominantes, à savoir celles des groupes m-l. En effet, ces derniers, en pleine consolidation, commençaient à s'intéresser à ces débats dans le champ de l'art et se mirent à solliciter les « représentants des avant-gardes artistiques progressistes » afin qu'ils joignent les rangs de l'avant-garde du prolétariat.

MAO, UN À ZÉRO : MALAISES DANS LA FIGURATION

Ce qui fut fait, d'abord, par deux jeunes étudiants en art membres du Groupe 1^{er} mai. Ils avaient pourtant, pour parler en termes « bozardiens », un talent fort prometteur ; mais la fougue de la jeunesse... Bref, ils se retrouvèrent à la Ligue communiste-marxiste-léniniste du Canada, laquelle n'avait pas à l'époque l'habitude de respecter les compétences véritables de ses adhérents. Ils se retrouvèrent donc dans une usine de chocolat et l'on n'entendit guère parler d'eux avant quelques années, c'est-à-dire avant que la Ligue, devenue entre-temps le Parti communiste ouvrier, n'assouplisse un peu ses positions et ne laisse place à des « innovations culturelles ». On vit alors réapparaître des bannières et « marionnettes » portant leur marque.

Le Groupe Acte se divisa aussi sur cette question. Les Charron-Massé eurent ce que d'aucuns appelleraient, *a posteriori*, la sagesse de se retirer dans leur atelier de peinture et d'écriture. Les deux autres artistes du groupe collaboreront épisodiquement avec le collectif 1^{er} mai mais continueront d'exposer dans des galeries des œuvres qui témoignent à la fois des préoccupations formelles contemporaines mais aussi, par la place qui est faite au lettrage et aux éléments figuratifs, de leur souci de produire un art qui « parle » aussi des contradictions sociales et historiques.

Ce qui restait du Groupe 1^{er} mai s'était déjà constitué en collectif de travail et entendait bien continuer l'expérience d'une pratique de production d'objets visuels en liaison avec des luttes sociales. Il négocia donc avec le groupe En lutte ! une manière de contrat « tacite ». Les membres du collectif produiraient pour eux des bannières et autres éléments visuels nécessaires à



6. Groupe 1^{er} mai
 Contre la répression
 1978
 Acrylique sur toile

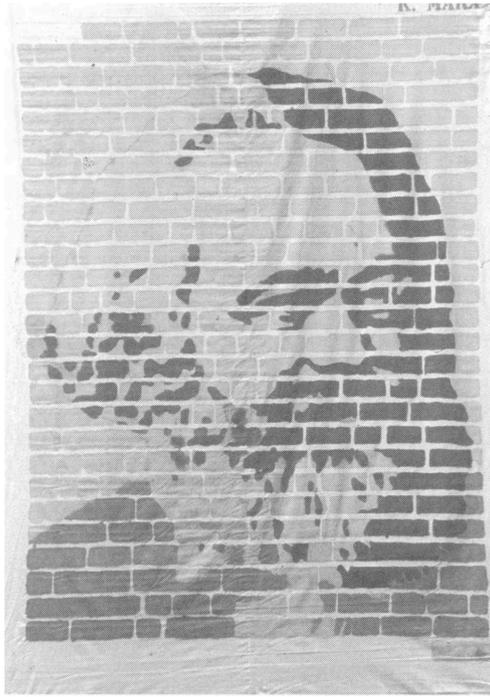


7. Groupe 1^{er} mai
 Répression du mouvement ouvrier
 1978
 Acrylique sur toile

la décoration de salles ou de manifestations mais sans devenir membres de l'organisation. Il faut dire que ce noyau initial du Groupe 1^{er} mai n'avait plus « tout à fait 20 ans » et a toujours été un peu sceptique sur la ligne politique et culturelle de l'organisation.

Je n'ai aucunement l'intention d'entrer dans le détail des débats épiques qui marquèrent la première année de cette collaboration ; on peut les deviner aisément. Ils tenaient fondamentalement à l'affrontement de deux conceptions de l'art. L'une, celle de l'organisation, pour laquelle l'art était d'abord et avant tout un outil d'agitation-propagande. Il allait presque de soi qu'il devrait s'en tenir à un réalisme socialiste tout au plus amélioré. Je crois qu'on n'aurait même pas osé, par peur du révisionnisme, demander aux images l'efficacité, pourtant très contemporaine et populaire, d'une publicité de Coke ou de Pepsi. De l'autre côté, celle d'une équipe de producteurs qui, ne voulant pas abandonner toutes leurs préoccupations formelles, n'en était pas moins pris à se débrouiller avec des « commandes » qui ne leur demandaient rien de moins que d'illustrer la ligne politique de l'organisation et les slogans de l'heure ! Ceux qui s'intéressent à la question pourront toujours se référer au catalogue *Art/Société*, précédemment mentionné, à l'intérieur duquel sont reproduites nombre des bannières produites par le Groupe 1^{er} mai. Rappelons simplement que la plupart de ces images, certaines assez réussies, d'autres carrément laides, présentent toutes la même caractéristique : elles tentent d'éviter les pièges du « dessin-académique-réaliste-pompier » en utilisant le lettrisme et le photomontage, comme si l'utilisation de la photo permettait d'aller *a priori* au-delà du réalisme bête !

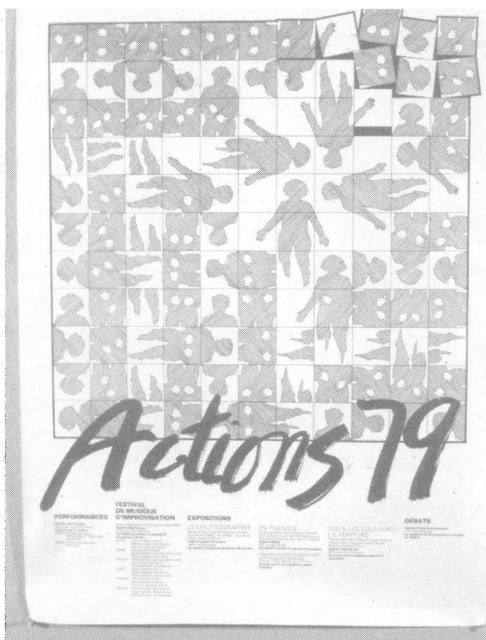
Je n'entrerai pas ici dans l'analyse détaillée d'œuvres dont j'ai déjà parlé¹⁴. Soulignons cependant que ces œuvres étaient toujours le fruit d'un travail collectif au niveau de leur exécution. Ce qui, au départ, était issu d'un désir de lutter contre l'individualisme et l'idéologie romantique du travail artistique était devenu une nécessité matérielle. Il fallait, en peu de temps, exécuter de nombreuses commandes et ce, dans des formats qui frôlaient le gigantisme (4 ou 5 m. par 8 m., ill. 2). Le groupe ne disposait en général que de peu de temps pour réaliser ces bannières et devait le faire en recourant à des techniques ne laissant pas trop transparaître les différences d'habileté de chacun. Le procédé adopté fut celui de la réalisation d'une maquette, projetée par le biais d'un épiscopes sur des toiles libres et reproduites à l'éponge avec de l'encre ou de l'acrylique dilué, par les exécutants. Quant aux maquettes en question, elles pouvaient être constituées d'images travaillées à partir de photographies ou de gravures tirées de l'histoire du mouvement ouvrier canadien ou international (voir les bannières *8 mars 1857*, *1^{er} mai 1886* et *1^{er} mai 1930* (ill. 3, 4 et 5). Elles pouvaient aussi mettre en jeu des relations formelles plus complexes. On prendra à titre d'exemple la bannière



8. Groupe 1^{er} mai
Marx
1979
Acrylique sur toile

Contre la répression (ill. 6) où un photomontage de photos de la grève de la Robin Hood, d'un alignement de policiers et des parlements de Québec et d'Ottawa visait à créer une chaîne associative « État-répression/opposition ouvrière » chargée « d'illustrer » d'une manière qu'on espérait pas trop stéréotypée, le mot d'ordre imposé par l'organisation lequel est reproduit au bas de la bannière (voir aussi ill. 7).

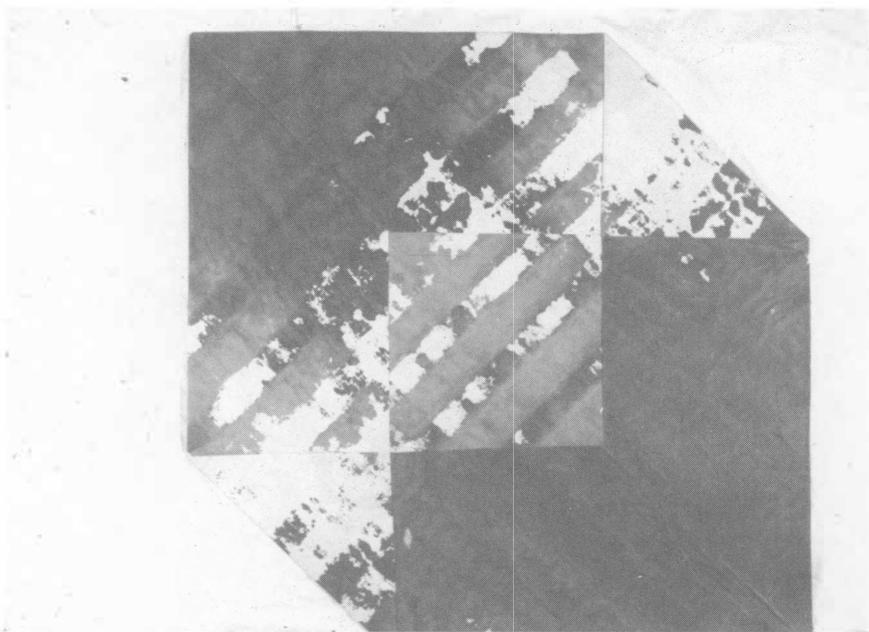
Le problème du rapport texte/images a longtemps préoccupé les membres du Groupe 1^{er} mai. Déjà en 1976, il avait fait l'expérience d'une mise en rapport de ces éléments dans *Pages d'histoire* et dans les autres bannières produites pour les fêtes syndicales du 1^{er} mai. Par la suite, il tenta de produire littéralement des figures par le biais de textes, par exemple en colorant diversément les lettres d'un éditorial du journal *En lutte!* afin de produire au terme de ce « coloriage » de lettres l'image d'une scène de diffusion du journal. Inutile de dire que le procédé était extrêmement long et pas très au point. Il servit cependant à « contourner » une commande que le collectif redoutait plus que tout: le portrait des « grands » du socialisme, Lénine, Marx, Engels



9. Affiche de l'exposition *Action 79*
Galerie Véhicule
1979

et compagnie, format géant. Difficile ici d'échapper aux stéréotypes ! Le collectif avait comme idée de départ de produire ces portraits en utilisant, comme matrice, la page d'un texte écrit par chacun de ces « leaders ». Mais la réalisation colorée de chacune des lettres du texte pour chacun des six portraits aurait pris un temps énorme et l'équipe, tout en conservant l'idée de départ, dut se contenter de colorer les « blocs-mots » d'une page pour construire l'image. Au niveau visuel, cela induisait une double interprétation : celle d'une page ou d'un mur de brique (voir ill. 8). Disons tout de suite, pour ceux qui seraient tentés de reprendre le procédé, que la solution la plus rapide au problème a été trouvée par le biais de l'ordinateur qui réalise en quelques minutes la maquette désirée. Le programme a été mis au point par un membre du collectif. (Les groupes m-1 ont perdu là une belle occasion de prendre le virage technologique.)

Mais le nombre des expérimentations techniques et des innovations formelles « digérables » par la direction des organisations m-1 était assez limité. Chaque projet de production qui s'éloignait de l'image « vraisemblable » ou



10. Marcel Saint-Pierre
Replis n° 20
1982
Acrylique sur toile

qui mettait en relation des éléments par trop complexes, devait être défendu avec acharnement, voire même abandonné. C'est pourquoi, une fois passée l'excitation de la résolution des problèmes techniques nouveaux, ceux qui au sein du groupe avaient une pratique un tant soit peu substantielle de la peinture en revinrent rapidement à un travail d'atelier « individuel ».

HAPPY END?

Au gré des départs et des nouvelles arrivées le Groupe 1^{er} mai se transforme. Il deviendra en 1979 le Collectif Couleur de Combat et si l'on en croit les textes produits par celui-ci, les questions formelles ne lui semblaient pas très prioritaires¹⁵. En fait, l'exposition *Sous les couleurs, la peinture* qui se tint dans le cadre de *Action 79* (ill. 9) à la galerie Véhicule et regroupait plusieurs des artistes qui avaient été impliqués dans cette démarche de fusion des avant-gardes politiques et artistiques était, à mon avis, un constat d'échec quant à cette fusion. En effet, les œuvres exposées par les Bruneau, Richard, Saint-Pierre et Charron n'avaient pas substantiellement évolué depuis le début des années 1970 (ill. 10). Toutes reprenaient les préoccupations

formelles qui avaient été celles de ces artistes avant la rapide et éphémère croissance des organisations m-l, même si certaines gardaient encore quelques reliquats de figuration ou de lettrisme.

Ainsi donc, comme ce fut le cas pour plusieurs des artistes progressistes canadiens des années 1930, ceux des années 1970 n'avaient trouvé, comme solution « viable », que celle qui consistait à se diviser en deux. Être, d'une part, des « faiseurs » d'affiches, de « badges » et de bannières et, d'autre part, des artistes expérimentant en atelier leur médium. En un mot, il s'agissait de travailler parfois pour la révolution, parfois pour révolutionner la peinture.

La faute n'en incombe pas principalement aux producteurs qui tentèrent, tant bien que mal il est vrai, de théoriser ce qui aurait pu être une pratique artistique progressiste mais non dogmatique. Il est évident, et je ne m'amuserai pas ici à taper inutilement sur un clou qui est déjà plus qu'enfoncé, que c'est du côté d'une certaine conception marxiste de l'art et de la culture que le bât blessait principalement. Tous le disent, si le monde reste à transformer, la stratégie de la gauche reste cependant entièrement à redéfinir.

Quant aux « combattants plastiques », tous, ou à peu près, sont revenus au champ de l'art, tentant, parfois non sans mal, de combler une absence de quelques années, ce qui, dans ce réseau avide de nouveautés et de changements, pardonne difficilement. Ils doivent aussi, et pour combien de temps encore, porter le poids d'une étiquette de « marxistes » ou, pire, de « maoïstes » qui fait s'étonner certains critiques et propriétaires de galeries : « Ah ! Tiens donc ! Vous vous intéressiez aussi aux questions formelles ! » Les plus jeunes, ceux qui n'avaient pas encore véritablement de « nom », ont en fait le problème de devoir s'en faire un à un âge où ils ne sont plus tout à fait de la « jeune génération ».

Enfin l'ironie du sort veut de surcroît que certains d'entre eux soient retournés aux propositions formalistes abstraites caractéristiques de leurs réflexions théoriques de départ, alors que le marché de l'art est depuis quelques années littéralement envahi par un retour massif à la figuration ! Or cette figuration, qui se réclame du subjectivisme « postmoderniste », dénonce avec virulence les dogmes et diktats d'un formalisme moderniste qui est en passe de devenir aussi démodé que le marxisme ! Ainsi passeront-ils peut-être ensemble les dix ou quinze prochaines années aux « poubelles de l'histoire », qui sont souvent celles de la mode ! *Sic transit gloria mundi !*

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. *Art/Société 1975-1980*, Québec, Éditions Interventions et Musée du Québec, 1981. Voir en particulier la section « Pratiques artistiques d'opposition à Montréal », p. 11 à 37.

Cette section a été rédigée par François Charbonneau, Marcel Saint-Pierre et Esther Trépanier.

2. Je me réfère ici à l'exposition du peintre académique William Bouguereau, 1825-1905, qui s'était tenue, non sans susciter une certaine controverse, au Musée des beaux-arts de Montréal du 22 juin au 23 septembre 1984.
3. Sur Fritz Brandtner voir H. Dufy et F.K. Smith, *Le meilleur des mondes de Fritz Brandtner*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1982. Sur la question des artistes progressistes québécois avant la guerre, on pourra aussi se référer à mon texte « Entre socialisme et modernisme : les peintres progressistes québécois (1930-1945) », dans Robert Comeau et Bernard Dionne (dir.), *Le droit de se taire, Histoire des communistes au Québec, de la Première Guerre mondiale à la Révolution tranquille*, Montréal, VLB Éditeur, 1989, p. 134-161. Le lecteur pourra aussi se référer, sur les liens qui unissaient Fritz Brandtner, Marian Dale Scott et Norman Bethune, à mon ouvrage sur *Marian Dale Scott : pionnière de l'art moderne* (Québec, Musée du Québec, 2000). De même, le chapitre 5 de l'ouvrage que j'ai publié en 1998, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939* (Québec, Éditions Nota bene) traite de la question de l'art et de son engagement social telle qu'elle fut vécue par les artistes au Québec durant la Dépression.
4. On excusera le côté réducteur, voire même expéditif de cette section. Sur la question du réalisme socialiste, il est évident que je prends surtout en considération les positions les plus dogmatiques qui se sont exprimées sur le sujet sans entrer dans les positions plus nuancées et riches (celles de Bertolt Brecht par exemple).
5. En collaboration, *Québec Underground 1962-1972*, Montréal, Éditions Médian, tomes I, II, III, 1973. Des publications plus récentes sur cette période donneront au lecteur intéressé une analyse plus large que celle du présent article. Voir, en particulier, les deux tomes de l'ouvrage publié sous la direction de Francine Couture : *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, tome I La reconnaissance de la modernité* et *tome II L'éclatement du modernisme* (Montréal, VLB éditeur, 1993 et 1997) et, entre autres, dans le tome II, le texte de Michel Roy, « Artiste et société : professionnalisation ou action politique ». Enfin, on pourra aussi consulter l'ouvrage écrit en collaboration dans le cadre de la tenue des expositions présentées au printemps et à l'été 1999 au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée de la civilisation à Québec : *Déclics, Art et société, le Québec des années 1960-1970* (Montréal, Musée d'art contemporain, Musée de la civilisation, Fides, 1999).
6. Le texte de cette conférence est reproduit dans le catalogue *Art/Société 1975-1980*, *op. cit.*, p. 93-96.
7. *Ibid.*, p. 95.
8. Pour une analyse critique de ce groupe et des autres tendances des avant-gardes artistiques de l'époque (minimalisme, hyperréalisme, nouvelle figuration) on se référera au texte que Marcel Saint-Pierre a fait en collaboration avec François Charbonneau et Francine Couture « Le réalisme en question », *Chroniques*, no. 20-21, août-septembre 1976, p. 46-104 et no. 24-25, décembre-janvier 1977, p. 60-108.
9. On ira lire le texte du Groupe Acte (Serge Bruneau, François Charron, André Leblanc et Carole Massé) « Le corps de la peinture », *Chroniques*, no. 23, novembre 1976 et no. 24-25, décembre 1976-janvier 1977, p. 41-59. On trouve avec ces articles

de nombreuses reproductions photographiques des œuvres des peintres du groupe.

10. Texte communiqué lors de l'événement *À faire*, galerie Media, automne 1976, reproduit dans le catalogue *Art/Société 1975-1980*, p. 96-100.

11. *Ibid.*, p. 97.

12. Lors de sa première publication, cet article était accompagné de reproductions illustrant le travail des divers groupes ou artistes dont il est fait mention dans le texte. Malheureusement, 20 ans plus tard, la seule documentation visuelle qui est encore en ma possession est celle du Groupe 1^{er} mai.

13. Reproduit également dans le catalogue *Art/Société 1975-1980*, p. 103-105.

14. Outre le catalogue cité ci-dessus, on se référera aussi à un article de François Charbonneau, Marcel Saint-Pierre et Esther Trépanier, « Le Groupe 1^{er} mai », *Intervention*, no. 12, Québec, juin 1981, p. 23-26.

15. Voir en particulier le document intitulé *Intervention du Comité de production visuelle*. Conférence culturelle du 25 juin 1979, *En Lutte!* reproduit dans *Art/Société 1975-1980*, p. 108-111. L'analyse que fait alors le comité des bannières produites pour l'organisation est effectuée en fonction de deux critères : la fonction éducative et la fonction émotive/poétique(!). Par conséquent, on juge comme trop « émotives » ou trop « analytiques » des bannières dont le principal défaut est en fait d'être formellement mal foutues!