

ETC



Les années 60 : art contemporain et identité nationale

Francine Couture

Numéro 17, hiver 1992

Exil et nationalité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35855ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

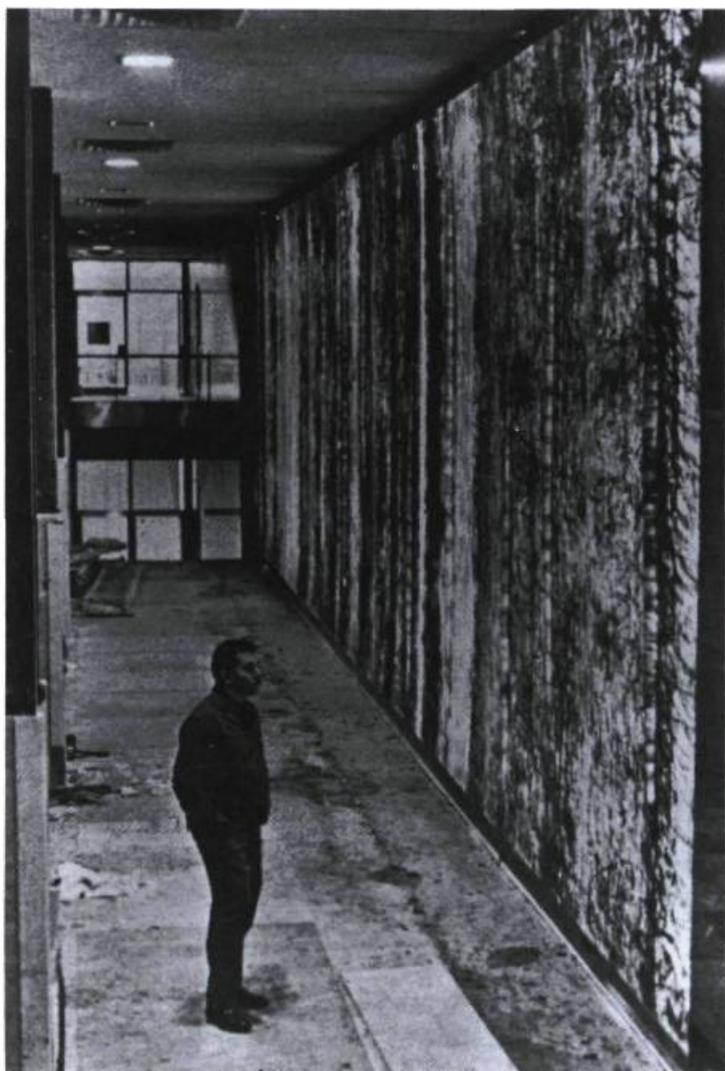
Couture, F. (1992). Les années 60 : art contemporain et identité nationale. *ETC*, (17), 14–17.

LES ANNÉES 60 : ART CONTEMPORAIN ET IDENTITÉ NATIONALE

Au cours des années 60 se sont tissés des liens étroits entre les notions d'art contemporain et d'identité nationale. Trois œuvres de cette période, et surtout leur contexte de présentation, m'apparaissent exemplaires des modes de relation différents que l'art a entretenus avec la réalité de l'identité nationale. Il s'agit de la murale de Mousseau installée dans le hall d'entrée de l'édifice d'Hydro-Québec, d'un tableau de Claude Tousignant issu de la série des *Accélérateurs chromatiques* et du spectacle à participation de Fusion des Arts *Les Mécaniques*. Au début des années 60, Hydro-Québec était l'instrument privilégié du nationalisme économique et politique de la nouvelle classe dirigeante québécoise. Le tableau de Claude Tousignant, par ailleurs, a été présenté à Paris, en 1968, dans une exposition intitulée *Canada d'aujourd'hui*, organisée dans le cadre des accords France-Canada, et qui avait pour mandat de véhiculer sur la scène européenne une image de la culture moderne canadienne. Enfin, le spectacle de Fusion des Arts s'est déroulé au Pavillon de la jeunesse de l'Expo 67 reconnu comme un laboratoire d'expérimentation d'une nouvelle culture axée sur l'émancipation de l'individu.

Jean-Paul Mousseau, Murale, édifice Hydro-Québec, 1961-1962

Abordons la première œuvre choisie : la murale de Mousseau. Ce qui est donné à voir au spectateur, c'est une œuvre monumentale, une surface rugueuse rythmée par des bandes de couleurs, traits formels relevant du post-automatisme ; les effets de texture sont, par ailleurs, amplifiés par un dispositif d'éclairage installé derrière le support de plastique de la murale et qui met en évidence sa transparence. Or, le lieu de présentation de la murale de Mousseau témoigne de la reconnaissance,



Jean-Paul Mousseau, *Murale lumineuse*, 1961-1962. Fibre de verre ; 5 m x 22 m. Édifice Hydro-Québec.

par la nouvelle classe dirigeante, de cette tendance du modernisme qui presque jusque-là avait été considérée, par le pouvoir politique, comme menaçante pour le consensus social.

La murale de Mousseau installe cependant une relation paradoxale avec l'automatisme, car elle s'éloigne de ses principes fondateurs. En effet, le concept de la murale a exigé la conjugaison des procédés propres à la peinture gestuelle et des ressources nouvelles de l'industrie établissant une complicité entre l'artiste et la machine qui semble tout à fait infidèle aux principes originaux de l'automatisme, lequel a dénoncé les effets dévastateurs de la science et de la technologie. D'une

part, le peintre et ses assistants ont appliqué aléatoirement, au pinceau, la résine colorée sur le support de matière plastique ; mais d'autre part, le peintre a utilisé les connaissances de l'ingénieur pour créer une programmation complexe d'allumage de tubes au néon de différentes couleurs installés à l'arrière du support de matière plastique. Et l'allumage de ces néons a été programmé afin de réaliser des jeux d'éclairage qui ne se renouvelleront pas avant 180 ans !¹ L'appropriation par l'artiste d'un nouveau savoir technique, rend ainsi possible le renouvellement, presque à l'infini, de la combinaison automatique et aléatoire des signes qu'il a tracés sur le support de matière plastique ; l'artiste semble avoir délégué à la machine une partie du processus créateur et porté ainsi atteinte à la vision mythique de l'artiste moderne propre à l'automatisme et construite sur une intime relation d'identité entre l'artiste et son œuvre.

Par cette intégration de l'abstraction gestuelle à la modernité technique, la murale de Mousseau rompt avec la méfiance et l'opposition que les automatistes avaient exprimées en 1948, dans le manifeste *Refus Global*, à l'égard de la raison et du progrès technique, sources, déclaraient-ils, de la décadence. On peut, par exemple, y lire ce passage où est dénoncé précisément le harnachement dévastateur des rivières : « la décadence... permet de passer la camisole de force à nos rivières tumultueuses en attendant la désintégration à volonté de la planète »². Or, aujourd'hui cette déclaration pourrait être comprise comme une critique prophétique du projet même de modernisation de la société québécoise, propre aux années 60.

La murale de Mousseau se pose donc en rupture avec une telle vision du progrès technique ; elle adhère même à une forme d'optimisme technologique typique des années 60. Elle se présente comme une œuvre de réconciliation de la modernité artistique et de la modernité technique. En effet, ce qui est donné à voir au spectateur, ce n'est pas le savant dispositif de programmation lumineuse mais la surface rugueuse rythmée par des bandes de couleurs, les effets de texture et de matière évoquant la peinture automatiste ; par l'utilisation du dispositif technique de programmation, l'artiste a offert à un large public une exposition perpétuelle de « tableaux automatistes » qui se renouvellent sans cesse et de façon aléatoire.

Ce contexte d'exposition témoigne d'un changement de la mentalité de la part de la nouvelle classe politique face à la modernité artistique. Celle-ci re-

connaissait sans doute dans les traits et les procédés de la murale de Mousseau une intégration réussie des modernités artistique et technique en harmonie avec son projet politique.

Pour mieux mettre en évidence cette réconciliation ou cette alliance réunissant le pouvoir politique et la modernité artistique, dont la murale de Mousseau est en quelque sorte l'expression symbolique, d'autres faits survenus durant cette période sont à rappeler. La création du ministère des Affaires culturelles en 1961 et celle du Musée d'art contemporain en 1964 signalent que la modernité artistique entre, au cours des années 60, dans l'étape de la reconnaissance par le pouvoir public et qu'elle est considérée par l'État comme un élément constitutif du Québec moderne. L'abstraction gestuelle est alors interprétée par des membres de l'élite politique comme une figure de la lutte de la nation canadienne-française pour son émancipation qui est comprise tant en termes de modernisation que de mise en valeur du potentiel de l'individu à réaliser un tel projet. Ce sont surtout les propos du premier ministre des Affaires culturelles, Georges-Émile Lapalme, qui nous permettent de faire de telles affirmations. En 1964, il a déclaré à l'Assemblée législative, lors du dépôt du projet de fondation du Musée d'art contemporain : « C'est dans la peinture que nous sommes des maîtres à l'heure actuelle, si nous en sommes »³. Cette déclaration rappelle le slogan de la Révolution tranquille, « Maître chez nous ». Pour le ministre Lapalme, il n'y avait aucun doute que cette maîtrise exercée sur le sort de la nation canadienne-française ne pouvait faire l'économie de la contribution de la production artistique.

Les œuvres automatistes ont également joué un rôle diplomatique dans les relations que le gouvernement québécois a alors établies avec la France, qui était son alliée culturelle, et dont le support lui était nécessaire pour prendre place sur la scène internationale des nations modernes⁴. Cette présence de l'abstraction gestuelle québécoise sur la scène artistique française a alors entraîné la célébration de son caractère francophone par une tendance de la critique, qui reconnaissait sa fidélité aux sources de l'École de Paris⁵.

Claude Tousignant, *Accélérateurs chromatiques*,
Canada d'aujourd'hui, 1968

La reconnaissance de la parenté entre l'abstraction lyrique française et la tendance automatiste semble

avoir caractérisé la valorisation de la modernité québécoise des années 60 par la critique française. En effet, lorsque la Galerie nationale du Canada présentait, en 1968, au Musée d'art moderne de Paris, l'exposition « Canada d'aujourd'hui », elle reproche à ses organisateurs de ne pas avoir suffisamment donné de place aux peintres gestuels québécois et d'avoir favorisé ce qu'ils ont appelé les « opistes », les « popistes » qu'ils ont simplement qualifié de « sous-produits de l'école américaine »⁶. Pour former l'image d'une culture canadienne moderne, le conservateur de cette exposition avait principalement retenu le formalisme géométrique, le Pop art ou une Nouvelle figuration. Il avait ainsi retenu des œuvres qui appartenaient aux différents centres artistiques répartis sur le territoire canadien, sans toutefois mettre en évidence l'identité culturelle de ces centres. Un tableau de la série des *Accélérateurs chromatiques* de Claude Tousignant faisait partie de cette exposition. Ce tableau, comme les autres œuvres de l'exposition, s'est heurté à l'image qu'une critique d'art parisienne se faisait de l'art contemporain québécois ; elle semblait ignorer que les plasticiens avaient revendiqué, dans les années 50, contre les post-automatistes, la définition légitime de l'art abstrait, en affirmant le caractère autonome et auto-référentiel de l'œuvre d'art.

La circulation de la peinture formaliste québécoise sur la scène artistique internationale a amené les critiques d'art américains, français, mais aussi locaux, à interroger sa contemporanéité en fonction de son degré d'originalité culturelle ou de son potentiel à constituer l'identité culturelle nationale. Cette peinture est-elle canadienne ou québécoise ? En quoi se distingue-t-elle de l'art américain ? Perd-elle son caractère distinctif parce qu'elle circule sur la scène internationale de l'art contemporain ? Voilà des questions qui lui ont été posées⁷. Sur la scène américaine et européenne, certains critiques ont fait subir à cette peinture le sort fait aux formes artistiques des sociétés périphériques qui sont interprétées le plus souvent comme des épigones de l'art des grands centres internationaux. Par exemple, le tableau de Claude Tousignant, *Rouge et bleu*, exposé à *The Responsive Eye*, au Modern Art Museum en 1965, a été interprété, dans une revue d'art américaine, comme une version optique des cibles de Kenneth Noland⁸. Pour décider de la valeur artistique de ce tableau, cette évaluation a donc pris le formalisme américain des années 60 comme modèle original et initiateur de ce

courant de l'art contemporain et n'a pas tenté de mettre en évidence la contemporanéité des démarches artistiques des peintres américains et québécois. Claude Tousignant n'a-t-il pas déclaré, « je veux une peinture évidentielle »⁹ et Frank Stella, affirmait « My painting is based on the fact that only what can be seen there is there »¹⁰ ?

Cette interprétation a été, bien entendu, contredite par des membres de l'institution artistique canadienne, tels le conservateur attaché à la Galerie nationale du Canada, responsable de la diffusion internationale de l'art canadien et le directeur de la revue *Arts Canada*¹¹, qui ont principalement fait valoir le non-alignement de la peinture des plasticiens, son antériorité même, par rapport à l'art op américain en mettant en valeur la place qu'elle occupe dans l'histoire de l'art canadien.

Fusion des Arts, *Les Mécaniques*, Pavillon de la Jeunesse, 1967

Un autre discours, par ailleurs propre au champ artistique québécois, a déplacé le débat vers la considération des liens que l'art peut établir avec la culture populaire et la vie quotidienne. Il a opposé la peinture des plasticiens aux nouvelles tendances en émergence – nouvelle figuration, art pop, art de participation – jugées plus « démocratiques » et plus ancrées dans la culture locale.

Le spectacle à participation *Les Mécaniques* du groupe Fusion des Arts est exemplaire de cette tendance. Au Pavillon de la Jeunesse cohabitaient tant les spectacles de la musique pop, le théâtre et la musique expérimentale que des colloques invitant les jeunes à se prononcer sur différents phénomènes sociaux. Or, ce contexte, favorable à l'expression d'une culture jeune, a été le lieu de l'expression d'une critique des règles de fonctionnement du champ artistique, de sa séparation d'avec la vie quotidienne, et le lieu de la réactualisation de certaines valeurs artistiques et sociales propres aux avant-gardes historiques européennes. Le spectacle *Les Mécaniques* est particulièrement représentatif des manifestations artistiques qui ont renoué avec l'esprit Dada en considérant les rapports que l'art entretient avec le politique, la technologie et la vie quotidienne.

Sur le plan de la culture locale, par ailleurs, la position de ses concepteurs est à rapprocher de la tendance Ti-Pop pour qui la parodie de signes de la culture populaire était le passage nécessaire à l'émergence d'une culture québécoise libérée de toute aliénation. Position qu'on peut aussi associer à celle de

jeunes intellectuels de gauche québécois qui prévoyaient, avec pessimisme, le déclin de la culture nationale ou son intégration à la culture de masse américaine, de plus en plus présente au Québec. Pour contrer cet effet, ils avaient investi l'art d'une mission politique en le définissant comme un instrument de construction de l'identité collective et avaient proposé de substituer à la notion de produit ou d'objet celle de pratique ou d'expérience. Ces jeunes intellectuels adhéraient à un projet socialiste, auto-gestionnaire, revendiquant la participation de chacun dans l'élaboration d'une nouvelle société. Ils avaient ainsi radicalisé le mouvement indépendantiste en rompant avec l'orientation réformiste que lui avaient donnée leurs aînés.

Or, les concepteurs du spectacle *Les Mécaniques*, qui appartiennent à la même génération que ces jeunes intellectuels de gauche, partageaient avec ce mouvement indépendantiste l'idée d'une culture populaire nationale, expression de l'émancipation tant de l'individu que de la société québécoise, dans laquelle, bien entendu, l'imagination artistique et l'activité créatrice devaient jouer un rôle fondamental. Ils étaient ainsi critiques des valeurs de productivité, d'efficacité et de spécialisation, propres à la société technicienne, et qui avaient fondé le projet de société de la Révolution tranquille. Dans ce sens, leur ancrage socio-politique se situait dans la tendance radicale du mouvement indépendantiste et contre-culturel.

Les œuvres de Mousseau et de Tousignant, par ailleurs, ont chacune été célébrées comme des figures de la nation moderne, l'une québécoise, l'autre canadienne. Mais paradoxalement, au moment où, sur la scène locale, la modernité artistique est reconnue par le pouvoir public, celle-ci est exclue du jeu mettant en scène les mondes de l'art dominants qui, au cours des années 60, s'affrontaient pour l'exclusivité de l'usage du label « art contemporain ».

FRANCINE COUTURE



Serge Tousignant, *Accélérateur chromatique*, 1968.
Acrylique sur toile ; 90 * de diamètre.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Ces procédés d'allumage sont actuellement « en panne » de sorte que l'œuvre de Mousseau n'est plus visible. Est-ce qu'on peut y voir un symbole du désengagement de l'État envers la culture ? ou de l'assombrissement de l'image publique d'Hydro-Québec ?
2. *Refus Global et projections libérantes*, Montréal, Éditions Parti-Pris, p. 33.
3. Débats de l'Assemblée législative du Québec, le mardi 3 mars 1964, vol. 1, n° 34, p. 1431.
4. La Délégation du Québec à Paris, aidée de représentants des milieux artistiques français, avait organisé l'exposition « La peinture canadienne moderne : 25 ans de peinture canadienne-française » qui fut présentée au Festival de Spoleto, à l'été 1962. La peinture gestuelle dominait dans cette exposition.
5. Jean Cathelin, « L'École de Montréal », *Vie des Arts*, n° 23, été 1961, p. 14-20.
6. Propos rapportés par Yves Robillard, « Pourquoi les Français boudent-ils l'exposition canadienne ? », *La Presse*, 20 janvier 1968.
7. Lire à ce propos l'article de Marie-Sylvie Hébert, « La réception de la peinture formaliste montréalaise (1965-1970) : art et identité nationale », *Les arts visuels au Québec : les années 60*, ouvrage collectif sous la direction de Francine Couture, VLB Éditeur, à paraître au printemps 1992.
8. Sidney Tillim, « Optical art: pending or ending? », *Arts magazine*, vol. 39, n° 4, janvier 1965, p. 16-23.
9. Claude Tousignant, dans *Art abstrait*, catalogue d'exposition du 12 au 27 janvier 1959, École des beaux-arts de Montréal.
10. « Questions to Stella and Judd », Interview by Bruce Glaser, *Art News*, septembre 1966. *Minimal art. A critical anthology*, E. P. Dutton & Co. Inc., New York, 1968.
11. Jean-René Ostiguy, « L'âge nouveau de la peinture canadienne », *Vie des Arts*, n° 44, automne 1966, p. 18-25.
Barry Lord, « Discover Canada », *Art in America*, vol. 55, mai-juin 1967, p. 78-84.