

Intervention



Un regard québécois sur l'art parisien à l'été 79

Richard Martel

Numéro 5, 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/57619ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (imprimé)

1923-256X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martel, R. (1979). Un regard québécois sur l'art parisien à l'été 79. *Intervention*, (5), 13–17.

Un regard québécois sur l'art parisien à l'été 79

Les lignes qui vont suivre essaieront de situer la pratique artistique actuelle dans la capitale des arts qu'a toujours été Paris. En fait, j'eus l'occasion de séjourner dans cette ville en mai et juillet 1979. Ce texte tentera, par une description sommaire des manifestations qui s'y trouvaient, de montrer les tangentes de l'art actuel.

Le Québec est situé près des expériences américaines par la proximité de New York et par les relations commerciales de certaines galeries. Cependant, si son avant-garde reprend souvent stylistiquement les mêmes problématiques, il est par contre évident que la présence européenne et surtout française situe notre nation — le Québec — au confluent de l'art occidental. C'est ce qui fait du Québec une zone privilégiée en continuelle remise en question. J'ose croire que, jusqu'à présent, l'exemple américain — new yorkais surtout — a primé. En témoigne la similitude des pratiques d'une partie de l'avant-garde québécoise avec celle des gens de New York. J'avoue toutefois qu'un rapprochement avec Paris et son effervescence ne pourrait qu'accroître un questionnement artistique déjà pertinent et intense ici même. La situation québécoise est donc tout à fait spéciale; c'est notre devoir d'y demeurer actif pour le moins qu'on veuille bien exister dans cet immense questionnement que constitue présentement l'art occidental. En fait, l'art occidental actuel, issu des projets dématérialisants et cherchant une nouvelle définition des valeurs, témoigne de la crise que

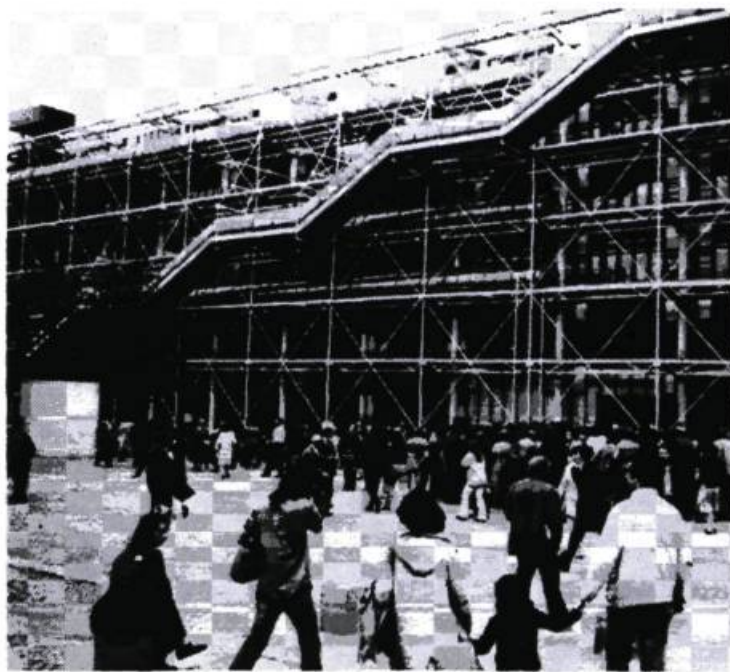
subissent actuellement les institutions occidentales et leurs idéologies. Les tendances actuelles sont souvent orientées dans des directions dialectiquement opposées, nous prouvant ainsi que l'action culturelle est idéologiquement constituée et que ses paramètres optent pour une morphologie artistique spécifique à ses orientations. C'est ainsi que les directions issues d'un art pour l'art trouvent leurs manifestations dans la "peinture — peinture" des peintres québécois même si, en second plan, certains artistes insistent tout particulièrement sur le questionnement théorique de leur pratique. En deuxième lieu, l'autre tendance directionnelle semble plutôt s'insérer dans les problèmes liés au capitalisme en crise. Ces pratiques de la lutte urbaine, féminine, écologique et politique réussissent, tout en faisant éclater les sacro-saintes conceptions fétichistes de l'oeuvre d'art, à définir de nouvelles avenues à un art socialement engagé.

Le Québec semble, à l'heure actuelle et par l'information que j'en ai, contenir toutes ces pratiques et se situer au centre du questionnement théorique et pratique de l'art occidental. Sachant, par mon expérience personnelle, que l'art québécois est surtout près des expériences américaines, il m'est venu à l'idée d'écrire ce texte. Peut-être contribuera-t-il à mieux situer la lacune existant ici au sujet de ce qui peut se passer à Paris, ville qui tend de plus en plus à s'affirmer comme capitale de l'art d'aujourd'hui.

Un petit tour de ville

Paris est une ville qui demeure très différente de New York, son urbanisme est à l'opposé de la capitale américaine mais, comme sa rivale d'outre-atlantique, elle tend à définir une problématique culturelle. Si l'équipement artistique de New York est énorme, celui de Paris est restreint. Les galeries de New York (OK Harris dans Soho, par exemple) sont immenses par rapport à celles de Paris (Yvon Lambert ou la galerie Stadler). C'est ainsi qu'une exposition de peintures hyperréalistes à Paris ne tiendrait qu'en deux ou trois tableaux. En fait, si l'on faisait l'histoire du développement de l'équipement culturel, on y ferait celle de l'art actuel. Il est évident que l'art Minimal nécessite de grands espaces et que ce genre de manifestation serait très à l'étroit dans les galeries parisiennes. De même, l'hyperréalisme et bien des projets d'environnement seraient mal à l'aise dans ces lieux de l'art commercial. Les réalisations formelles qui tendent au gigantisme trouvent donc leur pertinence avec l'arrivée des grands musées américains (comme le Whitney Museum, par exemple).

La revanche française se manifesterait donc par la création de ce que constitue Beaubourg, le Musée national d'art moderne, plus communément appelé Centre Georges Pompidou. Même s'il a fait couler beaucoup d'encre aux partisans d'une conception culturelle moins élitiste, ce centre trouve néanmoins sa pertinence dans un pays où la culture constitue un gagne pain appréciable. Architecturalement spécial, d'un fonctionnalisme brutaliste trouvant une similitude d'éclatement stylistique avec le "process art" des années 70, le Centre Georges Pompidou est justement ce que cherchaient les gouvernants de ce pays: reprendre la direction en matière de définition de l'art occidental. En fait, Beaubourg aura contribué à faire couler beaucoup d'encre un peu comme la tour qu'Eiffel a construite pour l'exposition universelle de Paris en 1889. C'est le monument marquant dont les français avaient besoin pour rehausser leur prestige en matière d'art: en témoignent les deux premières expositions qui s'y sont tenues en 1977, Marcel Duchamp et Paris-New York. Duchamp représente la figure centrale de l'art du XXe siècle: français ayant vécu aux Etats-Unis, il fut en mesure de donner une direction à ce que sera l'avant-garde des années 60. C'est par ses "judicieux" conseils que fut formée la collection de ce qui deviendra le Musée d'art moderne de New York, musée renfermant officiellement les principales œuvres d'art plastique du XXe siècle. L'autre exposition s'intitule Paris-New York-Paris comme la preuve d'un revirement d'hégémonie culturelle. On sait que Paris fut le centre de l'art occidental jusqu'avant la deuxième guerre mondiale et que c'est New York qui, économiquement, politiquement et culturellement sera le pivot des grandes décisions après la deuxième guerre mondiale. L'arrivée de Beaubourg et l'éclatement des catégories des années 68 à 72 marqueront donc le déclin de New York et son remplacement possible par Paris. Les expositions Paris-Berlin en 1978 et Paris-Moscou en 1979 feront de Paris la capitale incontestée en matière culturelle. Avec ces trois expositions, Paris devient le centre d'un triangle politique et culturel important. En fait, Paris sert de refuge aux minorités culturelles européennes, africaines



— Centre Georges Pompidou

et même la création d'un Musée d'art moderne russe en exil en banlieue (Montgeron) de cette ville contribue à accroître son hégémonie en matière d'art.

Paris-Moscou

Cette exposition retardée d'un mois était très attendue. Beaucoup, comme moi, espéraient y trouver les œuvres cachées des constructivistes russes des années 20 et bien d'autres choses encore. L'exposition contenait beaucoup d'informations sur les relations entre Paris et Moscou jusqu'au constructivisme. Cependant, j'avoue que mon appétit en ce qui a trait aux œuvres suprématistes et constructivistes n'a pas été comblé. Une visite de la Tate Gallery de Londres est presque préférable en ce sens. Pourquoi? C'est simple, la manifestation fut menée pour affirmer la position du réalisme socialiste et toute l'exposition, comme d'ailleurs le catalogue, fut articulé à cette fin. Il y avait certes de bons documents⁽¹⁾ mais les petites toiles de Malevitch étaient perdues dans cette manifestation d'envergure. Le catalogue lui-même semble souffrir du manque de documents importants. En fait, les nombreux textes de Paris-Berlin ou Paris-New York ne se retrouvent pas dans ce catalogue. Certaines sources pensent à la censure ou à une orientation de la part des dirigeants soviétiques. Ainsi, Catherine Millet, dans Art Press de juillet 79 affirmait: "Nous réaffirmons, pour terminer et pour montrer à quel point de finlandisation nous en sommes, que les autorités soviétiques ont exigé que les textes prévus pour le catalogue soient censurés partiellement ou entièrement et que les responsables français se sont exécutés". En fait le catalogue Paris-Moscou contient si peu de texte que tout peut s'être passé. . . L'exposition, quant à elle, possédait des documents d'une importance évidente mais je demeure personnellement convaincu qu'un axe directionnel fut donné.

Pour terminer sur cette manifestation, j'ajouterais que sa faiblesse tient de son concept même. De ramener — ou presque — la production des artistes aux seules relations entre ces deux villes est en soi fautif. Il y eut certes des influences entre Paris et Moscou de 1900 à 1933 mais l'importance des futuristes italiens et les relations avec le Bauhaus allemand furent tout aussi pertinentes. De tout ramener sur Paris renforce l'hégémonie culturelle de cette ville et contribue à orienter le développement de l'histoire.

D'autres manifestations

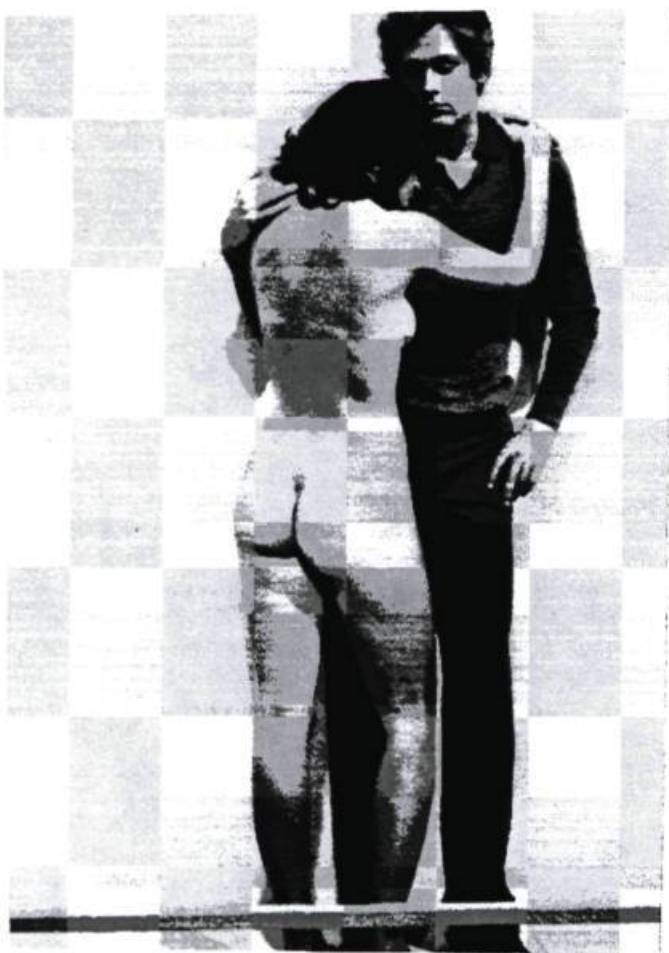
Toutefois, le Centre Georges Pompidou a su quand même nous montrer autre chose. En effet, une exposition organisée par la Kunsthalle de Dusseldorf portait comme titre "Musée des sacrifices/Musée de l'argent" (4 juillet — 24 septembre 79). Cette manifestation reste pour moi très intéressante; même plus, elle pourrait servir d'exemple. Ainsi, loin de servir à promouvoir une tendance ou un artiste et contribuer à monter sa cote, l'exposition part d'un point de vue thématique et c'est en fonction de ce thème que les œuvres sont choisies. Nos muséologues gagneraient à visiter de telles expositions car leur niveau didactique et esthétique est exemplaire. Le but des organisateurs d'une telle manifestation est l'information et c'est secondairement



— Arman, "Venus" 1970

que la présence de l'"œuvre d'art" est admise. Il y avait de tout à cette exposition: des œuvres primitives, surréalistes, environnementales, conceptuelles, etc. . . Des œuvres d'artistes qui ont esquissé le rapport à l'argent (Arman, Klein, Haacke. . .) et au sacrifice (Ernst, Giacometti, Bellmer. . .). "En confrontant des œuvres d'art contemporaines et des objets archéologiques ou ethnologiques, l'exposition recherche les origines de ce lien dans les structures mentales inconscientes qui se sont fixées dès l'aube des sociétés, autour de l'idée fondamentale du sacrifice: sacrifice des instincts aux besoins contraignants de la production économique comme de la reproduction sociale ou, plus généralement, sacrifice de la nature aux nécessités de la culture et de la société."⁽²⁾ C'est ainsi que s'expliquent les organisateurs. Ce genre de manifestation rend enfin justice au pouvoir didactique de la pratique artistique des artistes contemporains. Je considère que la formule adoptée par les gens de la Kunsthalle de Dusseldorf, par son caractère didactique, servirait d'exemple à ceux qui travaillent à la fabrication de la culture.

Au mois de mai se tenait, toujours au Centre Georges Pompidou, une exposition ayant pour titre "Copie Conforme". La manifestation insistait sur la copie fidèle du représenté. Les artistes se résumaient à Chuck Close, John de Andrea et Jean Olivier Hucleux. Les deux premiers sont américains et travaillent la peinture (Close) et la sculpture (Andrea) tandis que Hucleux est un peintre français. Cette exposition tentait de cerner la problématique "hyperréalisme" d'un courant de l'art contemporain. Non sans intérêt, ces œuvres souffrent toutefois d'un militantisme formaliste exagéré.



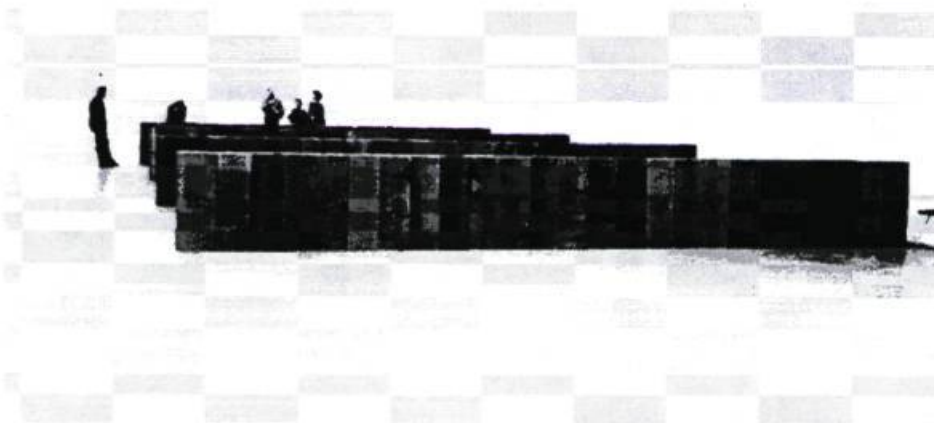
— John De Andrea "Couple" 1978, expo Beaubourg mai 1979



— Soto, *Vue salle d'exposition, Beaubourg mai 1979*

En même temps que cette exposition, se tenait une autre activité à Beaubourg: les dernières œuvres de l'artiste cinéticien Soto. Ces œuvres cinétiques, d'un esthétisme propre aux théories du début des années 60, étaient certes parfaites mais on se fatigue vite à se promener devant ces "œuvres" où ne prime que l'aspect contemplation. Des œuvres fétichistes pour les partisans de l'objet pur se situant en dehors de la pratique sociale véritable, constat d'une attitude passéiste de l'objet tout-puissant dans un monde où l'artiste n'a plus comme fonction que d'occasionner le plaisir solitaire de la délectation.

Toujours à Beaubourg, nous pouvions voir une exposition constituée d'une seule sculpture de Tony Long. Cette pièce d'acier comportait toutes les préoccupations propres à ce type d'objet plastique à trois dimensions. Pertinente analyse du caractère spécifique de la sculpture dans son développement spatial, la sculpture de Tony Long jouait sur la verticalité, l'horizontalité par des angles aigus et obtus d'une grande beauté. Œuvre purement plastique douée d'un pouvoir énergétique évident, cette sculpture maîtrisait tous les éléments de célébration plastique pertinent à sa spécificité morphologique.



— Carl André, *"Les Vaques", expo à l'ARC mai 1979*

Pour terminer, soulignons l'exposition des immenses peintures commandées par l'Etat pour l'Exposition Internationale de Paris en 1937. Ces gigantesques formats (Delaunay, Leger, ...) devaient servir à la décoration du Palais des Champs de Mars. Enfin, la très intéressante exposition intitulée "Alternances urbaines" où on risquait une fresque des théories contemporaines en matière d'aménagement urbain. Des grands ensembles à la maison individuelle en passant par les alternatives nouvelles et les luttes urbaines, l'exposition faisait le point sur ce qui constitue l'habitation occidentale d'aujourd'hui. Encore ici, le caractère didactique primait sur l'aspect formel.

J'ai esquissé ce que montrait le Centre Beaubourg cet été. J'ai laissé sous silence la collection permanente, le centre de documentation et les autres services connexes. Vaste centre d'activité culturelle, Beaubourg s'ouvre sur bien des

aspects de la pratique artistique et culturelle. Son pouvoir centralisateur laisse bien des provinciaux sans appareil culturel et c'est là la lacune du projet Pompidou. Une chose est certaine, c'est que l'industrie touristique est florissante et que Paris redevient, grâce au Centre National d'Art Moderne, un centre de l'art actuel important.

Je passerai rapidement sur les quelques expositions d'artistes individuels des galeries commerciales. En fait, il y avait peu de chose marquante sauf peut-être la rétrospective Zadkine à l'Artcurial et les œuvres de Barbiérie chez Stadler. L'ARC(3) quant à lui, nous montrait une exposition de Carl André et une autre de Christian Jaccard. Ce centre supposément dévoué à la recherche et la confrontation présentait ces valeurs sûres. Quand on sait la renommée en Amérique de Carl André, on est à se demander comment il se fait qu'un artiste déjà reconnu comme lui soit presque ignoré à Paris. . .

L'art sociologique

Ce que j'ai particulièrement retenu de cette dernière visite à Paris, c'est ma rencontre avec des artistes comme Alain Snyers et Hervé Fisher. On sait que Fisher est le promoteur et le défenseur d'une pratique artistique engagée socialement. L'art sociologique que Fisher anime est un courant marginal dans la multitude des tendances actuelles. Il est évident que les partisans d'un certain formalisme artistique⁽⁴⁾ ont du mal à considérer les pratiques sociologiques comme de l'art. Pour Fisher, "la fonction de l'art sociologique, c'est d'être la mauvaise conscience de notre société, de mettre en doute l'art et le système de valeurs de la société qui le produit".⁽⁵⁾ Issue de l'art conceptuel, la pratique sociologique débouche sur l'action urbaine par un engagement dans le quotidien. Les manifestations de l'art sociologique sont à l'opposé des performances individuelles et souvent égocentriques d'un courant de l'art actuel. Si la performance tend à ouvrir et à définir de nouvelles avenues à l'art, l'art sociologique désire, lui, de nouvelles pratiques sociales de l'art. "Le concept d'art sociologique constate l'apparition d'une nouvelle sensibilité aux données sociales, liée au processus de massification. Les cadres actuels de cette sensibilité ne sont plus ceux du rapport de l'homme individualisé au monde, mais ceux du rapport de l'homme à la société qui le produit".⁽⁶⁾ Ce texte — manifeste écrit en 1974 illustre assez bien la pensée des artistes comme Fisher, Thenot et Forest. A l'heure actuelle, il est difficile de parler d'un "collectif d'art sociologique" car les manifestations de groupe sont de plus en plus rares. Il en demeure cependant que les actions de ces artistes persistent mais sans le caractère d'"école" s'il y a quelques années. J'insiste ici tout particulièrement sur l'"art sociologique" car j'estime qu'une pratique d'art isolée sur elle-même, essayant de trouver son contenu dans l'égo, est inutile à la société. L'art est un fait social et les institutions qui permettent l'existence de la pratique artistique sont liés à l'idéologie du pouvoir. L'art socialement engagé vise à devenir subversif et à démasquer le fonctionnement de la société et les carcans que l'idéologie dresse à l'intérieur même de l'expression plastique. De toutes manières, je crois qu'une ouverture de l'art au social ne peut que faire progresser la pratique artistique souvent sclérosée. En outre, il y a nombre d'exemples du passé (Malevitch, Rodchenko. . .) qui nous prouvent que la pratique des artistes actuels est souvent retardataire. En fait, les oeuvres "minimalisantes" et "auto-analytiques" de certains artistes contemporains ne sont, la plupart du temps, qu'une reprise des théories artistiques du passé. Je crois que l'artiste a un rôle qui peut devenir important socialement si sa pratique tient compte des contradictions des faits sociaux. C'est par une ouverture au quotidien, à l'espace urbain et à l'écologie que la pratique artistique trouvera ses issues. Il est évident que beaucoup de manifestations artistiques s'alignent de plus en plus en tenant compte de notre environnement toujours plus menaçant. L'espace est une manifestation sociale et je considère qu'isoler tout exercice formel à l'intérieur des normes restrictives des l'art bourgeois contribue à écarter l'artiste de sa fonction véritablement progressiste. Car l'art a aussi — et surtout — comme fonction de démasquer l'idéologie du pouvoir. Eclaté des normes artistiques fixées par l'idéologie

et ses institutions, l'art trouve sa raison d'existence par une pratique enracinée dans les problèmes du vécu. Les luttes des femmes et des travailleurs aliénés ne peuvent être ignorées des artistes. Autrement, ces derniers ne seraient que des pantins servant à cautionner le pouvoir établi. Si l'art est engageant et prospectif, s'il est désir de renouvellement, je crois que c'est par une pratique socialement active qu'il peut trouver sa raison d'être. Après l'art conceptuel et la pluralité des tendances actuelles, l'art sociologique et ses multiples facettes peut permettre à l'art de réaliser son projet révolutionnaire.

C'est par ces considérations que je termine ce texte: l'art québécois contient toutes les pratiques de l'art international actuel. Il appartient aux artistes et aux travailleurs culturels d'enraciner leur pratique comme citoyens québécois d'une société qui se crée. C'est essentiellement par l'engagement social que l'artiste retrouvera sa raison d'être et l'art, sa fonction.

Parti de l'exemple parisien, ce texte espère contribuer, par les éléments qu'il contient, à mieux cerner les orientations de la pratique artistique actuelle.

— Texte et photos, Richard Martel

Notes:

- (1) Il fallait s'adresser à Moscou pour pouvoir prendre des diapositives de cette exposition.
- (2) Extrait du texte de présentation de l'exposition "Musée des sacrifices/Musée de l'argent". Cette exposition gagnerait à venir ici au Québec. . .
- (3) L'ARC (Atelier-Recherche-Confrontation) est situé au Musée d'art moderne de la ville de Paris. S'y tiendra cet automne une exposition faisant le point sur "Dix ans d'art actuel" en France. Le choix des oeuvres a été confié à Marcelin Pleynet pour la partie non-figurative et à Gérard Gassiot-Talabot pour la figuration.
- (4) Dans son texte "Art After Philosophy", Joseph Kosuth disait en 69: "On comprend que l'art et la critique formaliste n'acceptent comme définition de l'art qu'une définition reposant sur des critères formels."
- (5) Tiré de "Position de l'art sociologique" d'Hervé Fisher, paru dans *Skira annuel* de 1975, pp. 129-130.
- (6) Idem