

Marcel FOURNIER

sociologue, département de sociologie, Université de Montréal
directeur de la revue Sociologie et Sociétés.

(1986)

Les générations d'artistes

Suivi d'entretiens avec
Robert Roussil et Roland Giguère

Un document produit en version numérique conjointe
de Jean-Marie Tremblay et Marcelle Bergeron, bénévoles,
Courriels: jmt_sociologue@videotron.ca et mabergeron@videotron.ca

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"
Site web: <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web: <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Un document produit en version numérique conjointement par Jean-Marie Tremblay et Marcelle Bergeron, bénévoles,
Courriels: jmt_sociologue@videotron.ca et mabergeron@videotron.ca

MARCEL FOURNIER

Les générations d'artistes, suivi d'entretiens avec Robert Roussil et Roland Giguère.

Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 210 pp.

M. Marcel Fournier est sociologue à l'Université de Montréal et directeur de la revue Sociologie et Sociétés.

[M. Fournier nous a autorisé à diffuser la totalité de son œuvre publiée au Québec, le 12 décembre 2002]



Courriel marcel.fournier@umontreal.ca

Polices de caractères utilisés :

Pour le texte : Times, 12 points.

Pour les citations : Times 10 points.

Pour les notes de bas de page : Times, 10 points.

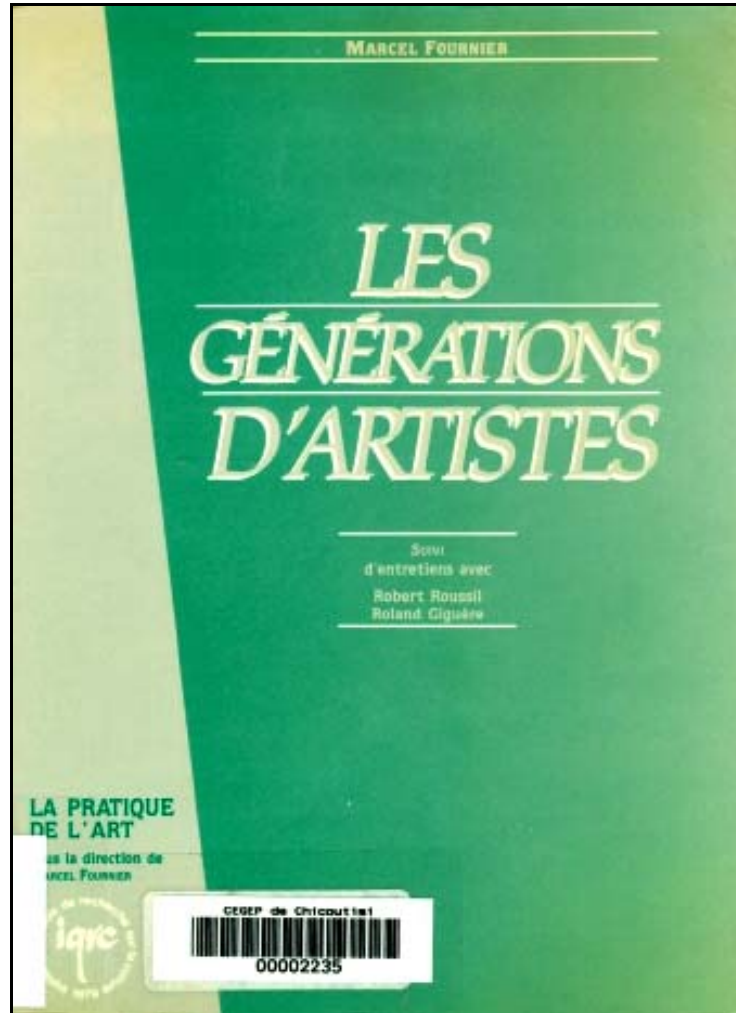
Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2003 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format
LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition complétée samedi, le 15 mars 2008 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.



Marcel Fournier
Sociologue, Université de Montréal
(1986)



Conception graphique de la couverture : Norman Dupuis

Québec : Institut québécois de recherche sur la culture,
1986, 210 pp.

Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l'autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle:

- être hébergés (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.
- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html, .doc, .pdf., .rtf, .jpg, .gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.

L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.

Jean-Marie Tremblay, sociologue
Fondateur et Président-directeur général,
[LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.](#)

Quatrième de couverture



Acte de liberté par excellence, réalisé dans le silence et l'isolement de l'atelier, *le geste de créer* est une activité sociale. Il engage un ensemble d'individus, d'organismes et d'institutions. Il exige des conditions sociales, culturelles et économiques spécifiques avec un maître, formation dans une école et de séjours à l'étranger, appui d'un mécène, obtention de bourses et de subventions, accès à des postes dans l'enseignement, expositions dans des galeries et des musées ; autant d'aspects qui caractérisent et différencient les itinéraires des artistes et déterminent leur réussite.

Empruntant la méthode des «biographies collectives», l'auteur réunit, pour les arts visuels au Québec une documentation riche et diversifiée (Interviews avec des artistes, biographies et autobiographies, catalogues d'expositions, données statistiques). Il propose une nouvelle lecture de l'histoire de l'art au XX^e siècle qui tient compte autant de la valeur esthétique des œuvres que de leur signification sociale.

Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre d'un projet de recherche de l'IQRC intitulé « Enseignement des Beaux-Arts et milieux artistiques », sous la direction de Marcel Fournier, professeur à l'Université de Montréal.

Table des matières

Liste des tableaux

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE : Les générations d'artistes

Chapitre 1. Artisan et artiste : la rencontre de deux mondes

- Maîtres, apprentis et mécènes
- Les premiers peintres modernes

Chapitre 2. La formation du champ artistique

- L'art vivant
- Autour de Borduas et de Pellan

Chapitre 3. Le temps des regroupements : entre la défense professionnelle et l'action politique

- Les associations professionnelles
- L'art et l'école. –De nouvelles demandes sociales
- La contestation étudiante
- Art social et engagement politique

Chapitre 4. De l'École des Beaux-Arts à l'Université : l'art comme mode de connaissance

- Des artistes en grand nombre
- L'accès à l'université
- Le discours sur l'art
- L'art, la politique et l'État

CONCLUSION. Les trois âges de l'art

- Le marché de l'art
- Les trois âges du musée

DEUXIÈME PARTIE : Entretiens

Chapitre 1. Robert Roussil ou l'esprit d'entreprise

1. Tout le monde dit que je suis artiste. Je ne le crois pas
2. Je dis à tout le monde que je suis un artiste. Ils ne me croient pas.
3. Entre deux pays : déjà étranger au Québec, encore étranger en France.
4. La vie d'artiste

Chapitre 2. Roland Giguère ou l'art comme mode de vie

1. Le poids d'un itinéraire : de l'artisan à l'artiste
2. Poésie et peinture : une même démarche
3. Un long détour
4. La signification politique de l'art

INDEX

Liste des tableaux

[Retour à la table des matières](#)

1. [Itinéraires socio-professionnels de cinq artistes québécois nés entre 1900 et 1910](#)
2. [Itinéraires scolaires et professionnels des artistes signataires de *Prisme d'yeux*](#)
3. [Itinéraires scolaires et professionnels des artistes signataires du *Refus global*](#)
4. [Itinéraires scolaires et professionnels des membres-fondateurs de l'Association des sculpteurs du Québec \(jusqu'en 1970\)](#)
5. [Origine sociale des étudiant\(e\)s en art](#)
6. [Nombre d'artistes et de professeurs d'art au Québec et au Canada, selon le sexe, en 1971 et 1981](#)
7. [Répartition des créateurs en arts visuels au Québec, selon la discipline et le sexe, 1981](#)
8. [Diplômés d'études collégiales \(D.E.C.\) en arts, selon le secteur et le sexe, 1974 et 1976](#)
9. [Diplômés universitaires en arts des trois cycles, selon l'université et le sexe, 1972, 1974 et 1976](#)
10. [Diplômes décernés par l'UQAM depuis sa fondation jusqu'à l'automne 1981 dans le programme d'art](#)
11. [Le discours sur l'art. Principales publications en art, de la Seconde Guerre mondiale à aujourd'hui](#)
12. [Artistes québécois de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts, selon l'âge et la discipline \(1972-1982\)](#)
13. [Liste des principaux artistes québécois de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts](#)
14. [Dimensions de la pratique artistique et fonctions de l'art](#)
15. [Périodes du développement de l'activité artistique au Québec](#)
16. [Une classification des galeries d'art de Montréal](#)

À R. P.

*« Le beau est fait d'un élément éternel, invariable,
dont la quantité est excessivement difficile à déterminer
et d'un élément relatif, circonstanciel,
qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble,
l'époque, la mode, la morale, la passion. »*

Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne »,
Œuvres complètes, Paris, Seuil, L'intégrale, 1968, p. 550.

Introduction

[Retour à la table des matières](#)

Dans sa définition contemporaine, l'art est largement identifié à une activité de création, qui s'est différenciée d'autres activités sociales (artisanat, loisirs, etc.), pour acquérir un caractère autonome, voire même « professionnel ». Si, en référence à l'histoire et à la situation des professions libérales, la notion de « professionnalisation » apparaît claire, elle crée, lorsqu'elle est appliquée au domaine des arts plastiques, ambiguïtés et confusions. Tout au plus peut-on parler d'une « professionnalisation de la pratique artistique » d'une manière analogique pour donner sens, comme le fait l'historien américain J. C. Taylor ¹, à un ensemble de transformations diverses : mise sur pied de programmes et d'écoles d'art, organisation d'institutions vouées à la diffusion et à la conservation des œuvres d'art (musées, etc.), constitution d'un « milieu » artistique (avec lieux de rencontre, endroits de villégiature, revues, etc.), participation des artistes à d'importantes activités publiques (expositions internationales, foires, etc.).

Aux États-Unis, ces diverses transformations s'effectuent au tournant du siècle : le Metropolitan Museum of New York, le Boston Museum of Fine Arts et le Philadelphia Museum of Arts en 1870, l'Art Institute of Chicago en 1879, la Photo-Secession Gallery of New York en 1905, etc. Se modifient alors les conditions d'accès à la carrière artistique et aussi les conditions d'exercice de l'activité artistique. Certes, l'artiste se retrouve peut-être toujours seul dans son atelier, face à son chevalet ou à son bloc de pierre, mais le contexte social dans lequel il réalise ses œuvres est fort différent : présence d'instances d'évaluation et de gratification (critique dans les journaux, enseignement universitaire, prix, etc.), apparition de nouvelles formes de mécénat, privé et public, intervention des gouvernements (politiques culturelles, subventions aux artistes), ouverture de postes d'enseignement des arts aux divers niveaux du système scolaire, etc. L'une des modifications les plus importantes est sans aucun doute l'apparition d'intermédiaires entre l'artiste et son public comme on l'a vu en France avec un Paul Durand-Ruel ² : le directeur de galerie délaisse les tâches traditionnelles du marchand de tableaux (vente de fournitures, encadrements, vente d'objets de luxe) pour s'associer à des groupes d'artistes et assurer la diffusion de nouvelles formes esthétiques. Non seulement en aval mais aussi en amont, les conditions d'exercice de l'activité artistiques sont profondément modifiées puisque changent et le type de formation des artistes (habiletés techniques, culture générale et esthétique) et le mode de diffusion ou de circulation de leurs œuvres.

¹ Taylor, J. C., *The Fine Arts in America*, Chicago, Chicago University Press, 1979.

² Moulin, Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

Sans remettre en question la pertinence d'une histoire de l'art en termes purement esthétiques, il convient de rappeler ce que les « périodes esthétiques » doivent aux conditions sociales d'accès et d'exercice des activités artistiques : ces périodes traduisent *l'effet de génération*¹, c'est-à-dire le poids qu'exerce sur un groupe d'intellectuels et d'artistes un espace temporel et social commun. Pour un artiste, le poids du moment où il entreprend sa carrière – date d'obtention d'un diplôme d'une école d'art, date des premières expositions collectives et individuelles, etc. – est indéniable puisqu'il le confronte à des problématiques et à des enjeux artistiques spécifiques, lui impose des contraintes institutionnelles particulières et lui fournit des « chances » différentes (ressources financières, lieux de formation et de diffusion, état du marché de l'art).

Dans la brève présentation qu'il fait de son projet d'une « ethnographie de la pensée moderne »², l'anthropologue Clifford Geertz identifie, de la pratique intellectuelle, trois aspects qui unissent les membres d'un même milieu intellectuel d'une façon telle que l'on puisse dire, en empruntant une formulation d'Alfred Schutz, que « ces gens ont vieilli ensemble ». Ces trois liens tout particulièrement pertinents sont : l'usage de « données convergentes », c'est-à-dire une « communauté » de connaissances non seulement intellectuelles mais aussi politiques, morales et largement personnelles ; la maîtrise du vocabulaire (dont les catégories linguistiques) qu'élabore chaque discipline pour parler d'elle-même et de ses relations aux autres disciplines (sciences / humanités ; hard / soft, etc.) ; enfin l'insertion dans un cycle de vie, c'est-à-dire les rites de passage, la définition des rôles d'âge et de sexe, des relations intergénérationnelles (maître / apprenti, etc.).

Aussi différentes que soient leurs productions artistiques, les artistes ont aussi, habituellement en fonction du moment où ils entreprennent leur carrière, un univers commun de références intellectuelles et maîtrisent un même système de classification artistique (art / artisanat ; art figuratif / non figuratif, etc.), ils participent à un même ensemble de relations sociales (et aussi d'oppositions) et enfin, sont inscrits dans un cycle de vie semblable (durée de la formation, relations avec des maîtres ou des professeurs, âge des premières expositions et de l'accès à des positions, etc.). Mais parce que la pratique artistique est l'une des plus individualisées et aussi l'une des plus imprévisibles, l'« effet de génération » ne se manifeste pas toujours d'une façon claire ; elle n'enferme d'ailleurs pas les artistes dans une même démarche artistique : à une « génération » d'artistes correspondent non seulement des modes artistiques mais aussi et surtout un mode de constitution de l'identité d'artiste et un mode de réalisation de la « vie d'artiste ». Et parmi les modalités mêmes d'exercice d'une activité artistique, celle qui apparaît la plus

¹ Bourdieu, Pierre, Luc Boltanski et P. Maldidier, « La défense du corps », *Informations sur les Sciences sociales*, 10, (4), 1971, pp. 45-86.

² Geertz, Clifford, « The Way We Think Now : Toward an Ethnography of Modern Thought », in *Local Knowledge*, New York, Basic Books, 1983, pp. 147-167.

associée à l'« âge professionnel », c'est précisément celle du rapport qui lie et oppose les générations d'artistes entre elles et aussi les membres d'une même génération entre eux : selon le cas, les artistes se voient, par exemple, invités soit à la fidélité à un maître et à l'adhésion à une école, soit à l'acquisition d'un « langage » propre, soit même à l'expérimentation et au renouvellement continuel.

Présente en histoire de l'art, la notion de « génération » ne concerne habituellement que la dimension proprement esthétique. On le voit bien, pour ne prendre qu'un exemple, avec l'importante exposition réalisée au moment des jeux Olympiques en 1976 par le Musée d'Art contemporain : l'objectif est de présenter les « tendances majeures de l'art québécois contemporain » au cours des trois dernières décennies. Le titre de cette exposition est « *Trois générations d'art québécois : 1940, 1950, 1960* »¹. Dans son texte d'introduction au catalogue, Fernande Saint-Martin, directrice du musée, tente de donner un sens à la fois à la sélection des œuvres et au découpage en périodes. La première période (1940), celle « des pionniers de l'art abstrait », est celle de la remise en question radicale d'une conception de l'art fondée sur un mimétisme des apparences des choses ; elle est aussi une période essentiellement annonciatrice d'une mise en place de préoccupations formelles : Borduas (et le groupe des Automatistes) et Pellan en sont les principaux représentants. La deuxième période (1950) est largement identifiée au Mouvement plasticien qui, en opposition à « l'expressionnisme gestuel et lyrique de l'Automatisme surréaliste », propose un « expressionnisme structural ». Divisé en deux tendances, celle des « premiers plasticiens », auteurs du Manifeste de 1955 (Jauran, Toupin, Belzile, Jérôme) et celle des membres d'« Espace dynamique » (Molinari, Tousignant, etc.), ce mouvement domine la scène artistique au début des années 60 ; s'y trouvent aussi associés les peintres Charles Gagnon, Jacques Hurtubise, Yves Gaucher et d'autres. Enfin, au milieu des années 60, apparaît une jeune génération d'artistes qui subissent le choc en retour du Pop Art et de la contestation culturelle de Berkeley aux États-Unis et de Mai 68 en France : ce mouvement de protestation (anti-art, anti-culture, anti-objet) dont la dimension sociale et politique est manifeste fait resurgir un « surréalisme anti-formaliste », provoque l'apparition de diverses formes d'« art éphémère » (happenings, festivités collectives, explosion du geste, etc.) et favorise le développement de la « jeune gravure québécoise ».

Ici et là, Fernande Saint-Martin fait référence au contexte social, mais jamais elle ne prend systématiquement compte des caractéristiques sociales, scolaires ou professionnelles des artistes pour construire les diverses générations artistiques. Or tout porte à croire, et c'est l'hypothèse que nous formulons, qu'à ces générations artistiques correspondent des générations d'artistes ; ces générations se différencient à la fois par le mode d'accès à la carrière artistique (relation à un maître, séjour à l'étranger, démarche collective, etc.) et par les relations qu'elles entretiennent avec les institutions scolaires (comme lieux de formation et

¹ Musée d'Art contemporain, Montréal, 1976, 135 pages.

d'exercice d'un emploi rémunéré) et avec les instances de diffusion (marché de l'art) et de gratification.

La seule analyse des itinéraires sociaux et professionnels des artistes présents à l'exposition de 1976 permet de cerner quelques différences qui les opposent en fonction même de leur « génération ». Si, aux fins de l'argumentation, l'on divise ces artistes en deux groupes (ceux nés avant 1930 et ceux nés après), il apparaît que la proportion des artistes qui occupent ou ont occupé un emploi dans l'enseignement est beaucoup plus élevée chez les « jeunes » que chez les plus « âgés » : 63 % (19 sur 30) chez les premiers, en comparaison de 30 % (19 sur 42) chez les seconds. De même, le rapport à l'étranger est fort différent : les séjours prolongés à l'étranger sont beaucoup plus fréquents chez les artistes nés avant 1930 (28,5 %) que chez les plus jeunes (3,5 %), qui limitent leurs voyages à l'étranger à des stages d'études d'un à trois ans. Sauf Marcelle Maltais, tous les artistes qui ont vécu un exil prolongé ou définitif à l'étranger, et principalement en France, sont nés avant 1930 : Paul-Émile Borduas (de 1955 à sa mort en 1960), Alfred Pellan (de 1926 à 1940), Fernand Leduc (à partir de 1947), Jean-Paul Riopelle (à partir de 1947), Marcelle Ferron (de 1953 à 1965), Rita Letendre (de 1965 à 1970), Marcel Barbeau (de 1962 à 1974), Jean Dallaire (de 1959 à sa mort en 1968), Robert Roussil (à partir de 1954), Roland Giguère (de 1954 à 1963), Kittie Bruneau (de 1950 à 1958), etc. Enfin, même si pour la plupart, tous ces artistes ont été formés dans une école d'art, principalement l'École des Beaux-Arts de Montréal, leur mode d'accès au marché de l'art est loin d'être identique : l'analyse des lieux des premières expositions individuelles et collectives permet de constater qu'au cours des décennies récentes (1960 et 1970), les artistes bénéficient de l'expansion du marché des galeries d'art, de l'intervention plus grande des institutions universitaires, des gouvernements (Centre culturel canadien à Paris, centres culturels municipaux, etc.) ou même des entreprises privées (La Sauvegarde, Centre S. Bronfman, etc.) et enfin de l'apparition d'organismes à caractère collectif et de « galeries parallèles » (Média, Véhicule, Graff, etc.).

L'enjeu principal est évidemment, pour un artiste, de faire de l'art « son métier », de « vivre de son art », et idéalement, sans compromis. Mais les conditions de réalisation d'un tel objectif, et par là, les contraintes que doit gérer un artiste, les compromis qu'il doit faire et les stratégies qu'il doit élaborer varient considérablement en fonction même des périodes ou conjonctures pendant lesquelles il entreprend sa carrière artistique. Relation avec un « maître », études à l'étranger, obtention de subventions et bourses, accès à un poste dans l'enseignement supérieur, insertion dans un groupe ou collectif de travail, etc., autant d'aspects qui différencient les itinéraires sociaux de chaque génération d'artistes. La génération ou l'âge professionnel n'est évidemment pas le seul facteur explicatif des différences observables dans la pratique des artistes et des groupes d'artistes, mais chaque conjoncture sociale leur offre des « chances » et des difficultés particulières, elle leur impose aussi diverses modalités d'acquisition du statut social d'artiste et d'exercice de l'activité artistique.

Si l'analyse de la pratique de l'art peut, pour des raisons méthodologiques et théoriques, être « individualisée », il devient nécessaire, lorsqu'il s'agit du mode d'insertion socio-historique de l'artiste, de « contextualiser » cette pratique et de tenir compte de l'ensemble de la dynamique sociale, intellectuelle et artistique où celui-ci inscrit sa pratique et que par sa pratique, il contribue à infléchir, à transformer. Plutôt que de présenter quelques biographies d'artistes, nous nous proposons dans notre étude, de constituer, pour chaque période de développement des arts au Québec, des « biographies collectives », selon la méthode dite de la posopographie.

Le matériau réuni et analysé provient à la fois des interviews réalisées auprès d'une quarantaine d'artistes ¹ et de tout un ensemble de documents produits par et au sujet d'artistes québécois : autobiographies et biographies, écrits, pamphlets et lettres d'artistes, catalogues d'exposition, etc. Même si l'information est riche, il ne faut pas s'attendre à l'exhaustivité, i.e. à la présentation de tous les artistes québécois qui ont acquis une visibilité : les diverses trajectoires particulières d'artistes ne sont que des illustrations, parfois exemplaires, et elles permettent de mieux comprendre quelles sont, pour chaque ou une génération, les conditions sociales d'accès à une carrière artistique et d'exercice d'une activité artistique.

¹ Bernier, Léon et Isabelle Perrault (sous la direction de Marcel Fournier), *L'artiste et l'œuvre à faire*, Québec, IQRC, 1985. Postface de Marcel Fournier, « L'artiste et le discours sur l'art ».

PREMIÈRE PARTIE :

Les générations d'artistes

Chapitre 1

ARTISAN ET ARTISTE *la rencontre de deux mondes*

- **Maîtres, apprentis et mécènes**
- **Les premiers peintres modernes.**

[Retour à la table des matières](#)

Même si, lors de l'exposition de 1976, l'on a retenu peu d'œuvres d'artistes nés avant 1900 – celles d'Ozias Leduc (1864), de M.-A. Fortin (1888), de John Lyman (1896), et enfin de F. Brandtner (1896) –, il est nécessaire de revenir vers la période de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e pour mieux cerner, d'une manière comparative, les caractéristiques sociales des « pionniers de l'art contemporain ».

Maîtres, apprentis et mécènes

Au tournant du siècle, la carrière des artistes est habituellement marquée par la superposition, à chaque étape de leur vie, de deux tracés parallèles, l'un relié à des tâches professionnelles à caractère utilitaire et l'autre à des préoccupations personnelles souvent identifiées à la peinture de chevalet. Il n'est guère possible, pour un artiste, de consacrer l'ensemble de son temps et de ses énergies à la réalisation d'un projet artistique personnel : le plus souvent, il se trouve dans la position de l'artisan-entrepreneur qui, pour subsister, doit obtenir des contrats

(monuments, portraits, décoration, illustration) auprès de mécènes ou d'institutions religieuses et gouvernementales.

Pour le XIX^e siècle, Napoléon Bourassa (né en 1827) constitue le modèle de l'artiste – artisan-entrepreneur qui, par ses diverses réalisations, accumule capital culturel, capital social et capital économique et accède à une position sociale élevée (mariage avec la fille de Louis-joseph Papineau, son fils Henri est fondateur du journal *Le Devoir* et député, etc.). Son itinéraire scolaire (études classiques et juridiques) devait le conduire à une position de « notable », mais Napoléon Bourassa n'y accède que par un long détour ; suite à une bifurcation vers les arts (séjour d'études en Italie), celui-ci devient un architecte-entrepreneur, responsable de la construction et de la décoration d'édifices. La diversité des activités artistiques – architecture, décoration, peinture, sculpture, etc. – et les écrits et conférences publiques font de ce « personnage haut en couleur » un « chef de file », voire même le « père des Beaux-Arts au Canada »¹. Napoléon Bourassa sera aussi, pour plusieurs artistes nés durant la seconde moitié du XIX^e siècle, un « maître » ; il le sera pour deux sculpteurs, Louis-Philippe Hébert et Alfred Laliberté. À maints égards, les itinéraires de ces deux artistes, fils de cultivateurs, sont semblables : manifestation, dès le jeune âge, d'habiletés pour la sculpture sur bois, long apprentissage dans la direction de Napoléon Bourassa, séjour d'études en France, obtention de contrats, etc.

Originaire d'un milieu rural, celui de la région des Bois-Francs, Louis-Philippe Hébert (1850-1917) n'en est pas moins issu d'un milieu cultivé : avant de devenir colonisateur à la manière du Jean Rivard d'Antoine Gérin-Lajoie, son père a en effet acquis une formation scolaire supérieure (études classiques, trois années au Grand séminaire, etc.). L'accès de Hébert à la carrière de sculpteur passe par un long apprentissage de six ans qu'il effectue sous la direction de Napoléon Bourassa. Ensuite, lui-même responsable de la réalisation de travaux de sculpture, il obtient divers contrats, dont un du ministère des Affaires publiques qui lui permet de se rendre en Europe pour y parfaire pendant six ans (1887-1892) sa formation de statuaire. Ce séjour prolongé en Europe est d'autant plus important qu'il transforme « le petit gosseux de Sainte-Sophie en un homme distingué, fin causeur, qui, à la simplicité de ses origines, allie le poli de l'homme du monde, du dandy qu'il devient presque au contact de la vie à Paris »². Et même si à son retour il obtient quelques tâches d'enseignement au Conseil des Arts et des Manufactures et au Monument national, c'est principalement de ses nombreux contrats (statues de la façade du Parlement de Québec, monument Maisonneuve, monument Bourget, etc.) qu'il tire sa subsistance et qu'il « entre, de son vivant, dans les

¹ Morisset, Gérard, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1960, p. 161.

Voir R. Lemoine, *Napoléon Bourassa, l'homme et l'œuvre*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1974.

² Hébert, Bruno, *Philippe Hébert, sculpteur*, Montréal, Fides, 1973, p. 96.

catégories des gloires nationales ». Deux de ses fils, Adrien et Henri, s'orienteront vers les arts, l'un vers la peinture et l'autre la sculpture.

Alfred Laliberté (1878-1953) effectue aussi son apprentissage sous la direction de Napoléon Bourassa. Et avec l'appui financier d'hommes politiques de sa région – le sénateur Cormier de Plessisville, et le premier ministre du Canada, W. Laurier d'Arthabaska –, et aussi d'une souscription publique par l'intermédiaire du journal *La Presse*, il complète pendant cinq ans sa formation artistique en Europe. Tout au cours de sa carrière, il poursuivra ses activités artistiques principalement en fonction de « commandes » qu'il reçoit des gouvernements fédéral, provincial et municipal : les statues des Pères Brébeuf et Marquette à Québec, les statues de Talon, Dorchester, Baldwin et Boucher sur la façade du Parlement de Québec, le monument à la gloire de Louis Hébert devant l'Hôtel de ville de Québec, etc. Mais Laliberté n'en maintient pas moins une activité artistique « personnelle » : exécution, entre 1928 et 1932, d'une série de 214 bronzes – dont 199 pour le Musée de Québec – de petite dimension illustrant les « légendes, les coutumes et les métiers d'autrefois » ; exposition en 1943 de ses œuvres à la Galerie des Arts de Montréal, etc. ¹.

Déjà, par son mode de vie et par l'accès en 1925, « chose inespérée » dira-t-il ², au poste de professeur à l'École des Beaux-Arts de Montréal, Alfred Laliberté se trouve dans une situation de transition, il s'éloigne du statut d'artisan-petit entrepreneur pour s'identifier de plus en plus à celui de l'artiste : organisation libre de son travail en atelier, fréquentes promenades consacrées à l'observation, longues discussions dans les cafés, les salons et les ateliers, constitution d'un « milieu intellectuel » autour du groupe « La rosse qui dételle », amitié de Suzor-Côté, qui a son atelier dans la même maison, visites des musées et des galeries, etc. Dans ses *Souvenirs* et dans ses *Réflexions sur l'art et les artistes*, il élabore, pour l'artiste, une éthique qui est celle du travail, du labeur. « Souffrez », dit-il au jeune artiste. D'un côté il nous faut beaucoup travailler ; de l'autre, la sensibilité, l'imagination, l'expression d'une « personnalité ». Et si Laliberté recherche « l'aisance », c'est aussi pour se permettre de « produire à son aise » : « Deux choses peuvent forcer (l'artiste) à produire, précise-t-il lui-même, le besoin d'argent ou mieux un grand idéal. Il travaille pour que son nom passe à l'histoire » ³. Pour l'artiste, ajoute-t-il, « l'idéal doit être son étoile vers laquelle il dirige tout ce qu'il exécute. Son unique but, en matière d'art, est pour la postérité » ⁴.

¹ Source : Alfred Laliberté, *Mes souvenirs*, Montréal, Boréal Express, 1978. Présentation d'Odette Legendre.

² Mais Laliberté ajoutera : « Cependant je n'ai jamais donné assez de temps à l'enseignement pour me détourner de mon travail chez moi. » (*Mes souvenirs*, *op. cit.*, p. 169).

³ Laliberté, Alfred, *Mes souvenirs*, *op. cit.*, p. 211.

⁴ *Ibid.*, p. 260.

Au début du XX^e siècle et dans l'entre-deux-guerres, la réalisation d'un projet artistique personnel demeure, en l'absence d'un marché de l'art quelque peu actif, le plus souvent subordonné à l'exercice d'activités lucratives : pour les sculpteurs, ce sont les monuments et pour les peintres, la décoration d'église. Dans ses *Souvenirs*, Alfred Laliberté décrit le climat culturel du début des années 30 dans les termes suivants :

Le progrès et les idées modernes semaient l'inquiétude dans les esprits, pervertissaient le goût et amenaient une regrettable indifférence pour tout ce qui concerne les Beaux-Arts. Avec les idées nouvelles, l'art d'autrefois devenait une chose démodée, négligeable. Alors, la peinture, la sculpture, la littérature devenaient du luxe. Et la masse de la population tournée vers les sports ou éprise de musique moderne ne pouvait ou ne voulait pas se payer ce luxe. Aussi, l'avenir s'annonçait-il pauvre pour les artistes ¹.

Les principales demandes proviennent alors des milieux politiques et religieux et suscitent un art largement décoratif, à fonction idéologique : à la gloire de Dieu et à celle de la Patrie. Dans la brève étude que Jean Éthier-Blais consacre à Ozias Leduc (1864-1955), apparaissent nettement les deux personnages : « l'un qui se livre en public, peintre officiel et dont les grandes manifestations assortissent à l'esthétique religieuse de son temps, et l'autre qui produit intérieurement pour lui seul et ses amis » ². D'un côté, le décorateur d'église qui fut l'élève et l'apprenti de Luigi Capello et dont l'ensemble de la production réside dans la réalisation de nombreuses décorations (église de Saint-Hilaire, baptistère de l'église Notre-Dame, etc.) ; de l'autre, l'artiste qui, devant son chevalet, poursuit « l'exploration des virtualités de la matière ». Seuls le retranchement à Saint-Hilaire et l'organisation d'une « vie secrète » permettent à Ozias Leduc d'échapper à l'utilitarisme et à l'académisme pour réaliser, dans sa peinture, une démarche personnelle.

Dans le contexte culturel, social et aussi économique du début du siècle, la poursuite d'un tel idéal risque de mettre l'artiste dans une situation financière difficile. Seul le peintre Suzor-Côté (1869-1937) semble alors échapper à l'écartèlement entre la réalisation d'un projet artistique et la satisfaction des demandes et de ce fait, il incarne la « réussite ». Né à Arthabaska dans la région des Bois-Francs, ce fils de notaire poursuit parallèlement, après des études secondaires, des études de chant et de peinture, d'abord au Québec (avec l'abbé Chabert et Maxime Rousseau), ensuite à Paris (École des Beaux-Arts et, lors d'un deuxième séjour, l'Académie Jullian). Son itinéraire et sa carrière ne sont en fait pas très différents de celui d'autres artistes de son époque : appui de « protecteurs » (le premier ministre Laurier, ami de la famille ; Hector Fabre, commissaire du Canada en France), séjour d'études en Europe et, enfin, obtention de contrats et de commandes (décoration d'édifices gouvernementaux, d'églises et même de

¹ *Ibid.*, p. 103.

² Éthier-Blais, Jean, *Autour de Borduas*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1979, p. 59.

maisons privées ¹ portraits, illustration de livres, etc.). Mais la carrière de Suzor-Côté est exceptionnelle et lui assure rapidement, comme artiste, une reconnaissance non seulement au Canada mais aussi en Europe : participation en 1856 à une exposition au Salon des Champs Élysées à Paris, présentation de deux toiles, en 1901, à l'Exposition universelle de Paris, exposition de soixante toiles en 1901 à la galerie montréalaise E. Scott & Sons. Même si sa situation financière n'est pas toujours des plus aisées et qu'il doit accepter des contrats, Suzor-Côté parvient à consacrer une part importante de son temps à des réalisations personnelles (paysages, etc.). À Rodolphe Duguay, qui sera son élève et son « protégé », il donnera le conseil suivant : « Si vous voulez arriver, travaillez pour les artistes et non pas pour plaire au public. Si vous travaillez pour le public vous êtes fini, vous ne ferez jamais un peintre » ². Suzor-Côté invite aussi son élève à l'*originalité* :

Tâchez de faire quelque chose que les autres n'ont pas fait. Habituez-vous à être original, ne faites pas aussi toujours la même chose comme tant d'autres de nos bons peintres. [...] Lorsque vous ferez quelque chose de vous-même, de votre création, dans ce temps-là seulement, je vous permettrai de vous dire mon élève ³.

Ces consignes, Rodolphe Duguay (1891-1973) ne parviendra à les respecter que d'une manière partielle : ce fils de cultivateur né à Nicolet rencontre en effet de nombreuses difficultés et obstacles non seulement avant mais aussi pendant sa carrière artistique : acceptation de travaux peu intéressants et mal rémunérés, visite de quartiers « chics » de Montréal, à la recherche d'un protecteur, etc. Sa formation artistique, il l'acquiert d'abord par l'intermédiaire de cours au Monument national et ensuite par la rencontre d'un « maître », Suzor-Côté, qui le prend sous sa protection, lui procure divers petits contrats et finance son voyage d'études en Europe. Cette rencontre le « sauve » en tant qu'artiste, mais ne lui fournit pas nécessairement les conditions pour réaliser son œuvre ; à son retour après un long séjour de sept ans en Europe (1920-1927), Duguay, établi dans sa région natale, devra accepter divers contrats : « Exécuter des portraits, faire en vitesse de petites toiles pour vendre à bon marché, fabriquer des cartes de Noël... quel méquier ! », se plaint-il ⁴. Son accès à l'art se fait d'une manière lente et pénible ; « Faire un peintre, que de travail encore, que de *sacrifices* », écrit-il en 1917 alors qu'il a vingt-six ans. Et au moment de sa première exposition en 1920, il notera : « J'expose pour la première fois au salon à l'âge de 29 ans... seulement, Mon Dieu ! Faut-il commencer si vieux sa carrière » ⁵ ? Dans la préface des *Carnets intimes*,

¹ Voir Hughes de Jouvancourt, Suzor-Côté, Montréal, Stanké, 1978. Parmi ces divers contrats il y a la réalisation, en 1907, de la décoration du Parlement canadien, l'illustration, en 1912, d'un livre de Louis Hémon, *Maria Chabdelaïne*, la décoration, en 1920, de la maison d'un Américain, Th. E. Ryan, etc.

² Duguay, Rodolphe, *Carnets intimes*, Montréal, Boréal Express, 1978, p. 98.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ *Ibid.*, p. 85.

H. Biron ajoute que « Rodolphe broyait du noir plus que des couleurs de tableaux »¹. À diverses occasions, il présente ses œuvres dans le cadre d'expositions – à la Bibliothèque Saint-Sulpice, à la Galerie Morency –, et au moment où au début des années 1950 il a l'appui d'amis tel l'abbé Albert Tessier de Trois-Rivières et qu'il jouit d'une notoriété, il accepte de participer à la décoration d'une église à Drummondville. Dans le but de permettre à son mari de « retrouver la sérénité », sa femme, Jeanne L'Archevêque, acceptera de collaborer à divers journaux (*Le Droit*, *La Terre de Chez Nous*, le *Foyer rural*, le *Bulletin des Agriculteurs*, etc.). Et si deux de ses toiles sont achetées en 1940 par le Musée du Québec, ce n'est qu'en 1967 que la Galerie nationale d'Ottawa acquiert l'un de ses paysages exposés, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1967, à la Place des Arts. Rodolphe Duguay n'accède en fait au marché de l'art qu'au début des années 60, par l'entreprise d'un ami, René Bergeron, directeur d'une galerie d'art dans la région de Chicoutimi.

Le support que les arts visuels reçoivent des milieux francophones québécois est, il faut le reconnaître, faible. Dans ses *Souvenirs*, Alfred Laliberté se plaint à plusieurs reprises du « faible encouragement des admirateurs et des acheteurs », qui, « depuis et avant même la dépression », dépensent « pour la guerre, les sports, la mécanique, le théâtre, le cinéma » et non pour les Beaux-Arts : voilà, conclut-il, les « progrès des temps modernes »². Cette critique rejoint celle que Victor Barbeau fera de « notre bourgeoisie » et que des intellectuels exprimeront dans les pages de la revue *Opinions ou Idées*³. À défaut d'une action d'individus ou de groupes d'individus fortunés, seule une intervention institutionnelle ou gouvernementale, relativement modeste, permet la réalisation de quelques œuvres monumentales.

Les premiers peintres modernes

[Retour à la table des matières](#)

Du côté anglophone, la situation est fort différente : l'intérêt pour les arts s'est rapidement concrétisé par la mise sur pied du Art Association of Montreal et par les nombreuses activités que cette association a organisées (enseignement de William Brymner, expositions, etc.). Dans leur *Histoire du Québec contemporain*, P.-A. Linteau, R. Durocher et J.-C. Robert fournissent, pour la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, quelques informations au sujet des premières institutions artistiques et aussi des premières grandes collections privées. Montréal est alors la capitale des arts au Canada et regroupe plusieurs collectionneurs identifiés à la grande bourgeoisie d'affaires anglo-saxonne :

¹ *Ibid.*, p. 45.

² Laliberté, A., *Mes Souvenirs ; op. cit.*, p. 168.

³ Voir M. Fournier, « La culture savante comme style de vie, Les intellectuels dans le Québec de naguère », *Questions de culture*, 1981, pp. 131-167.

Si William Van Horne a le goût éclectique et collectionne aussi bien les grands maîtres du passé comme Le Greco, Constable, Rembrandt, Hals et Reynolds, que les « modernes » comme Théodore Rousseau, Renoir et Monet, James Ross possède un Ruisdael et un Rembrandt. R. B. Angus a un magnifique Constable et Lord Strathcona, un non moins extraordinaire Turner. Ces millionnaires montréalais ne collectionnent pas que de la peinture étrangère. Ils sont prêts à encourager les peintres canadiens dans la mesure où leur peinture est à leur goût et à leur formation ¹.

Le goût de l'époque, porte les collectionneurs à préférer les paysages, qu'ils soient réalisés par des peintres étrangers de l'école de Barbizon (Corot, Millet, Théodore Rousseau) et, au début de XX^e siècle, de l'école de La Haye (J. Weissenbruck) ou par des peintres canadiens, tels Horatio Walter (1850-1938) et Homer Watson (1855-1930), en qui on voit un « Constable canadien ». Au début du XX^e siècle, ce goût s'ouvre à une « forme plus moderne d'inspiration », qui reliée au « subjectivisme » trouve pour défenseur le Canadian Art Club, fondé en 1907 à Toronto. Présidée à l'origine par Watson, cette institution réunit des artistes et des collectionneurs torontois, mais elle ouvre rapidement ses portes à des artistes montréalais de langue anglaise ou liés au milieu anglo-saxon : William Brymner (1855-1925), Maurice Cullen (1866-1954), Clarence C. Gagnon (1881-1942), W. H. Clapp (1879-1943) et enfin James Wilson Morrice qui deviendra le « peintre montréalais le plus prisé » des membres du Canadian Art Club.

Parmi les peintres de langue française de sa génération, Clarence-C. Gagnon (1881-1942) est l'un de ceux qui, dans les années 20 et 30, sont les plus appréciés, les mieux connus : membre de la Société royale du Canada (1921), membre (1921) et académicien de la Royal Canadian Academy of Arts, docteur *honoris causa* de l'Université de Montréal (1938), président de la section des Beaux-Arts du Troisième centenaire de Montréal (1942) ². Lorsqu'en 1933, l'on imprime une édition de luxe de *Maria Chapdelaine*, c'est à Gagnon que le travail d'illustration est confié ; et au moment de la visite de la reine Victoria à Ottawa en 1939, une vingtaine de ces illustrations servent à la décoration de ses appartements à Rideau-Hall. Avec des tableaux ou des gravures qui, d'une facture modérément impressionniste, s'attachent à présenter des paysages (ceux de Charlevoix et des Laurentides) et à mettre en valeur les mœurs du Québec rural, ce peintre prend littéralement, à un moment où s'effectue une revalorisation du patrimoine

¹ Linteau, P.-A., R. Durocher et J.-C. Robert, *Histoire du Québec contemporain*, Montréal, Boréal Express, 1979, pp. 341-342.

² Voir « Clarence-C. Gagnon », in *Biographies françaises d'Amérique*, Montréal, Les journalistes Associés Éditeurs, 1942, p. 575.
Aussi Hughes de Jouvancourt, *Clarence Gagnon*, Montréal, Éditions de la Frégate, 1970.

canadien-français¹, « la vedette »². Et tout en acceptant quelques activités rémunératrices, Clarence-C. Gagnon réussit à « vivre de son art » : ses peintures et ses gravures se retrouvent au début des années 1940 dans de nombreuses collections publiques et privées tant au Canada (Galerie nationale du Canada, Art Gallery de Toronto, Musée provincial de Québec) qu'en Europe (Petit Palais de Paris, Albert Museum de Londres). De par son origine – une mère anglophone et un père francophone, commerçant de son métier – Clarence-C. Gagnon se situe au carrefour des milieux anglophone et francophone : élève de William Brymner au Art Association of Montreal, il poursuit, grâce à un appui financier de James Morgan, des études artistiques à Paris sous la direction de Jean-Paul Laurens, de l'Académie Jullian (1904-1909). Tout au cours de sa carrière artistique, Gagnon maintiendra des liens étroits avec des artistes de langue anglaise : W. Clapp, H. Walter et M. Cullen.

À l'origine de l'« art moderne » au Québec et au Canada, l'on retrouve plusieurs artistes de langue anglaise. James Wilson Morrice et John Lyman sont tous deux issus de familles bourgeoises de langue anglaise et disposent d'un capital culturel élevé : études universitaires, voyages et séjours à l'étranger, etc. Fils d'un riche marchand écossais, Morrice (1865-1924) reçoit une formation en droit, il s'initie ensuite à la peinture lors d'un séjour à Paris où il est l'élève d'Harpignès, le dernier peintre de l'École de Barbizon. Plutôt que de revenir au Canada, Morrice s'établit à Paris, avec atelier sur le Quai des Grands-Angrestins, et se lie d'amitié avec de nombreux intellectuels et artistes, dont Matisse, avec lequel il effectue deux voyages à Tanger. Le seul poste que ce « bohème » occupera sera celui de peintre officiel des armées canadiennes pendant la Grande Guerre. Il consacrera sa vie à voyager et à peindre : « C'est en Afrique et surtout aux Antilles, dira Guy Viau, que (Morrice) fit ses plus belles toiles »³.

Si Morrice peut être regardé comme un des « premiers peintres modernes », ce n'est pas seulement en raison de son esthétique, mais aussi par la manière d'exercer ses activités artistiques. Soit individuellement, soit collectivement, des artistes se donnent une autonomie, condition de réalisation d'une œuvre proprement personnelle. À cet égard, la mise sur pied, en 1939, de la Contemporary Arts Society, est très significative : constituée majoritairement – vingt-six sur trente - d'artistes de langue anglaise et animée par John Lyman, cette association se donne comme objectif de réunir des artistes de « tendances non académiques », de

¹ L'un de ceux qui participe à ce renouveau, Jean-Marie Gauvreau, directeur de l'École du Meuble, fera en 1943 l'éloge du peintre Gagnon : « Clarence Gagnon, 1881-1942 », *Technique*, juin 1943, pp. 435-440. Il est aussi l'auteur du livre *Artisans du Québec*, Montréal, 1940.

² Ostiguy, Jean-René, *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946*, Ottawa, Musée national du Canada, 1982, p. 28.

³ Viau, Guy, *La peinture moderne du Canada français*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1964, p. 20.

Voir aussi le livre que Lyman consacre à ce peintre qu'il admire : *Morrice*, Montréal, Les Éditions de l'Arbre, collection Art vivant, 1947.

« défendre leurs intérêts professionnels » et, par diverses activités (conférences publiques, expositions, etc.), d'« affirmer la vitalité du mouvement moderne dans l'art »¹.

Fils d'une famille bourgeoise qui, originaire de la Nouvelle-Angleterre, s'est établie à Montréal pour le commerce de produits pharmaceutiques, et neveu de James Morgan, John Lyman (1880-1967) ne s'oriente vers la peinture qu'après des études universitaires en littérature et en architecture. Et tout comme Morrice, il acquiert sa formation artistique à Paris : d'abord avec Jean-Paul Laurens, et ensuite avec Matisse, dont il reçoit une influence profonde. Enfin, autre point commun avec Morrice, un goût des voyages qui se manifeste par un séjour de trois ans en Tunisie et par de fréquents voyages aux Antilles. Mais contrairement à son aîné, Lyman revient à Montréal où, en plus de poursuivre son activité picturale – exposition aux Johnson Art Galleries en 1927 –, il s'implique activement dans l'organisation du milieu artistique : création de l'école d'art l'Atelier en 1931, publication de Chroniques artistiques dans *The Montrealer*, mise sur pied de l'Eastern Group Painters en 1938 et de la Contemporary Arts Society en 1939, enseignement à l'Université McGill, etc.

Mais déjà, depuis la période de l'entre-deux-guerres, les Beaux-Arts connaissent quelques changements importants en milieu francophone : ouverture des Écoles des Beaux-Arts de Montréal et de Québec, fondation du Musée de la province de Québec, mise sur pied d'une École du Meuble, constitution d'un inventaire des œuvres d'art du Québec, par Gérard Morisset, ouverture de galeries d'art, etc. La création, en 1920, des Écoles des Beaux-Arts a une signification sociale toute particulière puisque cette initiative modifie les conditions mêmes d'accès à la carrière artistique : à l'apprentissage sous la direction d'un maître, l'on substitue un processus de formation proprement scolaire et une sanction formelle (diplôme). Cette initiative gouvernementale s'inscrit dans une réforme – pièce par pièce – du système d'enseignement amorcée par les Libéraux sous la direction de Lomer Gouin dans le but de répondre aux nouvelles exigences du « monde moderne » de l'industrie et de la technique². À la même époque, la volonté du « modernisme » des classes dirigeantes francophones se manifeste aussi dans le projet d'une université moderne sur la Montagne dont l'architecture – « l'une des plus belles expressions du Modern Style – sera confiée à l'architecte montréalais Ernest Cormier³. Cette nouvelle sensibilité est aussi, au début des années 20, traduite par le peintre Adrien Hébert (1890-1967), dont une exposition à la Bibliothèque Saint-Sulpice fait sensation ; à la fois par la technique (influence de

¹ *Le jour*, 11 février 1939, cité par F.-M. Gagnon, Paul-Émile Borduas, Biographie critique et analyse de l'œuvre, Montréal, Fides, 1978, p. 82.

² Fournier, Marcel, *Entre l'école et l'usine*, Montréal, Éditions A. Saint-Martin, 1980.

³ Fournier, Marcel, « É. Montpetit et l'université moderne ou l'échec d'une génération », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 36, n° 1, juin 1982. Voir aussi : Gérard Morisset, « Les arts dans la province de Québec », dans *Les Arts, Lettres et Sciences au Canada*, Ottawa, Imprimerie de sa Majesté le Roi, 1951, p. 393.

Cézanne) et par la thématique (ville, industrie, port), il s'inscrit dans la « Modernité »¹.

Afin de ne pas être qualifiée d'« école de luxe », l'École des Beaux-Arts de Montréal affirme, dès son ouverture, le caractère « pratique, appliqué », de son enseignement. Il est même précisé, dans le programme de 1923, que la formation en art décoratif permettra à l'artisan et au dessinateur de s'intégrer aux industries locales (meubles, papier peint, imprimerie, céramique, textile, etc.). Le premier directeur de l'École, M. Fougerat, est un artiste d'origine française lui-même formé à l'École des Arts décoratifs de Paris.

Pour le milieu artistique montréalais et québécois, la mise sur pied d'une telle école est doublement importante : au plan des conditions d'accès et des conditions d'exercice des activités artistiques. L'École des Beaux-Arts offre quelques postes de professeurs à des artistes, pour la plupart d'origine française, dans les premières années : Edmond Dyonnet, H. Charpentier, Charles Maillard. L'organisation d'un programme de « professorat de dessins » permet aussi à quelques-uns de ses diplômés d'accéder à des emplois à la Commission des Écoles Catholiques de Montréal. Enfin des exigences souples (financières et scolaires) d'admission rendent l'École des Beaux-Arts accessible à une population étudiante socialement hétérogène : certes des élèves, habituellement de sexe féminin, qui proviennent des milieux aisés et cultivés de la Métropole fréquentent l'école par dilettantisme et intérêt culturel, mais aussi des élèves qui, issus de milieux populaires, sont attirés par le caractère « pratique, appliqué » de l'enseignement et qui parfois transforment leur orientation professionnelle (décoration, dessin industriel, etc.) en un projet artistique². À l'origine, l'École des Beaux-Arts participe donc, tout en s'en distinguant, à la fois de l'atelier du maître, de l'école technique et de l'école normale.

Pour leur part, ceux qu'on appelle les « pionniers de l'art abstrait », et en particulier Paul-Émile Borduas, se trouveront, au moment de leur formation et au début de leur carrière, dans une situation ambiguë puisqu'ils dépendront à la fois de l'« ancien » et du « nouveau » système d'apprentissage : formation sous la

¹ Ostiguy, Jean-René, *Les esthétiques modernes au Québec, op. cit.*

Voir aussi la thèse en histoire de l'art d'Esther Trépanier : *La Ville comme heu de la modernité La représentation dans la peinture québécoise de 1919 à 1939*, Mémoire de maîtrise en études des arts, UQAM, 1983, 391 p. E. Trépanier met aussi en évidence la contribution de Marian Scott.

² Voir Sylvie Girard, *De l'École des Beaux-Arts à l'UQAM*, mémoire de maîtrise, département de sociologie, Université de Montréal, 1984.

Voir aussi Francine Couture et Suzanne Lemerise, « Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal, 1923-1969 », in *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal, UQAM, 1980 ; Bertrand Lebel, *Sélection et carrière des artistes plastiques au Québec*, thèse de maîtrise, département de sociologie, Université de Montréal, 1970, p. 122. En raison de la disponibilité des données et aussi de l'importance qu'a eue cette institution, nous limiterons largement notre analyse des institutions d'enseignement en art à l'École des Beaux-Arts de Montréal.

direction d'un maître et formation dans une école d'art ; relation directe avec des mécènes ou obtention de contrats et réalisation d'œuvres diffusées par l'intermédiaire de galeries, etc. La création des Écoles des Beaux-Arts marque ainsi la fin d'une « époque ».

PREMIÈRE PARTIE :

Les générations d'artistes

Chapitre 2

LA FORMATION DU CHAMP ARTISTIQUE

- **L'art vivant**
- **Autour de Borduas et de Pellan**

[Retour à la table des matières](#)

Les artistes qui, nés dans la décennie 1900-1910, entreprennent au cours des années 30 et 40 une carrière artistique, sont relativement peu nombreux : dans le cadre de l'exposition de 1976, l'on a retenu les œuvres de Jean-Paul Lemieux (1904-), Goodridge Roberts (1904-1974), Paul-Émile Borduas (1905-1960), Alfred Pellan (1906-) et Jori Smith (1907-). Tous ont en commun de fréquenter durant les années 20 une École des Beaux-Arts et aussi, sauf Jori Smith, d'occuper, pendant une période plus ou moins longue, un poste de professeur d'art dans une institution d'enseignement. Le développement d'un « art vivant » n'apparaît donc pas totalement indépendant de l'autonomie qu'acquièrent alors des artistes par l'accès à des postes de professeurs et aussi par la formation d'un milieu artistique, dont la Contemporary Arts Society sera l'une des premières manifestations.

L'art vivant

Au moment de la Seconde Guerre mondiale, divers facteurs concourent à l'apparition de cet « art neuf, vivant » : ouverture sur le monde, multiplication des activités culturelles (conférences, éditions, expositions) et développement de

secteurs culturels (journalisme, radio, enseignement spécialisé et universitaire). Parlant de ces années, Gérard Morisset écrit :

Les expositions se multiplient, les collections particulières s'enrichissent à une cadence effrénée ; la critique et la jeunesse entrent dans le bal ; les polémiques gagnent les journaux et les revues, même les tréteaux ; la curiosité est à son extrême [...]. Un certain genre de peinture est mort, qui ne reviendra plus... une nouvelle est apparue ¹.

Pour sa part, le critique d'art Maurice Gagnon identifie clairement, dans son ouvrage *Sur l'état actuel de la peinture canadienne*, les enjeux : au « goût bourgeois » qui n'ose rien en art et préfère à tout un réalisme étroit, l'on oppose le primat de l'imagination et de la recherche. Les préoccupations nouvelles s'expriment par la création de revues – *Amérique française*, *La Nouvelle Relève*, *Gants du ciel* – et la mise sur pied de maisons d'édition (Les Éditions de l'Arbre, Collection « Art Vivant »). Enfin, l'apparition d'une critique artistique (Maurice Gagnon, de Tonnancour) et l'ouverture de galeries d'art, dont la Galerie Dominion du Dr Stern en 1942, sont l'indice d'un plus grand intérêt du public pour l'art ; se constitue à Montréal un milieu d'amateurs d'« art vivant » que fréquentent de plus en plus de francophones, non seulement des membres de professions libérales mais aussi des journalistes, des professeurs ². La « preuve éclatante de la possibilité d'un art neuf » ³ est donnée par deux manifestations : l'exposition des œuvres d'Alfred Pellan au Musée des Beaux-Arts en 1940, au moment de son retour d'Europe, et la formation, autour de Paul-Émile Borduas, d'un mouvement « automatiste » en arts.

Pendant les années 40, les deux artistes francophones qui participent le plus activement à la transformation du langage visuel « traditionnel » sont Paul-Émile Borduas et Alfred Pellan. Dans la comparaison qu'il établit entre Pellan et Borduas, André Jasmin dégage, au-delà des différences de tempérament, une similitude, leur *rapport à l'enseignement* : « incapables de se suffire matériellement par la seule pratique de leur art, Pellan et Borduas enseignèrent. Le travail d'appoint, connexe ou non, est une condition de survie pour la plupart des artistes peintres ou sculpteurs » ⁴. Mais si les contraintes sont les mêmes, le rapport aux institutions que l'un et l'autre doivent fréquenter ne l'est pas. Pellan s'intègre aux institutions « anciennes » pour défendre l'« art vivant » : par exemple, sa

¹ Morisset, Gérard, « Les arts dans la province de Québec », in *Les Arts, Lettres et Sciences au Canada*, Ottawa, Imprimeur de sa Majesté le Roi, 1950, p. 399.

² Gagnon, Maurice, *Sur l'état actuel de la peinture canadienne*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1945, p. 127. Au sujet de ce « goût bourgeois », Morisset disait qu'il renvoyait à la « représentation d'une certaine réalité de tout repos, d'une conception de la beauté qui relève exclusivement de l'observation statique et passive du monde extérieur ». (G. Morisset, « Les arts dans la province de Québec », *op. cit.*, p. 394).

³ Gagnon, Maurice, *Sur l'état actuel de peinture canadienne*, *op. cit.*

⁴ Jasmin, André, « Le climat du milieu artistique dans les années 1940 », in *Peinture canadienne-française*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Conférence J. B. de Sève, 11-12, 1970, p. 21.

nomination à l'École des Beaux-Arts est un moyen de lutter de l'intérieur contre l'académisme d'une telle institution et contre l'autoritarisme de son directeur, Charles Maillard. Pour sa part, Borduas se tient en marge : dans ses *Projections libérantes*, il reprochera à Pellan non seulement de privilégier le cubisme, mais aussi et surtout, de « refuser le risque, l'imprévisible pour s'attacher au connu, pour conserver l'acquis »¹. Même si à plus d'un égard, leurs itinéraires respectifs se ressemblent, ils n'en diffèrent pas moins sous plusieurs aspects.

Tableau 1

Itinéraires socio-professionnels de cinq artistes québécois nés entre 1900 et 1910

[Retour à la liste des tableaux](#)

	Lieu et date de naissance	Occupation du père	Études	Séjours à l'étranger	1 ^{re} expo collective	1 ^{re} expo individuelle	Postes
J. P. Lemieux	Québec 1904	commerçant	É.B.-A.M.	France (1929-30 ; 1939-55)	1942, Addison Gallery, Mass.	1953, Palais Montcalm	École du Meuble (1935-1957) É.B.-A.Q. (1937-1965)
G. Roberts	La Barbade 1904	écrivain officier de l'armée	É.B.-A.M.	Art Student's League N.Y. (1927-29) Paris (1954-55)	1939, Foire internationale, N.Y.	1932, Arts Club	Ottawa Art Ass. (1931-33) Queen University (1932-36) É.B.-A.M. (1940-52)
P.-É. Borduas.	Saint-Hilaire 1905	artisan-menuisier	É.B.-A.M.	Paris, étude avec M. Denis (27-29) séjour : 1955-60	1939, Art Assoc. of Montreal	1947, l'Ermitage	C.É.C.M. (1933-39) École du Meuble (1937-1948)
A. Pellan	Québec 1906	employé ch. de fer	É.B.-A.Q.	Paris, études à l'École des Beaux-Arts Séjour : 1926-1940	1933, Galerie Beaux-Arts Paris	1939, Galerie J. Bûcher Paris	É.B.-A.M. (1942-1952)
Jori Smith	Montréal 1907	N. S.	É.B.-A.M.	N. S. 1937	Arts Club	1959, Dominion Gallery	N. S.

Source : *Trois générations d'art québécois, 1940, 1950, 1960*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1976.

¹ Borduas, Paul-Émile, « Projections libérantes » (1949), in *Refus global et Projections libérantes*, Montréal, Parti Pris, 1977.

Par son itinéraire, Borduas (1905-1960)¹ partage, avec la génération artistique antérieure, plusieurs traits : ce fils de menuisier n'accède à la «vie d'artiste» que tardivement, après avoir travaillé à la décoration d'église sous la direction d'Ozias Leduc et poursuivi, avec l'aide financière de Leduc et de Mgr Maurault, des études (1927-1929) aux Ateliers d'art sacré de Paris, dirigé par Maurice Denis ; son premier métier est celui de la décoration d'église. Devant la difficulté d'obtenir des commandes en période de crise économique, Borduas tirera profit de son diplôme de l'École des Beaux-Arts de Montréal (1923-1927) pour obtenir un poste de professeur de dessin d'abord (1933-1939) à la Commission des écoles catholiques de Montréal et ensuite (1937-1948), dans une maison spécialisée, l'École du Meuble de Montréal. Ce n'est pas sans effort que, parallèlement à ses enseignements, il parvient à réaliser une recherche picturale personnelle qui, dans les premières années, demeure figurative (portraits, paysages, natures mortes). Et si l'on exclut la présentation, en 1927, d'une toile dans le cadre d'une exposition collective « Exhibitions of Works by Canadian Artists » À la maison Eaton, sa participation active à des expositions débute à la fin des années 30 et se réalise d'une manière collective (sous l'initiative de la C.A.S.) et habituellement à l'extérieur des galeries privées : Art Association of Montreal, École technique de Montréal, Galerie municipale au foyer du Palais Montcalm à Québec, maison Morgan, Séminaire de Joliette, Art Gallery of Toronto, Théâtre de l'Ermitage, etc.². Sa première exposition individuelle dans une galerie d'art a lieu en octobre 1943 à la Dominion Gallery : même s'il y a peu de vente, elle reçoit de la part de la critique un accueil chaleureux. Les amateurs d'art, « ces gens cultivés... (avec) leurs préjugés », dira Guy Viau, demeurent réticents, voire hostiles. Borduas ne présentera ses œuvres dans une exposition solo que trois ans plus tard, après avoir réuni autour de lui un groupe de jeunes artistes : l'automatisme sera dans une certaine mesure l'expression de l'autonomie qu'il réussira à se donner et qu'il revendiquera publiquement pour tout artiste dans le *Refus global* (1948)³, au risque d'être traité de « révolutionnaire » par la droite et d'« individualiste petit-bourgeois » par la gauche (communiste)⁴.

¹ Sur Borduas, les écrits sont nombreux : l'étude la plus complète est celle de François M. Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Biographie critique et analyse de l'œuvre, Montréal, Fides, 1978. Voir aussi notre étude : M. Fournier et R. Laplante, « Borduas et l'automatisme ou les paradoxes de l'art vivant », *Possible*, vol. 1, n^{os} 3-4, 1977, pp. 127-165.

² Source : « Répertoire des expositions auxquelles Borduas a participé de 1927 à 1960 », in F.-M. Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, *op. cit.*, pp. 471-504. Borduas et les jeunes artistes qui l'entourent exposeront aussi entre 1945 et 1950 dans des appartements privés ou dans leurs ateliers : au 1757 de la rue Amherst en 1946, au 75 de la rue Sherbrooke en 1947, à l'atelier des décorateurs Guy et Jacques Viau en 1948 et en 1949, à l'atelier de Borduas à Saint-Hilaire en 1950 et 1951, chez Robert Élie en 1950.

³ Le Refus global est signé par : Magdeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbault, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renard, Jean-Paul Riopelle et Françoise Sullivan.

⁴ Fournier, Marcel, « Borduas et sa société », *La Barre du jour*, n^o 17-20, janvier-août 1969.

Le contexte idéologique et la position qu'occupe Borduas dans une école spécialisée relevant directement du gouvernement confèrent à la revendication d'autonomie une dimension politique. L'« artiste maudit » sera renvoyé de l'École du Meuble et, coincé entre la tuque et le goupillon, il n'aura d'autre choix, pour reprendre l'une de ses expressions, que d'« aller au diable », c'est-à-dire de s'exiler, d'abord à New York, et ensuite à Paris, où il meurt en 1960. « Ne suis-je pas né trop tôt dans un pays trop jeune », écrira-t-il en octobre 1958 à Claude Gauvreau. Même si, dans la seconde moitié des années 50, Borduas s'insère dans le marché international de l'art (contrat avec la Galerie de Martha Jackson à New York, expositions à la Galerie A. Tooth de Londres et à la Galerie Alfred Schmela à Düsseldorf), sa position demeure marginale en France, où l'année même de son arrivée (1955), le Musée d'art moderne de Paris consacre une exposition rétrospective à Pellan. Une angoisse très grande – insupportable, selon ceux qui l'ont connu – et une difficulté de peindre caractérisent le rapport qu'il entretient avec sa propre pratique artistique : « Mes craintes, mes hésitations et refus du lendemain viennent, confie-t-il dans une lettre à M. Camus, en juin 1957, de la conscience d'y risquer toujours ma propre identité »¹.

Si, dans les années récentes, la démarche de Borduas acquiert valeur de symbole, c'est qu'il représente l'artiste qui refuse de se distinguer par « d'habiles singerie académiques » ou par « la recherche de la renommée et de la fortune », et qui cherche à « réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels ». L'artiste est celui qui « obéit aux nécessités de son être » : la vérité d'une œuvre ne se définit plus par son rapport à un dogme ou à une doctrine, elle repose sur l'adéquation d'une œuvre à une réalité intérieure, subjective, celle de l'artiste lui-même. L'automatisme est à l'art ce que le personnalisme est à la philosophie et à la pédagogie : un respect profond de la personne, de sa liberté.

L'itinéraire que suit Alfred Pellan (1906-) apparaît plus linéaire et sa carrière, plus « facile »². Né à Québec, de santé fragile, ce fils de famille modeste dont le père est employé des chemins de fer s'inscrit dès l'âge de quatorze ans à l'École des Beaux-Arts de Québec ; il en sort quelques années plus tard premier de sa promotion. La carrière de ce jeune artiste, qui supprime le « d » final de son nom pour faire « plus plastique », est marquée très tôt par des succès, des reconnaissances : à dix-sept ans, l'une de ses toiles est achetée par la Galerie nationale d'Ottawa ; à vingt ans, le gouvernement du Québec lui octroie une bourse pour parfaire sa formation à Paris à l'École des Beaux-Arts ; à trente ans, il obtient le premier prix du Salon d'art mural de Paris et expose ses tableaux dans des

¹ Cité par Michelle Cantin, *Borduas à Paris, de 1955 à 1960*, thèse de maîtrise en histoire de l'art, Sorbonne-Université de Paris, 1976.

² Source : « chronologie », in *Pellan*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1972. Voir aussi Maurice Gagnon, *Alfred Pellan*, Montréal, Éditions de l'Arbre, Collection « Art vivant », 1943 ; Guy Robert, *Pellan*, Montréal, Éditions du Centre de psychologie et de pédagogie, 1963.

galeries parisiennes dont la Galerie Jeanne Bûcher. Enfin, après ce long séjour à Paris (1920-1940), où il s'intègre au milieu artistique, se lie d'amitié avec Fernand Léger et subit diverses influences, Pellan revient au Québec où il acquiert rapidement une grande visibilité : dès 1940, grande exposition de ses œuvres au Musée du Québec et au Musée des Beaux-Arts de Montréal, nomination, en 1943, à l'École des Beaux-Arts de Montréal, publication, en 1943, d'un ouvrage de Maurice Gagnon sur son œuvre, etc. Une dizaine d'années plus tard, Pellan quittera son poste d'enseignement pour séjourner à nouveau en France grâce à une bourse de la Société royale du Canada : sa « carrière prestigieuse », comme le dit Guy Viau, sera couronnée dès 1955 – il n'a pas cinquante ans – par une importante exposition rétrospective de plus de cent quatre-vingts toiles au Musée d'art moderne de Paris.

La revendication d'une liberté pour l'artiste est, comme chez Borduas, à la base de la démarche artistique de Pellan. « Nous cherchons, peut-on lire dans le manifeste *Prisme d'yeux* qu'il signe en 1948, une peinture libérée de toute contingence de temps et de lieu, d'idéologie restrictive et conçue en dehors de toute ingérence littéraire, politique, philosophique ou autre qui pourrait aduler l'expression et compromettre sa pureté. » Endossé par des artistes qui, pour la plupart professeurs ou étudiants dans des institutions d'enseignement (École des Beaux-Arts, École des Arts graphiques)¹, entendent poursuivre des démarches personnelles, ce manifeste est largement identifié à Pellan, dont la position dans le milieu artistique québécois est déjà forte.

De la génération des Borduas et des Pellan, le peintre Jean-Paul Lemieux (1904-) semble avoir réussi à se tenir à l'écart des grandes discussions esthétiques pour accéder, dans les années 60, à une position qui, située entre l'ancien et le nouveau – on parlera d'une « figuration renouvelée »² – lui donnera une très grande visibilité sur le marché de l'art, non seulement au Québec mais aussi dans l'ensemble du Canada³. À maints égards, l'itinéraire social de Lemieux peut apparaître paradoxal : ce fils de commerçant effectue des études secondaires dans des institutions francophones (Mont-Saint-Louis) et anglaise (Loyola College) ; il séjourne aux États-Unis et en France (1929-1930) ; il entreprend des études en arts à l'École des Beaux-Arts de Montréal (1926-1929), les interrompt et les reprend, pour obtenir en 1934 un diplôme ; il maintient pendant longtemps une activité d'enseignement, d'abord dans une école spécialisée, l'École du Meuble de

¹ Rédigé par Jacques de Tonnancour, *Prisme d'yeux* est signé par Louis Archambault, Léon Bellefleur, Jacques de Tonnancour, Albert Dumouchel, Gabriel Fillion, Pierre Garneau, Arthur Gladu, Jean Benoît (qui signe Je Anonyme), Lucien Morin, Mimi Parent, Alfred Pellan, Jeanne Rhéaume, Goodridge Roberts, Roland Truchon et Gordon Webber.

² Pour sa part, le critique R. de Repentigny parle de « l'art expressif et ambigu de Lemieux » (*La Presse*, 19 mars 1959).

³ Robert, Guy, *Lemieux*, Montréal, Alain Stanké, 1975.

Pour une analyse de l'évolution du marché pour les œuvres de Jean-Paul Lemieux, voir Ninon Gauthier, « Lemieux : l'angle économique », *Le Collectionneur*, vol. II, n° 6, 1979, pp. 17-26.

Montréal (1935-1937), et ensuite à l'École des Beaux-Arts de Québec ; tout en participant à des expositions, il maintient quelques activités plus « commerciales » (mise sur pied d'une société d'art commercial, illustrations de livres) ; enfin, sa démarche esthétique consiste à faire du « nouveau » (l'art contemporain) avec de l'« ancien » (l'art figuratif). Sa « carrière » artistique démarre assez tardivement vers la fin des années 50, à un moment où il a plus de cinquante ans et où il participe à une démarche collective à caractère professionnel. Avec Claude Picher, peintre et directeur des expositions au Musée de Québec, il fonde à Québec, en 1955, une Société des arts plastiques pour contribuer à la diffusion des œuvres d'art et faire connaître publiquement les revendications des artistes ; l'une des premières demandes de la Société est l'élaboration d'une politique du 1 % par le ministère des Travaux publics. Le succès amène Lemieux à quitter en 1965 le milieu de l'enseignement pour se retirer à l'Île-aux-Coudres, où dans une sorte d'« exil intérieur »¹, il se consacre à la peinture. En raison de la date de son accès au marché des galeries d'art (Galerie Dresdrève, 1959 ; Galerie Denyse Delrue, 1960 ; Galerie Agnès-Lefort, 1963 et 1965), Jean-Paul Lemieux participe donc tout autant sinon plus à la génération des artistes qui entourent Borduas et Pellan qu'à celle même des peintres de sa génération.

Autour de Borduas et de Pellan

[Retour à la table des matières](#)

Les artistes et les étudiants en art qui entourent Borduas et Pellan aspirent aussi, comme le note André Jasmin, « dans leur for intérieur, à faire exclusivement de la peinture et de la sculpture »². Mais les uns et les autres empruntent des voies différentes : en comparaison des signataires du *Refus Global*, ceux de *Prisme d'yeux* sont un peu plus âgés, demeurent plus liés aux institutions d'enseignement pour « s'assurer de leur pain quotidien »³ et, selon une observation de l'époque, manifestent dans leurs manières de vivre (goût de l'opéra, etc.), des « allures plus bourgeoises ». Rédigé par Jacques de Tonnancour, *Prisme d'yeux* est rendu public en février 1948 au moment d'une exposition qui réunit une quinzaine d'artistes : Louis Archambault, Léon Bellefleur, Jean Benoît (Je Anonyme), Albert Dumouchel, Gabriel Filion, Pierre Garneau, Arthur Gladu, Lucien Morin, Mimi Parent, Alfred Pellan, Jeanne Rhéaume, Goodridge Roberts, Roland Truchon et Gordon Webber.

¹ Bourget, J.-L., « Lemieux », in *Seize peintres du Québec dans leur milieu*, Montréal, La Vie des Arts, 1978, p. 97.

² Jasmin, A., « Le climat du milieu artistique », *op. cit.*, p. 21.

³ *Ibid.*

Tableau 2*Itinéraires scolaires et professionnels des artistes signataires de prisme d'yeux*[Retour à la liste des tableaux](#)

	Lieu et date de naissance	Occupation du père	Études	Séjour à l'étranger	1 ^{re} expo collective	1 ^{re} expo individuelle	Postes
L. Archambault	Montréal 1915	N. S.	B.A. Université de Montréal É.B.-A.M.	France, 1952-60	1945, Musée des Beaux-Arts	1942, École du Meuble	Collège McDonald École du Meuble Musée des Beaux-Arts É.B.-A.M. – UQAM
L. Bellefleur	Montréal 1910	N. S.	École normale É.B.-A.M. (cours du soir : 1929-1938)	Études à Paris avec Friedlander et Desjobert. Séjour de 1954 à 1966	1946, Maison des Compagnons	1951, Galerie Agnès Lefort	instituteur 1929-1954
A. Dumouchel	Valleyfield 1916	Contremaître (manufacture de chaussures)	Cours de gravure avec J. Lowe	Études avec Desjobert 1955-66	1948, Librairie Tranquille	1953, Université de Vancouver	École des Arts graphiques (1942-1960) É.B.-A.M. – UQAM (1960-1971)
G. Filion	Montréal 1920	Ouvrier	École du Meuble (41-42) Atelier de Pellan	N. S.	1943, groupe des Sagittaires	1942, Coq d'or	N. S.
Mimi Parent	Montréal 1924	N. S.	É.B.-A.M.	Séjour à Paris à partir de 1948	N. S.	N. S.	O.N.F. (1967-76) UQAM (1971-77)
A. Pellan	Québec 1906	N. S. employé ch. de fer	É.B.-A.Q.	Études à l'École des Beaux-Arts de Paris. Séjour de 1926 à 1940	1933, Galerie Beaux-Arts, Paris	1929, Galerie J. Bûcher, Paris	É.B.-A.M. (1942-1952)

(suite)	Lieu et date de naissance	Occupation du père	Études	Séjour à l'étranger	1 ^{re} expo collective	1 ^{re} expo individuelle	Postes
Jeanne Rhéaume	Montréal 1915	N. S.	É.B.-A.M. (2 ans) Art Ass. of Mtl.	Séjour à Florence (1949-1970) et à Paris	N. S.	N. S.	N. S.
G. Roberts	Barbade 1904	Écrivain officier de l'armée	É.B.-A.M.	Art Student's League, N.Y., 1927-29 Paris, 1954-55	1939, Foire internationale N.Y.	1932, Arts Club	Ottawa Art Ass. (1931-33) Queens University (1932-36) É.B.-A.M. (1940-52)
J. de Tonnancour	Montréal 1912	Industriel	É.B.-A.M.	Séjour au Brésil 1945-46	1942, Galerie des Arts (C.A.S.)	1942, Dominion Gallery	École du Musée des Beaux-Arts (1942-52) É.B.-A.M. - UQAM (1954)

Source : *Trois générations d'art québécois, op. cit.* Note. Le catalogue ne fournit pas d'information sur Arthur Gladu, Jeanne Rhéaume, Lucien Morin, Roland Truchon et Gordon Webber.

Au moment de la publication de *Prisme d'yeux*, près de la moitié (7/15) des signataires sont professeurs dans une institution d'enseignement, à l'École des Beaux-Arts de Montréal, à l'École des Arts graphiques ou à l'École du Musée des Beaux-Arts de Montréal. De plus, quelques-uns ont déjà, par des expositions individuelles ou collectives, eu accès au marché des galeries d'art : Pellan à Paris en 1939, à New York en 1942 ; de Tonnancour et Roberts à la Dominion Gallery en 1942 et 1943, etc. Pour plusieurs artistes du groupe, Pellan est moins un « maître » et un chef de file qu'un collègue et un ami. Et même si les itinéraires de certains signataires – par exemple de Tonnancour et Dumouchel – sont loin d'être identiques, ceux-ci se croisent à la fin des années 40, au moment où ils enseignent dans des écoles d'art.

Issu d'une famille bourgeoise de Montréal, Jacques de Tonnancour (1916-) s'inscrit à l'École des Beaux-Arts de Montréal après ses études classiques, mais il n'y demeure que trois ans : en 1939, c'est la rupture, il quitte l'École pour poursuivre sa démarche dans son atelier. Au cours des années 40, il hésite entre la peinture et l'écriture : il publie plusieurs articles de critique d'art dans divers journaux et revues (*Le Quartier latin, La Relève, La Presse, Le Devoir, Amérique*

française). Mais il participe aussi à des expositions : exposition collective avec le Contemporary Arts Society en 1942, exposition solo à la Dominion Gallery en 1942, exposition collective à Rio de Janeiro, en 1944. Enfin, de Tonnancour enseigne d'abord, dans les années 40, à l'École du Musée des Beaux-Arts, puis, à partir de 1952, à l'École des Beaux-Arts de Montréal. D'une grande culture littéraire, artistique et scientifique, passionné d'entomologie, – depuis son premier séjour au Brésil en 1945-46, il se rend régulièrement en Amérique du Sud pour en rapporter divers spécimens – il apparaît comme un « aristocrate de la pensée », un « homme raffiné cultivé »¹.

Au moment de la signature de *Prisme d'yeux*, Albert Dumouchel (1960-1971) est professeur à l'École des Arts graphiques, poste qu'il quittera en 1960 pour ouvrir une section graphique à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Mais contrairement à de Tonnancour, son origine sociale est populaire : fils d'ouvrier de la Montreal Cotton's Ltd. à Valleyfield, il travaille à l'atelier de dessin de cette usine. De plus, sa formation est largement celle de l'autodidacte ; son premier véritable stage de formation a lieu en 1955 dans l'atelier de Desjobert à Paris. Son rapport à l'art sera largement celui du « praticien infatigable et du professeur » : même s'il maintient, en peinture et en gravure, une production régulière, Dumouchel expose peu ses œuvres au cours des années 40 et 50. Elles ne seront présentées dans des galeries privées qu'à la fin des années 50 et au début des années 60 : Galerie Denyse Delrue, Galerie Agnès Lefort, Galerie Camille Hébert à Montréal, Galerie Dorothy Cameron à Toronto, Galerie Foussats à New York.

Dans une large mesure, l'action de Dumouchel apparaîtra comme celle d'un pédagogue et d'un animateur². Autour de lui, à l'École des Arts graphiques où il réalise les *Cahiers des Ateliers* des Arts graphiques, l'on trouve, dans les années 40, Léon Bellefleur, Roland Giguère, Jean Benoît, Mimi Parent, etc.

Léon Bellefleur est l'un des rares signataires de *Prisme d'yeux* qui ne soient pas alors professeur d'art, mais il évolue aussi, par sa formation dans une École normale, dans le milieu de l'enseignement : pendant toute la période où il suit des cours du soir à l'école des Beaux-Arts de Montréal (1929-1939), il occupe, à la CECM, un poste d'instituteur, qu'il quittera dans les années 50, au moment où ses œuvres sont présentées dans diverses galeries d'art (Galerie Denyse Delrue, Galerie L'Actuelle, Galerie Dresdhère). Et comme d'autres artistes de sa

¹ Héneault, Gilles, « de Tonnancour », in *Seize peintres du Québec dans leur milieu*, Montréal, La Vie des Arts, 1978, p. 42. Voir aussi : Jacques Folch-Ribas, J. de Tonnancour, *Le signe et le temps*, Montréal, P.U.Q., 1971

² Robert, Guy, *L'art au Québec depuis 1940*, Montréal, Éditions La Presse, 1973 ; voir aussi G. Robert, *Dumouchel*, Montréal, P.U.Q., Collection Studio, 1971.
Au sujet de l'École des arts graphiques, voir Suzanne Beaudoin-Dumouchel, *La première école d'arts graphiques en Amérique*, Concordia University, Département des Beaux-Arts, 1975, 143 p.

génération, il choisira pendant plus de dix ans (1954-1960) la solution de l'exil à Paris, où il poursuit ses travaux à l'atelier de Friedlaender et à l'atelier Desjobert.

Tableau 3

Itinéraires scolaires et professionnels des artistes signataires du *refus global*

[Retour à la liste des tableaux](#)

	Lieu et date de naissance	Occupation du père	Études	Séjour à l'étranger	1 ^{re} expo collective	1 ^{re} expo individuelle	Postes
P. É. Borduas	Saint-Hilaire 1910	artisan	apprentissage avec O. Leduc É.B.-A.M.	Atelier d'art sacré (Paris) Séjour à Paris de 1955-1960	1927, Eaton 1938, Art Ass. of Montreal	1942, Théâtre de l'Ermitage	prof. C.E.C.M. (1930-37) École du Meuble (1935-48)
Marcel Barbeau	Montréal 1925	ouvrier	École du Meuble (1942-47)	Séjour à Paris (1962-64, 1971-74) N.Y. (1964-65) Los Angeles (1969-71)	1944, U. de Montréal 1945, Art Ass. of Montreal (C.A.S.)	1951, Foyer des Arts, Ottawa	
Pierre Gauvreau	Montréal 1922	militaire	É.B.-A.M.		1943, Dominion Gallery (C.A.S.)	1947, Studio de l'artiste 1975 (retour) Galerie Corbeil	Réalisateur à Radio-Canada et à Radio-Québec Écrivain
Marcelle Ferron	Louiseville 1924	notaire	École des B.-A. de Québec (1941-42)	Séjour à Paris (1953-1960)	1950, Expo. des Rebelles 1954, Galerie Creuze, Paris	1955, Galerie du Haut Pavé	Université Laval École d'architecture (quelques années)
Fernand Leduc	Montréal 1916	menuisier	École normale (1938-43) É.B.-A.M.	Séjour en France (1947-53, 1954-70, 1974-)	1943, Dominion Gallery (C.A.S.)	Cercle universitaire. Galerie Creuze (Paris)	Prof. C.É.C.M. (1942-47) Collège Notre-Dame (1945) UQAM et Université Laval (1970-73)

(suite)	Lieu et date de naissance	Occupation du père	Études	Séjour à l'étranger	1 ^{re} expo collective	1 ^{re} expo individuelle	Postes
J.-P. Mousseau	Montréal 1927	ouvrier	Collège Notre-Dame (1941-1943) Élève de Borduas (1944)		1944, Les Sagittaires, Collège Sainte-Croix Dominion Gallery (C.A.S.)		É.B.-A.M. (1959-60) Université Laval, architecture (1965-69) Ville de Montréal
J.-P. Riopelle	Montréal 1923	entrepreneur en construction propriétaire immobilier	École polytechnique É.B.-A.M. École du Meuble (1943-44)	Séjour en France à partir de 1947	Salon du printemps	1949, Galerie Nina Dausset (Paris)	
Françoise Sullivan	Montréal 1925	N. S.	Études de la danse à Montréal et à N.Y. É.B.-A.M. (1941-45)	Séjour en Europe	1962, Musée des Beaux-Arts	1962, Association des Architectes de Montréal	Université Concordia (1977-) (quelques années)

En comparaison des signataires de *Prisme d'yeux*, les automatistes apparaissent plus « marginaux », en ce sens que, sauf exception et pour de courtes périodes, ils demeurent éloignés des institutions d'enseignement et que, dès le début de leur carrière, ils cherchent à « vivre de leur art ». Cette volonté conduit deux d'entre eux, Fernand Leduc et Jean-Paul Riopelle, à partir pour Paris dès la fin des années 40. Marcelle Ferron et Marcel Barbeau quitteront aussi le Québec, la première au milieu des années 50 pour un séjour de douze ans à Paris (1953-1965) et le deuxième pour un séjour de près de quinze ans en France (1962-1964, 1970-1974) et aux États-Unis (1964-1968 à New York, 1969-1970 à Los Angeles). Même si leur situation financière demeure, souvent jusqu'aux années récentes, précaire, ces artistes bénéficieront, dans les années 60, de la constitution d'un marché de l'art québécois et canadien et d'une plus importante intervention des institutions gouvernementales (bourses, subventions et achats) et des grandes entreprises privées (collections).

Sans nul doute, la carrière de Jean-Paul Riopelle (1923-) apparaît la mieux « réussie » : entièrement consacrée à la réalisation d'une œuvre personnelle, elle deviendra rapidement internationale. Dès le départ, il jouit, en comparaison de ses confrères, d'un capital culturel et économique plus élevé : fils d'un entrepreneur en

construction et agent immobilier qui s'intéresse à l'architecture et au dessin, Riopelle étudie en génie à l'École polytechnique de Montréal (1930-1940), pour ensuite s'orienter vers les arts, d'abord à l'École des Beaux-Arts de Montréal et ensuite à l'École du Meuble (1943-45), où il fait la rencontre de Paul-Émile Borduas. Dès lors identifié au groupe des automatistes, il participe à une première exposition collective en 1946. La même année, il se rend à Paris, présente des œuvres avec Leduc, Barbeau et d'autres à une exposition internationale consacrée au surréalisme et s'installe en France l'année suivante. Ses premières expositions individuelles ont lieu à la Galerie Nina Dausset (1949) et à la Galerie Raymond Creuze (1956). Par la suite, il expose de façon régulière tant à Paris (Galerie Pierre Loeb, Galerie Maeght) qu'à New York (Galerie Pierre Matisse) ou à Londres. Enfin, sa renommée s'affirme au Québec par une exposition rétrospective en 1967 au Musée du Québec et au plan international, d'abord en 1972, par une exposition solo au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, et ensuite, en 1981, par une grande exposition rétrospective (Peinture 1946-1977) au Musée national d'Art moderne de Paris (Centre Georges Pompidou)¹. À la fin des années 60, Riopelle rejoindra aussi un public plus large par le médium de la gravure.

Le « succès » de Riopelle s'exprime et dans une certaine mesure, s'explique à la fois par sa relation avec quelques galeries importantes (à Paris, d'abord la Galerie Loeb, de 1953 à 1960, et Jacques Dubourg, de 1960 à 1966, puis, à partir de 1966, la Galerie Maeght ; à New York, la Galerie Pierre Matisse), par la présence de son œuvre dans les grandes collections privée et publique et, enfin, par la grande diffusion de ses estampes². Sa renommée est internationale et sa cote, fort élevée : en octobre 1980 une grande huile de 96,5 x 129,5 cm obtient à New York 45,000 \$ U.S.³. Une telle carrière traduit bien les transformations importantes que connaît dans les années 60, le marché de l'art en ce qu'elle tire avantage de la constitution d'un marché de l'« art contemporain », de multiplication des points de vente, d'une « démocratisation de l'art » (gravure, etc.), et enfin, fait significatif, de l'intervention plus grande des institutions publiques et des entreprises privées dans le secteur de l'art.

À l'image de l'« artiste maudit » et de l'« artiste bohème » tend à se substituer celle de l'« artiste professionnel » qui se consacre à son art et compte en vivre. Mais les tensions caractéristiques de la pratique artistique ne disparaissent pas pour autant : entre les regroupements d'artistes et les démarches individuelles, entre l'action collective et les activités personnelles à l'atelier, entre l'accès au réseau commercial et le repli sur le milieu artistique, entre l'enseignement et la création, il

¹ Source : « Bribes pour une biographie », *Jean-Paul Riopelle, Peinture 1946-1972*, Centre Georges Pompidou, 1981. Voir aussi : Guy Robert, *Riopelle ou la poétique du geste*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1970.

² Voir Ninon Gauthier, « Riopelle : sa carrière, son marché (1946-1982) », *Le Collectionneur*, vol. IV, n° 16, 1983, pp. 23-32.

³ *Ibid.*, p. 24.

est plus que jamais difficile, pour l'artiste, de faire un choix. On le voit bien chez Fernand Leduc (1916-), le « disciple » le plus âgé de Borduas : même si son évolution intellectuelle et artistique s'inscrit, selon l'expression de J.-P. Duquette ¹, dans une « continuité dynamique », l'itinéraire professionnel de cet artiste est marqué par l'alternance entre des activités individuelles ou solitaires et des actions collectives ou publiques. Celui que l'on présente comme réservé, non mondain et peu enclin à l'esbroufe, à la publicité et à l'exhibitionnisme ², participe en effet à des entreprises collectives et à des débats publics : publication d'articles dans *Le Quartier Latin* et signature du *Refus global* en 1948, débat public avec Borduas en 1955, présidence de l'A.A.U.F.M. en 1956, organisation de l'exposition « Art abstrait » en 1959, mise sur pied à Paris, en 1963, d'une association pour la diffusion mondiale de l'art canadien. Leduc effectue aussi un va-et-vient entre le Québec et la France pour s'établir définitivement dans la région de Paris ; il n'en persiste pas moins à s'identifier comme « artiste québécois ». Ses deux séjours en France, en 1959 et 1979, seront facilités par l'obtention de bourses du Conseil des Arts du Canada. Après cinq ans d'enseignement du dessin (Commission des écoles catholiques de Montréal, de 1942 à 1947, Collège Notre-Dame en 1945-46), Leduc s'engagera résolument dans une carrière artistique par le biais d'expositions collectives et individuelles (Galerie du Luxembourg en 1947, Salon des Indépendants en 1948, Galerie Creuze en 1951). « C'était, dira-t-il, une folie à l'époque de choisir d'être un artiste peintre. » il ne reviendra à l'enseignement, cette fois au niveau universitaire (UQAM et université Laval), que pour une courte période (1971-1973).

Même s'il s'insère tôt sur le marché de l'art par l'intermédiaire de galeries, son cheminement demeure relativement lent, caractérisé par une grande obstination, ce qui le conduit à une activité artistique « rigoureuse », « exigeante », voire même « ascétique » ³. Issu d'un milieu ouvrier, Leduc entre à l'École des Beaux-Arts à vingt-deux ans, alors qu'il est membre d'une communauté de frères ; sa première exposition individuelle a lieu en 1950, à trente-quatre ans. « À l'époque, j'ai peint pendant dix ans, confiera-t-il, avant de pouvoir montrer un tableau » ⁴. Les musées du Québec, celui de Québec et celui d'Art contemporain de Montréal ne lui consacrent une exposition qu'en 1966. Certes au début des années 70, deux événements – exposition au Centre culturel canadien à Paris et rétrospective au Musée d'Art contemporain de Montréal – constituent un « point culminant » de sa carrière, mais Leduc demeure un peintre « encore trop peu connu » ⁵. Confrontations, déceptions, solitude et continuité caractérisent l'itinéraire de celui que Claude Gauvreau décrivait comme « ce rigoureux et lent chercheur, si

¹ Duquette, J.-P., *Fernand Leduc*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1980.

² *Ibid.*

³ Sur le seul plan technique, les toiles récentes – Les microchromies – sont difficiles à réaliser et exigent une très grande patience.

⁴ « F. Leduc, la peinture comme ascèse. Une interview avec Gilles Toupin », in Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière*, Écrits 1942-1980, Montréal, Hurtubise HMH, 1981, p. 288.

⁵ Duquette, J.-P., *Fernand Leduc*, Montréal, Hurtubise HMH., 1980.

intransigeant, si méticuleux, si impitoyable envers lui-même ». Sa démarche, lui-même en parle comme une « curiosité en éveil », une « recherche d'autre chose », une « recherche très difficile, très lente », qui exige de plus en plus de patience, de réflexion ». « Je suis mon propre mouvement intérieur. Ça continue », conclut-il lui-même ¹. Parmi les artistes québécois, Leduc est l'un des rares qui ait explicité sa démarche artistique dans divers écrits, au point d'apparaître comme un « théoricien », comme « un des pivots essentiels de la compréhension... de l'émergence de l'abstraction sous toutes ses formes » ².

Tout comme chez Leduc et Riopelle, se manifeste chez un signataire plus jeune de *Refus global*, Marcel Barbeau (1925), la même volonté de devenir artiste « à temps plein », avec tous les risques qu'un tel engagement comporte. Mais celui-ci ne réalisera un tel projet qu'au début des années 60, au moment où il quitte le Québec pour la France. Entre sa première exposition (1943) et le moment où il se consacre à temps plein à l'art, il se passe près de vingt ans. Pendant toutes ces années, Barbeau peint et expose régulièrement, mais il tire sa subsistance de diverses occupations ou, comme on le dit parfois dans le milieu artistique, de divers « métiers alimentaires » (designer à l'atelier des frères Viau, employé chez Office Equipment, entreprise spécialisée dans la fabrication de meubles, professeur à l'École des métiers à Rouyn-Noranda, photographe). Seule la conjoncture des années 60 caractérisée par la consolidation du marché de l'art contemporain et par une grande intervention des institutions gouvernementales lui permet, lors d'un séjour en France (avec bourse du Conseil des Arts du Canada en 1963-1964), d'abandonner ces occupations pour accepter les risques d'une « vie d'artiste ». À la fin des années 60, au moment de l'ouverture de plusieurs cégeps et de la mise sur pied de l'Université du Québec, Barbeau tentera, mais sans succès, de s'insérer dans une institution d'enseignement des arts et il n'aura d'autre choix que celui de « vivre de son art ».

En tant que mouvement artistique, l'automatisme se définit à la fois par un point de vue éthico-esthétique (l'œuvre comme expression d'une « vérité » intérieure), par une position dans le champ artistique (avant-garde) et par une signification socio-politique (critique de la société). Même si certains prennent leur distance à l'égard de Borduas et qu'ils participent à de « nouveaux » mouvements ou tendances artistiques, les signataires du *Refus global* n'en demeurent pas moins rattachés, d'une manière ou d'une autre, à l'automatisme. Pour deux d'entre eux, Jean-Paul Mousseau et Marcelle Ferron, l'engagement politique de l'artiste se traduira, au cours des années 60, dans une préoccupation pour « l'intégration des arts ».

Plus jeune signataire du *Refus global* – né en 1927, il n'a pas vingt ans –, Jean-Paul Mousseau est relié tout autant à la génération des « pionniers de l'art abstrait »

¹ *Ibid.*, p. 137.

² Beaudet, André, « Présentation », in F. Leduc, *Vers les îles de lumière*, op. cit., p. 111.

qu'à celle des « artistes professionnels ». Mais contrairement à ces derniers, il ne reçoit pas sa formation artistique d'une institution scolaire. Son accès à la carrière artistique est largement déterminé par la rencontre d'un « maître », Paul-Émile Borduas, que lui fait connaître, en 1943, le Frère Jérôme, l'un de ses professeurs au Collège Notre-Dame. Mousseau fréquente l'atelier de Borduas pendant de nombreuses années, et, membre de la Contemporary Arts Society dès le milieu des années 40, il participe à des expositions de groupe : Dominion Gallery en 1944.

Le caractère plus explicitement politique de sa démarche distingue rapidement Mousseau des autres disciples de Borduas : relations et discussions avec les militants communistes, présence au Festival des jeunesses démocratiques à Prague, etc. Cette « politisation » se traduira, dans les années 60, en une préoccupation de « toucher... les masses, le public, de travailler avec des architectes, de voir à ce que les œuvres soient mises au plus grand contact des humains »¹. Dans une certaine mesure, le caractère populaire de son origine sociale – naissance dans un milieu ouvrier de l'Est de Montréal, travail dans une petite entreprise familiale de fabrication de bonbons –, se prolongera dans sa démarche artistique. En effet, ses interventions artistiques prendront des formes multiples : décoration de théâtre et de télévision, création de bijoux et céramique, de sculptures et de vitraux, réalisation d'affiches. Et dans les années 60, Mousseau réalisera ses œuvres dans des lieux publics : la station de métro Peel, les discothèques la Mousse-spathèque et le Crash. Son œuvre maîtresse sera la grande murale lumineuse réalisée en 1961-1962 pour l'édifice de l'Hydro-Québec. « Très lié, selon son expression, au social », Mousseau délaissera « l'art de galerie » pour réaliser, en collaboration étroite avec les milieux de l'architecture et de l'industrie, un « art d'environnement ». Actif dans les milieux artistiques montréalais, (co-fondateur de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal), il accepte, mais de façon sporadique, des tâches d'enseignement : au Centre d'art de Sainte-Adèle (1959-1960), à l'École des Beaux-Arts de Montréal (1959-1960), et plus tard, à l'École d'Architecture de l'université Laval (1968-1969). À un moment de 1964, mécontent du sort fait aux artistes, Mousseau se sentira étouffé par la « petitesse » du milieu et quittera le Québec pour New York : « Je ne veux pas crouler dans mon coin, confiera-t-il. Il y a une tentative de s'intéresser à la peinture chez les gens d'ici, mais ce n'est pas profond [...] Ce sera la prochaine génération de Canadiens qui s'intéressera à la peinture »². Tout comme Borduas deux ans plus tôt, Mousseau ne semble avoir d'autre choix que celui de l'exil. Il abandonnera la pratique de l'art pour occuper un emploi à la ville de Montréal (Bureau de transport métropolitain).

¹ Propos recueillis par Gilles Héneault en 1967 et cités dans Québec *Underground*, 1962-1972, tome 3, Montréal, Les Éditions Médiart, 1973, p. 27.

² Godin, Gérald, « Un grand de la peinture québécoise, Mousseau », *Le Magazine Maclean*, octobre 1964, p. 35.

La génération des artistes québécois nés entre 1920 et 1930 apparaît donc très marquée par la présence de deux « chefs de file », Borduas et Pellan : parmi les vingt-cinq artistes de cette génération présents à l'exposition « Trois générations » (1976), près de 30 % sont directement reliés à l'un ou l'autre pôle de référence. Et si, à ces artistes, l'on ajoute ceux qui, d'une manière ou d'une autre, s'inscrivent dans le sillage de ces groupes – Roland Giguère et Gérard Tremblay comme élèves de Dumouchel, Rita Letendre, par sa participation aux activités du Groupe automatiste en 1952 et 1953 – il apparaît que, pour cette génération d'artistes, l'influence de *Prisme d'yeux* et du *Refus global* a été déterminante. Ces manifestes leur ouvrent un nouveau champ de possibles, un champ de « possibles abstraits ». Autre fait significatif, leur publication marque l'accès des femmes au statut d'artiste : Marcelle Ferron et Françoise Sullivan signent *le Refus global*, Mimi Parent et Jeanne Rhéaume, *Prisme d'yeux*. La carrière de ces femmes-artistes apparaît cependant moins rapide et moins linéaire que celle des autres co-signataires.

En comparaison des autres arts visuels, la sculpture semble, comme le remarque Fernande Saint-Martin, connaître une « évolution plus lente » : il faut attendre, dans les années 50, les Roland Dinel (1919), Robert Roussil (1925) et Armand Vaillancourt (1929) pour que s'effectue une véritable « ouverture ». En raison même de la position marginale de la sculpture sur le marché de l'art, les conditions d'exercice d'une telle activité artistique demeurent en effet particulièrement fragiles jusqu'au milieu des années 60. Non seulement ceux qui l'exercent sont dotés d'un faible capital culturel (origine populaire, souvent rurale, faible scolarisation, absence de formation artistique formelle) mais aussi ils se retrouvent souvent pendant plusieurs années dans une situation économique difficile qui n'est guère, comme on le voit pour Roussil et Dinel, différente de celle de la classe ouvrière elle-même. Le lieu de rencontre de ces artistes, la « Place des Arts » sur la rue Sainte-Catherine, exprime un rapport à l'art qui doit beaucoup à l'itinéraire social qu'ils ont suivi : refus de l'académisme, abandon des « bonnes manières », critique de l'ordre établi, etc. Et tout comme au moment du *Refus global*, la défense d'un « art vivant » en sculpture constitue une prise de position indissociablement esthétique et politique : elle est une forme d'engagement social.

Au sens strict du terme, *La Place des Arts* qu'animent au début des années 50 le sculpteur Robert Roussil et le syndicaliste et militant communiste Henri Gagnon n'est pas une association d'artistes, mais cette initiative leur fournit un lieu de réunion, de discussion (sur la politique, les arts), de production (ateliers de sculptures, réalisation de décors, etc.), et aussi de diffusion (expositions). Dans ce contexte politique, la Place des Arts acquiert rapidement une dimension politique qui ne sera pas tolérée par les autorités municipales : visites policières, procès, fermeture des locaux, etc.¹. Sculpteur d'origine populaire, Roussil est alors loin d'avoir les attributs d'un « artiste professionnel » : faible formation scolaire en art

¹ Voir Marcel Fournier, « Roussil en question(s) », *Possibles*, vol. 6, n° 1, 1982, pp. 109-127.

avec quelques cours à l'École du Musée des Beaux-Arts, exercice de mille et un métiers. Il tentera d'allier engagement social et politique et pratique artistique : participation au Congrès de la Paix à Vienne en 1952, réalisation de sculptures (« sculpture pour Mao », « La Paix », « La Déesse de la Paix »), relations avec des artistes sud-américains et des artistes français partisans du « réalisme socialiste », etc. L'un des projets que formule Roussil mais qui ne sera réalisé que dans les années 60 est celui des symposiums de sculptures. L'intention est d'insérer une pratique artistique individuelle dans une activité collective pour en faire un événement public.

Plus et mieux que tout autre, Armand Vaillancourt (1929-) incarne l'artiste engagé, celui dont le rapport est manifestement et intentionnellement politique. D'ailleurs, les auteurs de *Québec Underground* (1975) en font un des pionniers d'une forme d'art « résolument populaire ». Né en 1929 à Black Lake, ce fils de cultivateur étudie la sculpture à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Ses premières activités artistiques publiques, au début des années 50, ont un caractère nettement politique : participation à la « Place des Arts » animée par Robert Roussil et réalisation d'une sculpture à partir d'un arbre sur la rue Durocher à Montréal. Parallèlement à une activité artistique personnelle de sculpture sur bois, Vaillancourt, que le critique d'art Guy Robert présente comme « une sorte de Vulcain indomptable, à la fois ouranien et dionysiaque », réalise dans les années 60 d'imposantes sculptures monumentales, dont celles d'Asbestos (1963), de Toronto (1967) et de San Francisco (1969-1971), et participe aux divers symposiums de sculpture. Avec « ses cheveux longs, sa barbe, sa culotte de cuir et son langage dégoûtant »¹, ce sculpteur choque le public, et par ses polémiques et ses interventions à caractère théâtral (happening au Mont Royal en 1964 lors d'un symposium de sculpture, explosion-happening en 1966 lors du lancement d'un poème de Péloquin, organisation, en 1971, d'une soirée en défense de la murale de Jordi Bonet au Grand Théâtre de Québec, etc.), il devient un personnage type, celui du contestataire. Fondé sur l'idée que l'artiste ne peut être indifférent aux questions sociales et qu'il doit favoriser « le développement d'une conscience sociale qui permettra de corriger les injustices et l'inégalité flagrante qui marquent notre société »², son militantisme l'amènera à délaisser pratiquement la sculpture pour ne s'occuper que d'animation socio-politique : participation au comité de défense des felquistes Jacques et Paul Rose ; présidence de l'Association des sculpteurs du Québec ; plus récemment, participation au comité de défense des expropriés de Mirabel. Tout récemment (1984) Vaillancourt accepte d'exposer à nouveau ses œuvres dans une galerie d'art, et il le fera à la galerie Maximum, où l'on ne présente habituellement que les œuvres d'artistes prisonniers.

De la génération des artistes qui, nés entre 1920 et 1930, ont entrepris leur carrière artistique à la fin des années 40 ou au début des années 50, relativement

¹ In *Québec Underground*, op. cit., tome 1, p. 40.

² *Ibid.*, p. 52.

peu occupent un poste permanent de professeurs dans une école d'art : Marcelle Ferron, Roland Giguère et Gérard Tremblay le seront quelques années à l'École des Arts visuels de l'université Laval. Les écoles des Beaux-Arts ne peuvent évidemment demeurer indifférentes aux multiples manifestations de « modernisme » qui s'expriment tout autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de leurs murs. À l'École des Beaux-Arts de Montréal, Charles Maillard est, en 1946, remplacé par Roland H. Charlebois, qui introduit quelques changements significatifs : engagement de nouveaux professeurs (H. Eveleigh, J. de Tonnancour, L. Archambault) ; organisation de cours pour les jeunes, le samedi, sous la responsabilité, d'abord de Suzanne Duquet et ensuite d'Irène Sénécal¹. Les étudiants eux-mêmes s'agitent et publient, entre 1945 et 1949, un journal, ART 9, dans lequel ils défendent une conception « nouvelle » de la pratique artistique en l'associant étroitement à « l'inquiétude, à la recherche et à l'aventure ». La victoire des « modernes » sera consacrée par la nomination, en 1957, de Robert Élie au poste de directeur de l'École : bien connu des milieux intellectuels et artistiques – fondateur de la revue *La Relève*, journaliste à *La Presse* et au *Canada*, directeur des services de presse de Radio-Canada – il s'est lui-même engagé, par la rédaction d'un ouvrage sur Borduas (Éditions de l'Arbre, 1943), du côté de l'« art vivant », et il défendra, dès son arrivée, une conception « personnaliste » et aussi « spiritualiste » de la pratique artistique (l'art comme dépassement, comme quête d'absolu). Élie voudra, comme il l'exprime devant la Commission Parent, faire de l'École des Beaux-Arts une institution d'enseignement supérieur par l'introduction de cours de culture générale, par l'amélioration des conditions et des salaires des professeurs et par le projet d'affiliation de l'École à l'Université de Montréal.

À la fin des années 50, l'École des Beaux-Arts de Montréal connaît un grand dynamisme : accroissement rapide du nombre d'étudiants², réorganisation des programmes, développement de cours de psychopédagogie et de didactique des arts, présentation, en 1959, de l'exposition « Art abstrait », qui réunit L. Belzile, Jean Gagnon, Denis Juneau, Fernand Leduc, Guido Molinari, Fernand Toupin et Claude Tousignant. L'École recrute aussi de nouveaux professeurs, huit entre 1957 et 1960 : Marie Langlois, Pierre Pichet, André Jasmin, Claude Courchesne, Mario Merola, Arthur Gladu, Robert Wolfe et J. Y. Leblanc. Certains sont relativement jeunes (nés entre 1930 et 1940) et ont eux-mêmes été formés à l'École : leur recrutement indique une « ouverture » de l'École, au plan à la fois esthétique et technique (gravure, sculpture, etc.). La présence d'un Mario Merola, peintre et sculpteur, manifeste une préoccupation plus grande pour un « art intégré » (à

¹ Voir F. Couture et S. Lemerise, « L'insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal : 1923-1969 », *op. cit.*, p. 33 et suivantes. Voir aussi Claire Lussier, « L'évolution de l'enseignement des arts plastiques dans le secteur public francophone », in *L'enseignement des arts au Québec*, *op. cit.*

² Entre 1958-59 et 1962-63, le nombre d'étudiants inscrits au cours du jour passe de 151 à 294. Durant cette période, la population étudiante inscrite au cours du soir demeure fort nombreuse mais elle tend à diminuer (de 636 à 564). (Source : C. J. Hébert, « Programme pédagogique des Beaux-Arts de Montréal », Montréal, 1963, cité par Sylvie Girard, *op. cit.*).

l'architecture). Né à Montréal en 1931 et formé à É.B.-A.M. et à l'École des Arts décoratifs de Paris, ce membre de l'Association des sculpteurs du Québec a une expérience de dessinateur à Radio-Canada (1954-1957) ; il est aussi engagé dans la réalisation de murales pour des édifices publics (Pavillon canadien à l'exposition universelle de Bruxelles en 1958). L'institution artistique participe ainsi au « renouveau » qui anime divers milieux intellectuels et culturels, en particulier autour de Radio-Canada, dont le développement (télévision) a un grand impact sur tout le secteur des Beaux-Arts : largement identifiés à la peinture et à la sculpture, ceux-ci deviennent des « arts visuels » et s'inscrivent dans un nouveau système de production et de diffusion des images.

PREMIÈRE PARTIE :

Les générations d'artistes

Chapitre 3

LE TEMPS DES REGROUPEMENTS *entre la défense professionnelle et l'action politique*

- Les associations professionnelles
- L'art et l'école. De nouvelles demandes sociales
- La contestation étudiante
- Art social et engagement politique

[Retour à la table des matières](#)

Dans ces années de la « fin du duplessisme », le milieu artistique québécois est très animé : ouverture de la « Place des Arts », débats politiques, émergence du groupe des Plasticiens, mise sur pied d'associations et d'organisations, ouverture de galeries d'art dirigées par des artistes. « Il est important, écrit Roussil, d'être conscient de sa valeur et d'établir sa *force afin de préserver sa liberté en toutes circonstances* »¹. Si, sur le plan esthétique, la fin des années 50 est marquée par la critique de la peinture automatiste et par l'affirmation du primat des « faits plastiques » (ton, texture, forme, ligne), elle se caractérise, au niveau des conditions d'accès à la pratique artistique, par la mise sur pied de groupements et d'associations : parfois indépendamment de leurs orientations esthétiques, des artistes tentent de créer entre eux des liens de solidarité, de coopérer à la diffusion de leurs œuvres et de faire connaître publiquement leurs revendications.

¹ Roussil, Robert, « Préface », in *L'Art et l'État*, Montréal, Parti-Pris, 1973, p. 7.

Le Manifeste des Plasticiens est tout autant l'affirmation d'une position esthétique que la défense d'une position éthique, celle de la liberté de l'artiste. L'activité artistique est en effet conçue comme un « travail individuel dans la plus entière liberté ». Et à l'art au service de la religion, l'on substitue une religion de l'art : « il n'y a pas d'art sacré : l'art est sacré [...] La création, qui est aussi intention, est l'unique source de mérite. » Ce manifeste est rédigé par des artistes – L. Belzile (1939), J.-P. Jérôme (1928), F. Toupin (1930) et Jauran (de Repentigny (1926), – qui, nés à la fin des années 20 et au début de 1930, ont entre vingt-cinq et trente ans. Tout en maintenant leur démarche personnelle, viennent aussi se joindre à ce mouvement des artistes plus âgés (Fernand Leduc) et aussi des plus jeunes (Molinari, Tousignant). Ces artistes sont aussi à l'origine de la mise sur pied, en 1956, d'une Association des artistes non figuratifs de Montréal : Fernand Leduc en est le président, Jauran, le secrétaire et Guido Molinari, le trésorier. Même si cette association peut apparaître comme le prolongement professionnel du mouvement des Plasticiens, elle s'en distingue par une ouverture aux diverses formes d'art non figuratif : surréalisme, post-automatisme, impressionnisme et expressionnisme abstrait, etc. L'intention est de défendre cet art non figuratif auprès des musées et des pouvoirs publics. L'une des premières activités est l'organisation, en mars 1956, avec la collaboration du service municipal des parcs, d'une exposition au pavillon Hélène-de-Champlain, sur Ile Sainte-Hélène.

Une autre manifestation de l'autonomie plus grande acquise par le milieu artistique est l'ouverture des premières galeries « entièrement vouées à la nouvelle génération d'artistes » et dirigées par des artistes eux-mêmes : par exemple Agnès Lefort, avec une galerie qui porte son nom, et Guido Molinari, avec la Galerie L'Actuelle, qu'il anime avec Fernande Saint-Martin¹. À plus d'un égard, l'itinéraire de Molinari (1933) est révélateur des nouvelles conditions d'accès et d'exercice de l'activité artistique. Ce membre actif de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal est originaire d'un milieu cultivé de Montréal : fils d'un musicien de l'Orchestre symphonique et élève au Collège Stanislas, il est très tôt en contact avec le monde de l'art (visites de musées, cours privés, cours du soir à l'École du Musée des Beaux-Arts à l'âge de quinze ans) ; il peut se permettre une distance à l'égard des institutions scolaires, par exemple l'École des Beaux-Arts de Montréal où il s'inscrit à des cours réguliers pour ensuite l'abandonner. Ses premières expositions, Guido Molinari les réalise alors qu'il a tout juste vingt ans : d'abord, en 1953 à la « Place des Artistes », puis à la Galerie l'Échouerie. Enfin, en 1955, il participe à l'importante exposition « Espace 55 » au Musée des Beaux-Arts de Montréal, et l'année suivante, il s'implique dans la nouvelle association. À la même

¹ Pour la période 1955-1965, voir l'article fort bien documenté d'Yves Robillard, « L'histoire des galeries. Denyse Delrue », *Cahier des arts visuels du Québec*, vol. 7, n° 27, pp. 3-16. En plus de présenter l'histoire des galeries de Denyse Delrue (Galerie Denyse Delrue et Galerie du Siècle) l'auteur fournit une description détaillée de nombreuses activités artistiques qui se déroulent durant ces années : rôle de la Galerie nationale du Canada et du Musée des Beaux-Arts de Montréal, changement d'orientation à l'École des Beaux-Arts de Montréal, multiplication des expositions dans les galeries, organisation de symposiums et autres événements publics, etc.

époque (1955-1957), il met sur pied, en collaboration avec celle qui sera sa femme, Fernande Saint-Martin, une galerie d'art, L'Actuelle, où il expose, en 1956, ses propres toiles ¹. Homme de parole, celui qui apparaîtra comme le « gourou des plasticiens, des non-automatistes (à partir de 1959-1965) » ² et appellera sa démarche le « molinarisme » participe activement à la vie du milieu artistique à titre, en 1967-1968, de vice-président de l'Association des Artistes professionnels du Québec et, à partir de 1965, de membre de l'Académie royale du Canada. Enfin, Molinari accepte volontiers des tâches d'enseignement : d'abord à l'École du Musée des Beaux-Arts, de 1963 à 1965, puis à l'université Concordia.

Conquête toujours fragile, l'autonomie du champ artistique est, au tournant des années 60, consolidée à la fois par la constitution d'un marché de l'art contemporain, par l'élaboration de programmes gouvernementaux de bourses et d'achats d'œuvres et enfin par la multiplication des postes dans les Écoles des Beaux-Arts. Se constitue aussi autour des écoles d'art un milieu, alors identifié à la « bohème » ou aux « beatniks », avec ses lieux de rencontres (cafés, cinémas d'art et d'essais, petits théâtres), ses activités culturelles et sociales (spectacles de chansonniers, etc.) et ses modes vestimentaires propres. La « densité » sociale de ce milieu s'est elle-même modifiée, suite à un accroissement rapide de la population des « artistes et des professeurs d'art » passée de 683 à 2 340 entre 1951 et 1961, et qui comprend maintenant une plus grande proportion de francophones (55,3 % en comparaison de 50,9) ³.

Pour les artistes nés dans l'entre-deux-guerres et qui entreprennent une carrière artistique dans les années 60, se dessine un nouveau « profil de carrière » : études dans une école des Beaux-Arts, première exposition collective organisée par une association ou un groupement d'artistes, première exposition individuelle dans une des « nouvelles » galerie d'art contemporain (La Galerie Denyse Delrue et la Galerie Godard-Lefort en particulier, mais aussi la Galerie Camille Hébert, la Galerie 60, la Galerie Martin, etc.), obtention de bourses et courts séjours (études, stages) à l'étranger et enfin accès à un poste dans l'enseignement. L'analyse de l'itinéraire des artistes présents à l'exposition de 1976 permet de constater qu'à plus de 70 %, en comparaison de 30 % pour la génération antérieure, les artistes nés entre 1930 et 1940 occupent ou ont occupé un poste de professeur dans une institution d'enseignement supérieur : Ulysse Comtois, Ivanhøe Fortier, Lise Gervais (pendant douze ans), Mario Merola et Yves Trudeau à l'É.B.-A.M.-UQAM ; Y. Gaucher, G. Molinari et R. Vilder à l'université Sir George Williams-

¹ Voir Pierre Théberge, *Guido Molinari*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976. Voir Guido Molinari, *Écrits sur l'art (1954-1975)*, édité par P. Théberge, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976.

² Clermont, Ghislain, « Molinari », in *Seize Peintres du Québec dans leur milieu*, Montréal, La Vie des Arts, 1978, p. 117.

³ Lussier, Yvon, *La division du travail selon l'ethnie au Québec, 1931-1961*, thèse de maîtrise, département de sociologie, Université de Montréal, 1967, En 1956, le nombre d'artistes et de professeurs d'art est de 1 461.

Concordia ; E. Alleyn, Ch. Gagnon, P. Gnass et J. Hurtubise (à partir de 1976) à l'Université d'Ottawa. À cette liste s'ajoutent ceux qui ont enseigné dans plusieurs institutions ou dans des institutions d'enseignement secondaire : tels Harry Saxe, à l'École des Beaux-Arts de Montréal, à l'université Sir George Williams et à l'université Laval, Hugh A. Leroy à l'université Sir George Williams, au Musée des Beaux-Arts de Montréal et à l'Ontario College of Arts de Toronto et Guy Montpetit à l'Institut des Sourds muets de Montréal.

Cette génération, largement identifiée au mouvement des Plasticiens, est faite de professeurs qui maintiennent une production artistique personnelle et occuperont, dans les années 70, une position élevée dans le champ artistique québécois et canadien. Six d'entre eux seront sélectionnés, en 1978, dans l'ouvrage *Seize peintres du Québec dans leur milieu*, édité par la revue *Vie des Arts* et financé par la compagnie Esso : Alleyn, Gagnon, Gaucher, Hurtubise, Molinari et Claude Tousignant¹. Même si, par son style de vie, l'activité artistique est souvent associée à la « bohème », le prototype de l'artiste tend à devenir celui de « l'artiste-professeur ». À la seule École des Beaux-Arts de Montréal, l'on engage, entre 1962 et 1969, plus de quinze nouveaux professeurs, dont la grande majorité sont nés après 1930 : ce sont G. Fiore (1931), H. Picard (1926), Pierre Ayot (1943), Roland Pichet (1936), M. Braitstein (1935), Joan Esar (1943), Michel Savoie (1936), Ulysse Comtois (1931), Monique Charbonneau (1928), Micheline Couture-Calvé (1936), Michel Fortin (1941), Maurice G. Doyon (1932), Yves Trudeau (1920), Ivanhøe Fortier (1936), etc. Une plus grande place est faite à la gravure et à la sculpture.

Enfin, pour la génération des artistes nés entre 1930 et 1940, l'accès à une carrière artistique coïncide avec la mise sur pied d'un premier véritable programme de bourses et de subventions, celui du Conseil des Arts du Canada en 1967. Après quelques années d'enseignement ou d'activités artistiques, plusieurs de ces artistes obtiennent des bourses d'études ou de travail libre. L'obtention de ces bourses est importante : elles constituent pour les artistes une reconnaissance et elles leur offrent la possibilité de se consacrer entièrement à leur art, tout en leur permettant d'entrer en relation, souvent à l'étranger, avec d'autres artistes. Au cours des années 70, la démarche de ces artistes recevra un nouvel appui du Conseil des Arts, qui, par l'intermédiaire de la Banque des œuvres d'art, acquerra un plus grand nombre d'œuvres. En peinture, les artistes québécois les plus « favorisés » seront Jacques Hurtubise (30), Claude Tousignant (25), Jean McEwan (24), Denis Juneau (21), Yves Gaucher (19), Charles Gagnon (15) et Guido Molinari (15)² ; et en

¹ Les autres artistes sont : Bellefleur, Boisvert, Goulet, Jaque, Leduc, Lemieux, Letendre, Pellan, Riopelle et de Tonnancour.

² De ces mêmes artistes, la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts achètera aussi de nombreuses gravures et sérigraphies : Hurtubise (46), Molinari (26), Claude Tousignant (36), Yves Gaucher (13), Charles Gagnon (9), etc. (Source : Conseil des Arts du Canada, *Catalogue de la Banque d'œuvres d'art*, 09/1972-05/1982, Ottawa, 1983).

sculpture, Henri Saxe (11) et Ulysse Comtois (7). Des artistes plus âgés tirent aussi avantage des nouvelles politiques culturelles du gouvernement fédéral mais à un moment plus avancé de leur carrière : A. Dumouchel est boursier du Conseil des Arts en 1961-62, et en 1967-68 ; Léon Bellefleur, en 1964 ; Louis Archambault, en 1959-60, en 1962-63 et en 1969-70 ; Marcel Barbeau, en 1963-64, en 1969-70 et en 1971-73.

Au cours des décennies 60 et 70, l'art non figuratif trouve donc ses conditions de possibilité non seulement dans le développement d'un marché de l'art contemporain (galeries d'art, collectionneurs), mais aussi dans l'action conjuguée des institutions d'enseignement et des institutions gouvernementales. Plus souvent engagés à temps plein dans la pratique de l'art, les artistes se voient conférer un statut « professionnel ». Par ailleurs, les artistes eux-mêmes cherchent à s'organiser. Dans le but de faire connaître leurs revendications et de défendre leurs intérêts – obtention de meilleures conditions de travail, défense de l'autonomie, etc., – ils multiplient les actions collectives. Il n'est pas exclu de penser qu'en raison d'une amélioration du statut social de l'artiste et d'une augmentation des chances objectives de succès, les arts aient alors attiré des jeunes qui, dotés d'un capital culturel et social moins élevé, développent un rapport plus « professionnel » à l'art.

Les associations professionnelles

[Retour à la table des matières](#)

Le mouvement « professionnaliste » des années 60 – A.S.Q. en 1961, S.A.P.Q. en 1966 – est largement le fait des artistes nés à la fin des années 20 et au début des années 30. La première association professionnelle en arts date de 1961 (avec charte en 1962) et ne regroupe alors qu'une catégorie limitée d'artistes, les sculpteurs, dont la position apparaît plus fragile, parce qu'ils sont négligés par les galeries d'art, la critique artistique et les institutions d'enseignement. Non seulement la défense d'intérêts professionnels mais aussi une volonté d'éducation artistique du public et de réalisation d'activités publiques (expositions) sont les préoccupations des premiers responsables de l'Association des sculpteurs du Québec. Le « professionnalisme » constitue indiscutablement un mode d'accès à la carrière artistique et une forme d'engagement social ou d'intervention politique.

Ouverte à toutes les tendances, à tous les styles, – sauf la sculpture « traditionnelle » sur bois, faut-il le préciser –, l'Association des sculpteurs du Québec réunit, à l'origine, des artistes aussi différents, sur le plan de l'itinéraire socio-professionnel et de l'orientation esthétique, que Mario Bartolini, Yvette Bisson, J.-P. Boivin, Jacques Chapdelaine, Roland Diné, Stanley Lewis, Ethel Rosenfield, Hans Schlee, Gaétan Therrien et Yves Trudeau. Pour la plupart, ces premiers membres sont âgés de 30 à 35 ans, et même lorsqu'ils sont plus âgés, par

exemple Roland Diné, né en 1919 et Ethel Rosenfield, née en 1910 en Pologne, ils n'ont entrepris leur carrière qu'au début des années 60 par la participation à des expositions collectives et individuelles et par la réalisation de sculptures pour des édifices ou des lieux publics. Sur ce plan, la démarche collective de l'A.S.Q. s'articule bien aux itinéraires de chacun des artistes. Quelques-uns se sont déjà insérés sur le marché de l'art et occupent un poste dans l'enseignement : Bartolini et Boivin sont professeurs réguliers à l'École des Beaux-Arts de Montréal, le premier depuis 1953, le second depuis 1958 ; Yves Trudeau, premier président de l'A.S.Q. entre 1960 et 1965, les rejoindra en 1967. Rapidement l'A.S.Q. regroupera tous les sculpteurs québécois actifs en art contemporain – vingt-cinq en 1966, soixante en 1973 -, qu'ils soient plus âgés (R. Roussil, Armand Fillion ¹) ou de la même génération (Ivanhoë Fortier, Peter Gnass, Pierre Heyvart, Jacques Huot, Armand Vaillancourt). Pour plusieurs, l'A.S.Q. contribue, par les publications de monographies et surtout par l'organisation de manifestations publiques, à la diffusion de leurs œuvres tant au plan local qu'international : expositions au jardin botanique de Montréal en 1964 et 1965 (Confrontation 65) ; participation en 1965 au Salon parisien de la jeune sculpture et à l'exposition organisée par la Bunoy Art Gallery au Vermont ; présence, en 1966, à la Biennale de la sculpture contemporaine au Musée Rodin de Paris ². « Défenseur et propagandiste » de la sculpture au Québec, l'A.S.Q. exerce aussi des pressions auprès des organismes publics et des ministères, par la présentation de mémoires : demandes de publication de livres sur l'art canadien, demandes de subventions, construction d'ateliers d'artistes à prix modiques, intégration du futur Musée d'art contemporain au Complexe de la Place des arts, etc. Les objectifs de l'association sont, selon les termes de son président-fondateur, de : « permettre aux sculpteurs de se connaître, de se rencontrer, de dialoguer avec des artistes de la même discipline qu'eux [...], chercher ensemble des solutions aux problèmes de métier certes, mais aussi et surtout aux problèmes sociaux [...], coordonner les efforts pour structurer le milieu et définir le rôle du sculpteur et de la sculpture dans notre société » ³. Explicitement, ces buts sont d'abord sociaux.

¹ Né en 1910 et diplômé de l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1931, Armand Fillion est d'une autre génération : professeur à l'É.B.-A.M. de 1948 à 1968, il a formé plusieurs des membres-fondateurs de l'AS.Q. Sa carrière est principalement de professeur, de pédagogue : d'abord à la CECM et ensuite à l'É.B.-A.M. Mais il a maintenu, parallèlement à son enseignement, une pratique artistique par la réalisation d'œuvres strictement personnelles et d'œuvres de commande en sculpture architecturale pour des écoles, des églises et des hôpitaux. (R. Chicoine, *Armand Fillion, sculpteur*, Montréal, A.S.Q., non daté, 84 pages).

² Pour une chronologie des activités de l'AS.Q. voir A.S.Q. *Confrontation 67*, Exposition de sculpture Place des Arts, Montréal, Édition Studio Sim-Art Enr. 1967. Pour une analyse de l'histoire de l'A.S.Q., voir Francine Couture, « L'Association des sculpteurs du Québec, 1966-1981 », *Protée*, vol. 9, n° 1, printemps 1981, pp. 60-65.

³ Trudeau, Yves, « Introduction », in A.S.Q., *Confrontation 67*, op. cit., p. 2.

Tableau 4

Itinéraires scolaires et professionnels des membres-fondateurs de l'Association des sculpteurs du Québec (jusqu'en 1970)

[Retour à la liste des tableaux](#)

	Lieu et date de naissance	Occupation du père	Études	Séjour à l'étranger	1 ^{re} expo collective	1 ^{re} expo individuelle	Postes	Réalisations
Mario Bartolini	1930 Montréal	Entrepr. en construction	École des B.-Arts	N. S.	1953	1962 Galerie Art-Tec	Prof. É.B.-A.M. 1953	N. S.
Yvette Bisson	1926 Montréal	Prof. d'art C.É.C.M.	École des B.-Arts (- 1947)	N. S.	1956	1963 Galerie de l'Étable	Prof. au Y.M.H.A. U. de Moncton	Siège Social Prévoyants Hôtel-Dieu St-Jérôme
Jean-Pierre Boivin	1926 St-Hyacinthe	Agent d'assurances	École des B.-Arts (- 1951)	Bourse et stage en France (1951-52)	N. S.	N. S.	Prof. de dessin à St-Hyacinthe (1952-54) Prof. É.B.-A.M. 1958	Palais de justice St-Hyacinthe
Jacques Chapdelaine	1932 Montréal	N. S.	Arts appl. et B.-Arts (1949-54)	Voyages en Europe et en Asie (1954-56) (64-65)	1959	1961 Galerie Libre	N. S.	N. S.
Roland Dinel	1919 Montréal	Cultivateur	Écoles des arts et métiers	Bourse en 1959 Séjour en Tchécoslovaquie	1959	1962 Galerie l'Échoppe	Chauffeur d'autobus	Compagnie Robbins
Stanley Lewis	1930 Montréal	N. S.	École du Musée des B.-Arts	Bourse et études au Italie (56-59) et en Italie (64-65)	N. S.	1960	Prof. à McGill 1952 au musée des B.-Arts (61-63) Y.M.H.A.	N. S.
Éthel Rosenfield	1910 Pologne	N. S.	École des B.-Arts (1957-62)	N. S.	1963	1963	N. S.	N. S.
Hans Schlee	1928 Allem.	Origine aristocratique	Études en France et en Allem.	N. S.	N. S.	1960 Dominion Gallery	N. S.	Hall de la Place des Arts

(suite)	Lieu et date de naissance	Occupation du père	Études	Séjour à l'étranger	1 ^{re} expo collective	1 ^{re} expo individuelle	Postes	Réalisations
Gaétan Therrien	1927 Drummondville	Ouvrier	École d'arch. et des B.-Arts (1942-1950)	Études en Europe	1963	1963 Séminaire Ste-Thérèse	Séminaire Ste-Thérèse et Joliet-cours É.B.-A.M.	Parlement à Québec Université de Montréal diverses églises
Yves Trudeau	1930 Montréal	Comédien	Cours classique École des B.-Arts	Bourses en 1963 et 1969 en France	1959	1959 École des Arts appl.	Prof. É.B.-A.M. (1967)	Jeunesses musicales au Mont Orford, Église St-Gaétan. Place de l'Univers à Expo 67.

Source : A.S.Q., *Confrontation 65*, Montréal, Édition Studio Sim-Art, 1965. *Confrontation 67*, Montréal, Édition Studio Sim-Art, 1967.

L'art et l'école. De nouvelles demandes sociales

[Retour à la table des matières](#)

L'impact de l'action de l'A.S.Q. est d'autant plus grand qu'elle coïncide avec une plus grande demande en art, dont l'une des formes les plus visibles est celle de l'« art intégré » (à des lieux et à des édifices publics). Les artistes y répondent eux-mêmes en organisant des symposiums – dont celui sur le Mont Royal en 1964 – et en créant des sculptures monumentales, par exemple le Monument aux Morts de Vaillancourt à Chicoutimi. L'espace privé de l'atelier s'ouvre sur les grands espaces publics : l'artiste délaisse son chevalet pour entrer en contact avec des ingénieurs, des architectes et des entrepreneurs en construction et réaliser un art de dimension sociale. Des artistes qui ont déjà derrière eux une carrière, par exemple Marcelle Ferron et Jean-Paul Mousseau, suivent cet itinéraire artistique, se joignent à des artistes plus jeunes (Armand Vaillancourt, Maurice Sauvé, André Fournelle), constituent le groupe Art Présent et tentent une association plus étroite entre art et architecture, entre art et industrie. Mieux que toute autre œuvre, la murale lumineuse que réalise, en 1961-1962, J.-P. Mousseau pour Hydro-Québec témoigne du nouveau rapport qui s'instaure entre l'art et la société. À l'appropriation collective des ressources naturelles l'on veut associer un art social, réalisé dans un lieu public et financé par l'État. Une telle forme d'appropriation des

œuvres d'art se manifeste aussi par la généralisation de l'enseignement des arts dans les écoles, la création d'un Musée d'Art contemporain et l'élaboration de politiques culturelles (subventions et bourses aux artistes). Enfin, la double volonté de « démocratiser » les arts et de hausser le statut social de l'artiste¹ se manifeste en 1963 dans le Rapport Parent. En recommandant que les programmes de niveaux élémentaire et secondaire comportent au moins une période obligatoire de formation en arts plastiques et que cet enseignement soit confié à des enseignants qualifiés et dûment diplômés, l'on entend favoriser l'ouverture d'un large marché pour les diplômés des Écoles des Beaux-Arts. Quelques années plus tard, avec le Rapport Rioux, l'on voudra attribuer à l'art une fonction éminemment sociale, celle de la formation des jeunes générations que l'on veut plus « créatrices » ; avec l'introduction de l'enseignement des arts à l'université et avec le développement d'un « art intégré », l'artiste se verra conférer un véritable statut social.

Naissance du professionnalisme, développement d'un art intégré, constitution d'un marché du travail pour diplômés en arts et volonté d'insertion des arts dans les institutions d'enseignement supérieur, autant de manifestations d'une modification du statut social de l'artiste. Si, comme rencontre d'une conjoncture économique et socio-politique particulière et d'itinéraires sociaux de groupes, la Révolution tranquille est l'expression d'une mobilisation-mobilité sociale des nouvelles classes moyennes, l'on peut penser que la modification du statut de l'artiste traduit un changement au niveau des caractéristiques sociales, scolaires et culturelles de ceux qui s'intéressent à l'art et de ceux qui s'y consacrent : comme dans d'autres domaines, ce seront les classes moyennes qui bénéficieront des réformes institutionnelles dans le domaine de l'art. Même si l'analyse comparative n'est pas facile en raison des différences dans les populations étudiées et dans les nomenclatures des occupations du père, il est possible de voir qu'au cours des années 60 les études en art sont délaissées par les jeunes issus de milieux les plus favorisés pour devenir plus accessibles à ceux issus des couches dites « moyennes » (commerçants, cols blancs, techniciens, etc.).

La Révolution tranquille n'est pas seulement la mise sur pied d'institutions publiques, elle est aussi et surtout l'introduction d'un rapport « public » à la vie sociale et culturelle, rapport que privilégient ceux-là mêmes qui œuvrent dans les nouveaux organismes ou institutions culturelles : Radio-Canada, Office national du film, facultés universitaires des sciences humaines et sociales, maisons d'édition, journaux et revues. D'activité privée, l'art se voit attribuer une dimension manifestation publique (bien culturel, forme d'éducation), pour ne pas dire politique. L'intégration de l'enseignement des arts à l'université constituera

¹ Voir Francine Couture et Suzanne Lemerise, *L'artiste et le pouvoir, 1968-1969*, Montréal, Recherche en administration de l'art, UQAM, 1975. Les auteurs soulignent aussi l'action de l'administration municipale montréalaise : diffusion de biens culturels, aide financière à des organismes culturels et intégration de l'artiste à l'organisation de l'environnement (le Métro, Terre des hommes).

l'aboutissement d'un long mouvement qui va de la nomination de Robert Élie à la direction de l'École des Beaux-Arts de Montréal jusqu'à la mise sur pied d'un musée d'art contemporain et l'élaboration de politiques culturelles en passant par la réorganisation des programmes des Écoles d'art (place au design et à l'art intégré, mise sur pied d'un programme en pédagogie artistique, système de crédits).

Tableau 5
Origine sociale des étudiant(e)s en art

[Retour à la liste des tableaux](#)

École des Beaux-Arts de Montréal. Élèves préparatoires (1 ^{re} année) 1951-52 et 1957-58			Université du Québec à Montréal Étudiants de la famille des arts 1979		
Occupation du père	N	%	Occupation du père	N	%
1. Propriétaires-administrateurs	8	15,7	1. Professions libérales	3	4,5
2. Professionnels	12	23,5	2. Secteur public	0	0
3. Fonctionnaires-gérants	7	13,7	3. Administrateurs cadres	7	10,5
4. Commerçants	10	19,5	4. Petits commerces	7	10,5
5. Ouvriers-artistes	13	25,5	5. Bureau-service	13	19,0
6. Manœuvres	1	2,0	6. Techniciens	21	30,7
7. Services personnels	0	0	7. Ouvriers journaliers	13	19,0
8. Transport-communications	0	0	8. Agriculteurs	4	5,7
9. Secteur primaire	0	0			

Sources : Bertrand Lebel, *Sélection et carrière des artistes plastiques au Québec*, Montréal, Université de Montréal, thèse de maîtrise en sociologie, 1972 ; Sondage CROP effectué par l'UQAM en 1979. Voir Sylvie Girard, « Les caractéristiques sociales des étudiants en arts », *Questions de culture*, 8, 1985, pp. 74-75.

Visible dès la parution, en 1959, de la revue *Vie des arts*, le nouvel intérêt pour l'art de la part d'un public cultivé se manifeste par la multiplication des parutions sur l'art : publication de la revue *Culture vivante* et du livre de Guy Viau, *La Peinture moderne au Canada français* par le ministère des Affaires culturelles, lancement de deux collections de livres d'art, l'une animée par Guy Robert au Centre de psychologie et de pédagogie de Montréal (1963-67), l'autre, « Panorama », par J. de Roussan aux Éditions Lidec (1967-70), parution des monographies de G. Robert sur J.-P. Lemieux et sur Riopelle, traduction du livre de J.-P. Harper, *La peinture au Canada, des origines à nos jours*, aux Presses de l'Université du Québec, etc.

Toute cette mobilisation autour de l'art s'appuie et appuie la mobilité des nouvelles générations d'artistes. Plusieurs se retrouvent, au début des années 70, en position de force à la fois dans les institutions d'enseignement, sur le marché de l'art contemporain et au sein des organismes publics subventionnaires. Souvent

dotés d'un capital scolaire plus élevé, ces artistes attribuent à l'art une dimension culturelle plus forte, en l'associant par exemple à une culture générale littéraire ou même scientifique ; ils privilégient un rapport nettement professionnel à l'activité artistique et véhiculent enfin des aspirations artistiques et sociales plus élevées. L'attribution d'une « mission » sociale à l'art – celle de former les jeunes générations à la création – et l'intégration des professeurs-artistes à l'université confèrent à l'artiste une plus grande reconnaissance sociale et pour celui qui enseigne, une meilleure rétribution, mais en s'intégrant à la société et en devenant plus manifestement un enjeu social, l'art peut moins facilement demeurer imperméable à la politique.

La contestation étudiante

[Retour à la table des matières](#)

L'art constitue toujours, d'une façon plus ou moins manifeste selon l'époque ou la conjoncture, un enjeu social, tant par le mode de production (autonomie de l'artiste face au mécénat d'abord, puis aux industries culturelles) que par son appropriation (privée ou publique). À la « Révolution tranquille » québécoise des années 60 est habituellement associée une renaissance des arts plastiques ou visuels : création de musées, multiplication des galeries et des expositions, publications de revues et de livres d'art, ouverture de programmes d'enseignement. Mais cette renaissance signifie aussi, on tend à l'oublier, la remise en question, déjà prévisible depuis la Seconde Guerre mondiale, d'un système dont la dynamique principale est la réalisation « personnelle » d'œuvres d'art par l'artiste et leur appropriation privée par le mécénat ou le réseau des galeries d'art. Largement identifiée à l'expression d'une subjectivité, l'expérience artistique conduit alors non tant à la contemplation d'objets qu'à l'instauration d'une communication entre l'artiste et son public. Le paradoxe du *Refus global* aura été d'affirmer cette spécificité de l'art au moment même où celle-ci est objectivement remise en question par les nouveaux modes de production et d'appropriation des objets d'art. D'ailleurs, la politisation même de l'art n'est pas totalement indépendante de ces diverses transformations qui risquent de marginaliser l'artiste comme producteur et initiateur d'expériences esthétiques.

Sur le seul plan de la production des images, l'artiste est confronté à de nouvelles techniques : la photographie, le cinéma, la vidéo et prochainement la télématique. Il est aussi fortement concurrencé par de grandes industries culturelles du cinéma et de la télévision qui mobilisent de véritables armées de professionnels et accaparent une large part du marché ¹. L'expérience esthétique ne peut plus se

¹ En 1980-1981, les dépenses du Gouvernement du Canada au Québec seront, pour la télévision, de 149 684 000 \$ alors que pour les arts visuels, elles ne seront que de 2 100 000 \$; la même

limiter à la contemplation et à l'appropriation des œuvres d'art. Avec l'introduction de nouvelles formes d'organisation (équipe, multidisciplinarité), la mise au point de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques et le développement des industries culturelles s'accroît la socialisation de l'activité artistique : l'artiste n'instaure plus par lui-même une communication de caractère personnel ou intersubjectif ; en tant qu'illustrateur, dessinateur, décorateur ou concepteur, il collabore à un vaste système de communication de masse et fournit une contribution qui demeure souvent impersonnelle.

Devant ces transformations, la réaction de l'artiste est double et, dans une certaine mesure, contradictoire : la première est de réaffirmer le caractère spécifique de l'art et aussi de démontrer sa fonction éminemment éducative (formation de l'esprit créateur, etc.) ; la seconde est d'opérer une reconversion en intégrant à la démarche artistique les nouvelles techniques et en l'associant plus étroitement au monde de l'industrie. Dans l'un et l'autre cas, la démarche artistique traduit un engagement social qui peut être, selon l'artiste ou le moment, de l'ordre tantôt de la contestation, tantôt de l'intégration, avec tous les renversements possibles : l'art le moins politisé peut en effet apparaître comme le plus contestataire, tout comme l'art le plus engagé socialement peut devenir un « art intégré » (au double sens du terme). Mieux que tout autre document, le Rapport Rioux traduira, à la fin des années 60, toutes ces tensions et contradictions et tentera, sous un mode utopique, de les dépasser : l'art sera, pour reprendre une expression d'Adorno, à la fois collusif et critique.

Contestées dans les années 40 pour leur « académisme » et méprisées par les artistes qui poursuivent leurs pratiques en marge des écoles d'art, les Écoles des Beaux-Arts redeviennent dans les années 60 un centre de l'activité artistique et apparaissent sensibles, en cette période de grandes réalisations publiques (Exposition universelle de 1967, construction du métro de Montréal), aux tendances et préoccupations nouvelles : ouverture de cours de gravure avec l'engagement d'Albert Dumouchel, construction d'une nouvelle aile de l'É.B.-A.M. en 1964-1965, développement d'un intérêt pour le design et les arts intégrés, réorganisation du programme en 1967 et adoption du système des crédits, etc. Par ailleurs les demandes en « éducation artistique » sont considérables. En recommandant en 1963 qu'aux niveaux élémentaire et secondaire le programme d'études comporte au moins une période obligatoire de formation en arts plastiques et que cet enseignement au niveau secondaire soit donné par « des enseignants qualifiés et dûment diplômés », le Rapport Parent va favoriser l'ouverture d'un large marché pour les diplômés des Écoles d'art tout en obligeant ces écoles à accorder une plus grande place à la pédagogie artistique, de manière à pouvoir

année, le Gouvernement du Québec dépensera 28 207 000 \$ pour la télévision et un peu moins de la moitié de ce montant (14 089 000 \$) pour les arts visuels (Source : *Recueil de statistiques culturelles québécoises*, ch. 15. *Les dépenses des administrations publiques dans le champ culturel*, IQRC, 1983 (version préliminaire).

décerner un « brevet spécialisé dans l'enseignement des arts plastiques ». Les écoles d'art perdent quelque peu leur spécificité – celle de former des artistes – pour ressembler de plus en plus à des écoles normales¹. Non seulement l'art devient une composante de toute formation scolaire, mais aussi la formation en art tend à devenir plus scolaire.

Le regain d'intérêt pour les arts et pour leur enseignement provoque un accroissement considérable et rapide des clientèles. Pour la seule École des Beaux-Arts de Montréal, le nombre d'élèves inscrits à temps plein passe, entre 1964-65 et 1967-68, de 279 à plus de 600². Mais pour une école d'art, la gestion du changement est d'autant plus difficile qu'en raison même des contraintes physiques (locaux), administratives (statut des écoles, des diplômes) et humaines (composition du corps professoral), sa capacité de répondre rapidement à des demandes nombreuses et multiples est faible. À l'École des Beaux-Arts de Montréal, ce sera la crise : succession de quatre directeurs à la tête de l'École des Beaux-Arts de Montréal entre 1962 et 1969 (E. Labelle de 1962 à 1965, Maurice Raymond en 1965-1966, Claude Vidal et Hélène Gagné-Dufresne de 1966 à 1968 et Jacques Zigby de 1968-1969), mise sur pied en 1964 d'une association de professeurs qui s'affilie deux ans plus tard à un syndicat de professeurs (SPEQ), contestation étudiante (grèves en 1965 et 1966), occupation des locaux en 1968.

De la part des étudiants-contestataires, les critiques sont nombreuses et précises : les insatisfactions concernent principalement l'organisation matérielle des locaux et des ateliers, l'incohérence du programme d'enseignement, l'incompétence de certains éléments du corps professoral et, enfin, l'ambiguïté de statut de la formation en arts qui n'est de niveau ni collégial ni universitaire. Plus largement, le mouvement de contestation interroge non seulement la place des étudiants dans une école d'art – d'où le projet autogestionnaire – mais aussi et surtout, la place de l'artiste dans la société³.

Préoccupés de l'avenir et du statut de leur école dans le plan de réorganisation du système d'enseignement collégial, les étudiants demandent au gouvernement d'adopter « une attitude positive face aux arts ». Leur revendication fondamentale est de voir « la Révolution tranquille devenir réaliste envers l'artiste ». Devant le risque d'une marginalisation et d'une déqualification, à un moment où les aspirations des étudiants sont élevées, les itinéraires individuels se conjuguent au pluriel et acquièrent une dimension collective. Le maintien d'une trajectoire ascendante ne semble alors guère possible, pour plusieurs jeunes artistes, qu'à

¹ Couture, Francine et Suzanne Lemerise, « L'insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal, 1923-1969 », *op. cit.*, p. 51.

² Source : *Relevé des inscriptions de l'ÉB.-A.M.* in Sylvie Girard, *op. cit.*

³ In *Québec Underground*, *op. cit.*, tome 2, p. 34. Voir aussi Francine Couture et Suzanne Lemerise, *L'artiste et le pouvoir, 1968-1969*, Groupe de recherche en administration de l'art, UQAM, Montréal, 1975.

travers la mobilisation (politique). En plus du remplacement du directeur Édouard Labelle par Claude Vidal et de la nomination d'Hélène Gagné-Dufresne comme directrice des études, les premières grèves à l'É.B.-A.M. en 1965 et 1967 ont pour résultat immédiat la réorganisation du programme : différenciation des niveaux collégial et supérieur, adoption du système des crédits, uniformisation des cours du soir et du jour. Le mouvement de contestation apparaît assez significatif pour que le gouvernement libéral, dirigé par Jean Lesage, crée en mars 1966 une commission d'enquête sur l'enseignement des arts avec mandat d'« étudier toutes les questions relatives à l'enseignement des arts, y compris les structures administratives, l'organisation matérielle des institutions affectées à cet enseignement et la coordination de ces institutions avec les écoles de formation générale ».

Présidée par le sociologue Marcel Rioux de l'Université de Montréal, la commission est composée de Martin Krampen, professeur de psychologie et d'art graphique, de Fernand Ouellette, écrivain et réalisateur à Radio-Canada, de Mme Andrée Paradis, directrice de la revue *Vie des Arts*, d'André Patry, professeur à la faculté de droit de l'université Laval et de Réal Gauthier, étudiant à l'École des Beaux-Arts de Montréal. En cours d'enquête, André Patry sera remplacé par l'architecte montréalais Jean Ouellet. Comme toute commission d'enquête, la commission Rioux organise une série de consultations, reçoit des mémoires, réalise quelques recherches (sur la situation du design, sur les artistes-innovateurs, etc.), mais son originalité est d'inscrire sa démarche politico-administrative dans le cadre d'une réflexion sociologique et philosophique plus large. Par la place qu'il fait à l'art dans la société, par l'intérêt qu'il porte à l'art d'environnement et par les diverses recommandations qu'il présente dans le but d'assurer une véritable démocratisation de l'art et faire de chaque citoyen un « être créatif », le Rapport Rioux apparaîtra irréaliste¹ et sera rapidement mis sur les tablettes. Le gouvernement du Québec, pour sa part, ne mettra en œuvre que les réformes qui ont déjà été prévues : prise en charge de la responsabilité de l'enseignement des arts par le ministère de l'Éducation, disparition des écoles d'art et intégration de l'enseignement des arts au cégep et à l'université.

¹ Voir le rapport du Comité du Conseil supérieur de l'Éducation. Avis concernant l'enseignement des arts au Québec, 1971. Voir aussi Claire Lussier, « L'évolution de l'enseignement des arts », *op. cit.*, pp. 97-105.

Art social et engagement politique

[Retour à la table des matières](#)

Centrale dans le Rapport Rioux, la problématique du « renouveau de la société par l'art » rejoint les préoccupations des jeunes artistes, par exemple de ceux qui participent à la contestation étudiante et à l'occupation de l'École des Beaux-Arts de Montréal. Certains d'entre eux – Francine Larivée (1942), Pierre Monat (1948), etc. – poursuivront leurs activités artistiques en les associant à une démarche soit collective soit politique. La conjoncture des années 60 rend les artistes d'autant plus sensibles à la dimension sociale et politique de leurs activités que l'engagement social constitue alors un mode d'accès à la carrière artistique. À titre indicatif, l'on peut rappeler que cinq des neuf « jeunes » artistes nés après 1940 et sélectionnés pour l'exposition « Trois générations » (1976) du Musée d'Art contemporain sont associés, d'une manière ou d'une autre, à une démarche collective. Ce sont Jean Noël (1940) et Serge Lemoyne (1941) avec l'opération Déclat, Pierre Ayot (1943) avec l'atelier Graff, Gilles Boisvert avec la Galerie Média et Serge Tousignant (1942) avec la galerie parallèle Véhicule Art. À cette liste peuvent aussi être ajoutés quelques autres artistes qui, légèrement plus âgés, sont aussi actifs dans les mêmes groupes et mouvements : Henri Saxe (1937), avec le groupe Fusion des Arts, Guy Montpetit (1937) avec l'opération Déclat et Richard Lacroix (1939), avec la Guilde graphique et le groupe Fusion des Arts.

Créé peu avant l'Exposition universelle de 1967, le groupe Fusion (1965-1969) est une des premières expressions quelque peu organisées de la problématique « art et société ». L'objectif est de développer, dans une perspective multidisciplinaire, une « conception esthétique plus consciente de la réalité et des techniques contemporaines et aussi plus préoccupée des relations qui unissent l'art à la Société »¹. À l'origine de ce groupe qui se donne un statut juridique de « compagnie à but lucratif » et qui se dotera d'un comité de direction « de prestige » composé de quelques personnalités éminentes (Andrée Paradis, de *Vie des Arts*, Guy Rocher et Marcel Rioux, du Département de sociologie de l'Université de Montréal, H. McPherson, de l'O.N.F.), l'on retrouve des artistes et des spécialistes de diverses disciplines : le critique et historien d'art, Yves Robillard (1939), le graveur Richard Lacroix (1939), l'architecte François Rousseau, le peintre Henry Saxe (1937) et le sculpteur François Soucy (1929). À ce groupe initial viennent aussi se joindre Pierre Daudelin, ex-directeur artistique du Festival du Film de Montréal, N. Castillo, réalisateur, Pierre Hébert (1944),

¹ Robillard, Yves, « Conclusion Manifeste », Cahiers Fusion, mai 1969, cité in *Québec Underground, op. cit.*, tome 1, p. 282.

cinéaste d'animation et André Montpetit (1943), mathématicien, esthéticien et graveur.

Plusieurs de ces artistes et intellectuels se sont connus en France au début des années 60 et gravitent, depuis leur retour, autour de l'Atelier libre de gravure qu'anime depuis 1964 Richard Lacroix, et qui, grâce à des subventions gouvernementales, devient en 1966 la Guilde graphique. La gravure apparaît, par son mode de réalisation, un art très proche de la technique et, par son mode de diffusion, un art éminemment social. Et même s'il s'agit d'une technique relativement ancienne, celui qui l'exerce se sent doublement « de son temps », et cela d'autant plus que les conditions d'exercice de cet art sont souvent collectives (atelier de groupe, etc.). Richard Lacroix lui-même provient du pôle technico-professionnel du champ artistique : son premier intérêt, les arts graphiques, l'a d'abord conduit à l'institut des Arts graphiques. Son initiation à la gravure se fera sous la direction de Dumouchel à Montréal et principalement de Hayter à Paris (1961-64). L'intérêt pour la gravure est aussi manifeste chez un autre membre du groupe, Henry Saxe : juif intégré aux milieux francophone et anglophone (étude à l'É.B.-A.M. et à l'université Sir George Williams, deux institutions où il enseignera à son retour d'études en Angleterre), cet artiste, qui a déjà exposé ses œuvres (Galerie Libre en 1961, Galerie Camille Hébert et Galerie du siècle en 1963), adopte une orientation nettement multidisciplinaire, excellent à la fois en peinture, en sculpture et en gravure. La multidisciplinarité est alors une caractéristique du groupe Fusion des Arts. Dès le début, l'on s'intéresse au cinéma – avec la participation au film *Le Révolutionnaire* de Jean-Pierre Lefebvre – et l'on utilise la vidéo dans le cadre de la manifestation « Vive la rue Saint-Denis ».

En raison même de la composition du groupe et aussi du leadership qu'exerce Yves Robillard, philosophe de formation, Fusion des Arts aura des activités à la fois théoriques et pratiques : certes, plusieurs débats-rencontres sur le design, les Plasticiens, les happenings ou la théorie marxiste, mais aussi des projets et des réalisations concrètes. Que ce soit avec le projet de décoration pour la pyramide Katimavic au Pavillon du Canada à Expo 67 ou la réalisation du projet « Vive la rue Saint-Denis », l'intention est de réaliser, à la manière du Bauhaus, des œuvres qui relèvent à la fois des arts plastiques, du design, de l'architecture et de l'urbanisme et qui, sur le plan de l'optique, du mouvement et de la sonorité, intègrent de nouvelles techniques.

Fusion des Arts réunira jusqu'à une cinquantaine de personnes actives dans divers milieux et exercera une action proprement politique : relations avec le mouvement syndical et avec des groupes politiques, dont le F.L.Q. C'est d'ailleurs l'identification publique de certains membres de Fusion des Arts au groupe des jeunes Canadiens qui entraînera sa dissolution. Pour ces jeunes artistes et intellectuels, fils de gardiens de l'ordre et de la loi – deux des animateurs sont fils de policier, l'un est juif –, l'accès à la pratique artistique et au discours sur l'art est indissociable d'une critique globale de la société ; il implique une remise en

question non seulement de l'ordre artistique mais aussi de l'ordre social et politique. La rupture sociale qu'on observe souvent dans les itinéraires d'artistes prend ainsi, dans la conjoncture de la fin des années 60, une coloration, une dimension politique. On le voit bien dans le cas d'un Richard Lacroix, promu à un « brillant avenir ». Au milieu des années 60, au moment où il revient d'un séjour de trois ans à Paris (1961-1964), cet artiste apparaît comme le « jeune Rembrandt de la gravure » ; dès l'âge de vingt ans, il a été l'assistant d'Albert Dumouchel à l'É.B.-A.M. (1960) et grâce à une bourse d'étude du Conseil des Arts du Canada, il a non seulement acquis la maîtrise de toutes nouvelles techniques en gravure à l'Atelier 17 que dirige Hayter à Paris, mais aussi il a réussi une première percée sur le marché international avec sa participation à des biennales internationales et des expositions à la Galerie Maître-Albert à Paris, au Print Center de Londres et au Salon des Réalités nouvelles du Musée d'Art moderne à Paris. À son retour d'Europe, Lacroix rencontre un double « blocage » institutionnel : d'abord, l'É.B.-A.M. ne lui renouvelle pas son contrat ; ensuite des organismes fédéraux, au moment de la réalisation du projet Katimavic, l'exploitent littéralement (non-remboursement de frais additionnels, etc.). Celui-ci n'a donc guère d'autre possibilité que de poursuivre sa démarche artistique en marge des institutions, par la mise sur pied d'un atelier libre de gravure. Cette lutte contre l'institution prend, dans le contexte de la fin des années 60, la signification d'une action politique, celle d'un refus de la dépendance nationale. Le refus d'un destin collectif coïncide ici d'une manière exemplaire avec le refus d'un destin personnel ¹.

Tout comme à Fusion des Arts, l'Opération Déclat est une manifestation politique mais beaucoup plus ponctuelle : constituée d'une série d'événements publics (expositions, débats, spectacles) cette opération, qui se réclame du *Refus global*, cherche non seulement à « combler le fossé entre les créateurs et le public », mais aussi à mettre à mort le « système des Beaux-Arts » et à dénoncer la mystification que constitue l'art. Seule une démarche artistique « intégrée dans des projets socialement fonctionnels » apparaît valable. L'on invite l'artiste à s'engager à la fois individuellement par « la réalisation d'œuvres de qualité qui contestent les structures établies et les conceptions vétustes de l'art », et collectivement, par « la participation active dans des mouvements et des manifestations qui contestent le système politique actuel » ².

L'un des artistes identifiés à cette entreprise d'animation politico-artistique qui se déroule à la Bibliothèque nationale sur la rue Saint-Denis est le peintre Serge Lemoyne. Sa participation à cet événement traduit sa volonté de réaliser un « art

¹ Fils, petit-fils et frère de policiers, R. Lacroix n'échappe à son « destin » que par la manifestation d'habiletés artistiques – cours du samedi à l'É.B.-A.M. – qui le conduisent aux arts graphiques (École des Arts graphiques). Et celui-ci n'échappe aux arts graphiques, à ces « arts mineurs » que par chance, c'est-à-dire grâce à la rencontre d'un maître, Albert Dumouchel. Une fois inséré dans le milieu artistique, Lacroix convertira le dynamisme qu'il a manifesté antérieurement dans des activités sociales et sportives en un leadership artistique.

² In *Québec Underground*, op. cit., tome 1, p. 361.

total ». De l'itinéraire qu'il a suivi et de l'orientation qu'il privilégie, le catalogue *Trois générations d'art québécois* donne la description suivante :

Né à Acton Vale en 1941, (Serge Lemoyne) étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal de 1958 à 1960, Il est membre et président du groupe « Nouvel Âge » et organisateur de manifestations artistiques lors de la « Semaine d'A » en 1964 et de l'événement « Les trente A » en 1965. Ex-membre de « l'Horloge », il est également peintre et technicien du « Zirmate » qui regroupe de jeunes chercheurs dont la perspective est de synthétiser différentes expressions individuelles pour en arriver à un art de totalité. Serge Lemoyne a participé à une trentaine de spectacles d'improvisation et d'intégration, au film « Bozarts » de Jacques Giraldeau en 1968 et à l'élection provinciale de 1970 sous l'étiquette « Parti Politique Poétique pour l'Avènement de la Paix ». Il est boursier du ministère des Affaires culturelles du Québec en 1965-66-67 et boursier du Conseil des Arts du Canada en 1970 (recherche en expression libre). Ses œuvres figurent parmi les principales collections publiques du Canada.

Cette courte note biographique indique que Lemoyne demeure très distant à l'égard du réseau commercial des galeries d'art contemporain. Sa première exposition solo n'a eu en effet lieu qu'en 1975 à la Galerie Claude Luce de Montréal. Les lieux où il présente habituellement ses œuvres sont des lieux publics : école, boîte à chanson, théâtre, bar. Lemoyne accorde aussi une grande importance aux événements collectifs, il valorise le caractère collectif de l'activité artistique. Il n'est donc pas étonnant de le voir, à la fin des années 70, associé à des entreprises à caractère communautaire ou coopératif tels la galerie Média, l'atelier Graff et le Musée d'art vivant Véhicule Inc.

La problématique « Art et société » ne se limite plus à la seule « intégration de l'art à la société » ; elle appelle aussi une « politisation » de l'artiste lui-même. Ce changement est manifeste dans l'itinéraire intellectuel d'un autre participant à l'Opération Déclat, le sculpteur André Fournelle (1939), dont l'accès à la carrière artistique constitue une véritable bataille. Renvoyé de l'École des Beaux-Arts de Montréal après une année d'études, il se donne une formation en suivant des cours techniques à l'Institut de technologie (1961-1963) et des cours de céramique à l'École des Arts appliqués et en participant au travail d'un autre sculpteur, Armand Vaillancourt. C'est en 1963, à l'âge de vingt-neuf ans, que Fournelle expose publiquement ses œuvres : d'abord dans une institution publique, la Bibliothèque de Coaticook, puis dans une petite galerie montréalaise, la Galerie Claude Haeffely. À partir de 1965, il adhère à l'Association des sculpteurs du Québec et participe régulièrement à ses activités et à ses expositions. Ses premiers revenus, Fournelle les tire d'une occupation proprement manuelle, celle d'un ouvrier dans une fonderie, où il deviendra contremaître. Cette expérience du milieu industriel l'amène à se préoccuper de l'intégration de l'art à l'architecture et à acquérir la maîtrise de nouvelles techniques, en particulier celle de l'alliage du verre et du métal. Membre du groupe Art présent, il effectue un stage de formation technique en Europe et, avec Marcelle Ferron, il collabore à l'organisation d'un laboratoire à

la compagnie Superseal de Saint-Hyacinthe. La liaison entre l'art et l'industrie se concrétise aussi par la mise sur pied en mars 1968, à Pierrefonds, d'une fonderie expérimentale qui, pendant quelques années (1967-1971), bénéficie de subventions du Conseil des Arts du Canada et du ministère des Affaires culturelles du Québec.

Fournelle connaît son « Chemin de Damas » au moment même où il réussit à établir des liens solides avec les milieux artistique, industriel et éducatif (tâche d'enseignement à l'Université d'Ottawa de 1968 à 1973). « Parti en Europe, sculpteur, il en revient, écrira François Gagnon, terroriste culturel ». Son « terrorisme », il l'exerce par sa participation à l'Opération Déclat, par sa présence à des happenings et à des manifestations publiques qui soulèvent l'indignation et par son appui aux militants séparatistes d'extrême gauche, Pierre Vallières et Charles Gagnon. Quelques années auparavant, en 1966, Fournelle affirmait, en réponse à une question sur la définition de l'art, que « l'essentiel, ce n'est pas la recherche du beau, mais l'engagement »¹.

De cette période fort mouvementée, l'ouvrage collectif *Québec Underground* (Les éditions Médiart, Montréal, 3 vol., 1973) fournit un excellent témoignage. On y présente les divers groupes d'artistes qui, de 1962 à 1972, débattent des « concepts de fête populaire, d'animation culturelle, de réseaux parallèles d'information », et qui se préoccupent des problèmes de « la fonction sociale de l'artiste, des rapports entre art, science et technologie, entre art et politique ». Dirigé par l'animateur de Fusion des Arts, Yves Robillard, devenu professeur d'histoire de l'art à la nouvelle Université du Québec à Montréal, cet ouvrage constitue, et les auteurs en sont conscients, l'enterrement de « l'une de nos dernières avant-gardes » qui, dans les premières années d'existence de l'UQAM, s'est manifestée avec beaucoup de dynamisme au sein même du Département d'art et d'histoire de l'art. Dans les années 70, la problématique « Art et politique » ne disparaîtra pas pour autant, mais elle prendra des formes inattendues, en relation d'abord avec l'organisation de groupes politiques marxistes-léninistes ou maoïstes, puis, d'une manière plus conséquente, avec le développement du mouvement féministe.

¹ Propos recueillis par Gilles Francoeur, in *Le Droit*, 23 février 1966, et cités par François M. Gagnon, « Présentation », in *André Fournelle, sculpteur*, Montréal, A.S.Q., 1970.

PREMIÈRE PARTIE :

Les générations d'artistes

Chapitre 4

DE L'ÉCOLE DES BEAUX ARTS À L'UNIVERSITÉ *l'art comme mode de connaissance*

- **Des artistes en grand nombre**
- **L'accès à l'université**
- **Le discours sur l'art.**
- **L'art, la politique et l'État**

[Retour à la table des matières](#)

Chaque conjoncture sociale et culturelle offre aux diverses générations d'artistes des « chances » différentes. Selon le développement du marché de l'art contemporain, l'expansion du système d'enseignement des arts, l'élaboration de politiques culturelles ou même l'organisation professionnelle du milieu artistique, les artistes trouvent des conditions plus ou moins avantageuses pour l'exercice de leurs activités.

Des artistes en grand nombre

Dans les années 60, à la faveur d'une « démocratisation » des arts et d'une multiplication des postes en art (enseignement secondaire et universitaire, centres culturels, mass media, etc.), le nombre de tous ceux et celles qui dessinateurs, décorateurs, photographes, illustrateurs, ont une occupation reliée aux arts visuels, s'est accru considérablement : pendant la dernière décennie, leur nombre est passé de 9 770 à plus de 16 000. Si de cette population, l'on isole les artistes et

professeurs d'art, une conclusion s'impose : plus restreint, ce groupe a aussi connu une croissance importante, passant de 3 804 en 1971 à plus de 5 680 en 1981. Cet accroissement est particulièrement significatif pour les artistes dont le nombre triple au cours de cette décennie, en réponse peut-on penser, à la saturation du marché des postes dans l'enseignement des arts et à l'élargissement du marché de l'art contemporain. Notons enfin que le sous-groupe des artistes s'est moins rapidement « féminisé » (40 %) que ne l'a fait celui des professeurs d'art (60 %).

Tableau 6

Nombre d'artistes et de professeurs d'art au Québec et au Canada, selon le sexe, en 1971 et 1981

[Retour à la liste des tableaux](#)

	Québec			Canada		
	H	F	Total	H	F	Total
1971						
Professeurs d'art	1 080	1 965	3 045	4 680	9 815	14 505
Artistes	585	175	760	1 725	590	2 315
Total	1 665	2 140	3 805	6 415	10 405	16 820
1981						
Professeurs d'art	1 160	2 520	3 685	5 225	13 455	18 680
Artistes	1 185	820	2 005	4 330	3 620	7 950
Total	2 345	3 340	5 685	9 555	17 075	26 630

Source : *Recensement du Canada de 1981*. Population active. Tendances historiques des professions. Ottawa, Statistique Canada, 1983, Catalogue 92-420.

Note : Les artistes comprennent : « les peintres, les sculpteurs et les artistes assimilés ».

Pour sa part, le ministère des Affaires culturelles du Québec a tenté en 1981 de constituer un répertoire des créateurs en arts de l'environnement ¹. Pour les trois catégories d'artistes (arts visuels, architecture-design et métiers d'art), l'on identifie alors plus de 5 800 artistes ². Pour le seul secteur des arts visuels (peinture, sculpture, gravure et graphisme), le nombre des artistes est d'environ 2 000.

La délimitation exacte de la population des artistes demeure d'autant plus difficile que seule une faible proportion – environ 20 % selon une enquête du ministère des Communications ³ – se consacre entièrement à des activités

¹ *Répertoire des créateurs en arts de l'environnement*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1981, 605 p.

² Pour une analyse détaillée de ces données, voir Marcel Fournier (et Francine Couture), « Art et régionalisme(s) au Québec », *Protée*, printemps 1983, pp. 24-34.

³ Bradley, J.-M., *La situation des artistes en arts plastiques au Canada*, Ottawa, ministère des Communications, 1978.

artistiques sans occuper un autre emploi. Il est possible d'y parvenir indirectement en identifiant ceux et celles qui ont acquis une formation artistique spécialisée de niveau collégial ou universitaire.

Tableau 7
*Répartition des créateurs en arts visuels au Québec,
selon la discipline et le sexe, 1981*

[Retour à la liste des tableaux](#)

	Graphisme	Gravure	Peinture	Sculpture	Total
Homme	140	118	646	360	1264
Femme	28	128	457	36	689
Total	168	246	1 103	436	1953

Source : *Répertoire des créateurs en art de l'environnement*, Québec, M.A.C. 1981. Souvent un artiste ne se définit pas en fonction d'un seul médium : il arrive que dans plusieurs cas, le graveur fasse aussi de la peinture, et vice versa. Pour catégoriser les artistes, nous nous sommes basés sur l'identification première, telle qu'elle apparaît dans le répertoire.

Le Cégep fournit une double formation artistique, générale et professionnelle (technique en arts). La place qu'a acquise l'enseignement des arts est considérable, principalement du côté de la formation générale : en moyenne 2 000 diplômés par année, c'est-à-dire un peu plus de 10 % des diplômés du collégial. Au secteur professionnel, avec moins de trois cents étudiants détenteurs d'un diplôme collégial professionnel, la force d'attraction des études en arts apparaît moins grande.

L'organisation d'un programme de deux ans en arts au niveau collégial signifie une revalorisation institutionnelle de l'enseignement des arts par son intégration à l'enseignement général et par l'accès qu'il donne aux études universitaires. Mais, pour ceux ou celles qui s'orientent vers cet enseignement, les arts constituent souvent une voie de « relégation ». Se dirigent en effet vers les arts non seulement les jeunes qui ont la « vocation » ou le « don » mais aussi plusieurs étudiants exclus des filières plus exigeantes et plus prestigieuses au plan scolaire et social (sciences, sciences de la santé). En ce sens, la « démocratisation » de l'enseignement des arts est un effet particulier de la restructuration du système d'enseignement secondaire et collégial.

Dans leur étude, *Le marché de l'art et l'artiste au Québec*, (Québec, ministère des Affaires culturelles, 1984), F. Couture, N. Gauthier et Y. Robillard constatent aussi que rares sont les artistes qui peuvent exercer leur profession à temps plein (p. 124).

Tableau 8
*Diplômés d'études collégiales (D.E.C.) en arts
selon le secteur et le sexe, 1974 et 1976*

[Retour à la liste des tableaux](#)

	Diplômes de formation générale		Formation professionnelle	
	<u>Arts</u>	<u>Total de D.E.C.</u>	<u>Arts</u>	<u>Total de D.E.C.</u>
1974 H.	637	8 112	N. D.	2 910
F.	1 349	6 580	N. D.	5 483
Total	1 986	14 692	155	8 393
1976 H.	612	9 029	122	3 392
F.	1 419	7 838	152	6 022
Total	2 031	16 867	274	9 414

Source : Lyse Frenette, *Diplômés*, 1972 à 1976, Québec, ministère de l'Éducation, 1978.

L'accès à l'université

[Retour à la table des matières](#)

Par ailleurs, l'organisation du programme en arts au niveau collégial soulève toute la question de son articulation avec une formation supérieure offerte par les anciennes Écoles des Beaux-Arts devenues départements ou écoles universitaires. Ces institutions reçoivent maintenant des étudiants et des étudiantes qui non seulement possèdent déjà une bonne formation artistique et technique de base mais qui, parfois, se définissent comme artistes et sont sur le point d'entreprendre une carrière artistique. Le double statut, celui d'étudiant soumis à l'évaluation du corps professoral et celui d'artiste autonome en relation d'égalité avec ses pairs, risque de créer chez ces étudiants une grande insatisfaction et de provoquer, au plan institutionnel, diverses tensions. Ces insatisfactions et ces tensions n'ont cependant pas empêché le développement de l'enseignement des arts au niveau universitaire. Pour l'ensemble des arts (incluant arts visuels, histoire de l'art, musique, art dramatique, chant et cinéma), le nombre de diplômés a, entre 1972 et 1976, presque doublé, passant de 333 à 633 pour représenter plus de 3 % de la population des diplômés universitaires. Les institutions universitaires les plus impliquées en arts sont Concordia, Laval et UQAM.

Tableau 9

*Diplômés universitaires en arts des trois cycles
selon l'université et le sexe, 1972, 1974 et 1976*

[Retour à la liste des tableaux](#)

		Universités francophones					Universités anglophones				
		U.Q.	Laval	Mt.	Sherb.	Total	Bishop's	McGill	Concordia	Total	Total
1972	H.	22	33	19	6	80	1	30	11	42	123
	F.	41	39	42	38	160	–	46	27	71	211
	T.	63	72	61	44	240	1	76	38	113	334
1974	H.	41	38	27	2	105	2	24	27	53	161
	F.	66	72	47	33	218	2	35	76	113	331
	T.	107	110	74	35	323	4	59	103	166	492
1976	H.	54	59	30	11	154	10	33	46	89	243
	F.	70	78	41	29	218	8	40	124	172	390
	T.	124	137	71	40	372	18	73	170	261	633

Source : Lyse Frenette, Diplômés, ministère de l'Éducation, 1978.

Note : Le secteur « arts » comprend : arts, histoire de l'art, musique, art dramatique, chant et cinéma.

Il est possible d'évaluer le nombre d'artistes formés dans les institutions universitaires québécoises au cours des dix dernières années approximativement à 3 000, c'est-à-dire près de trois cents par année. Pour l'année 1977, le ministère de l'Éducation fournit des données plus précises qui permettent d'établir avec plus d'assurance cette évaluation : les universités québécoises décernent cette année-là 641 diplômes en arts et sur ce nombre plus de la moitié (367) le sont en arts plastiques (126), en histoire de l'art (140), en arts visuels (61) et en design (40). Enfin, dans le secteur plus restreint des arts plastiques et de l'histoire de l'art, force est de reconnaître le rôle des universités francophones avec près de 60 % des diplômés et la place prépondérante des filles qui représentent plus de 70 % des diplômés.

Pour l'Université du Québec à Montréal, nous disposons d'informations plus complètes : la production de diplômés en arts est, depuis sa fondation jusqu'à l'automne 1981, de l'ordre de 1785, c'est-à-dire plus d'une centaine par année, et pour la plupart (67 %), dans le secteur des arts plastiques (peinture, sculpture et arts d'impression).

Tableau 10

Diplômes décernés par l'UQAM depuis sa fondation jusqu'à l'automne 1981 dans le programme d'art

[Retour à la liste des tableaux](#)

<u>Domaine d'études</u>	<u>Baccalauréat</u>	<u>Maîtrise</u>	<u>Total</u>
Arts plastiques	1 124	21	1 145
Design graphique	233	–	233
Design de l'environnement	188	–	188
Histoire et étude de l'art	147	22	169
Total	1 692	43	1 735

Source : UQAM, Mémoire présenté au ministère des Affaires culturelles, 1982, p. 8. Nous n'avons pas retenu les certificats en arts plastiques, relativement peu nombreux (48).

L'insertion de l'enseignement des arts dans les institutions de niveau collégial et universitaire et les transformations morphologiques (accroissement de la population initiée aux arts, augmentation du nombre d'artistes en arts visuels) modifient la structure et la dynamique propre au champ artistique québécois. Non seulement les institutions savantes ont acquis, dans ce champ, une position plus forte, mais la pratique et la formation artistique se sont « intellectualisées » à un point tel qu'à l'opposition pratique artistique / enseignement de l'art (pédagogie) qui caractérise les Écoles des Beaux-Arts dans les années 60 se superpose l'opposition pratique / théorie. Plus que jamais, la pratique artistique se dissocie des activités d'artisanat. Elle tend à s'identifier à une activité intellectuelle et à « s'entourer » d'un discours savant, celui des spécialistes de l'art.

Ce n'est peut-être pas un hasard si au moment de la création de l'UQAM, les professeurs de l'ancienne école des Beaux-Arts sont intégrés au corps professoral de la nouvelle institution universitaire alors que leurs collègues de l'Institut des Arts appliqués (anciennement l'École du Meuble) sont relégués au niveau collégial, secteur professionnel (cégep du Vieux-Montréal). Les années 60 sont marquées par un renouveau des métiers d'art et par un développement rapide de ce nouveau secteur commercial : organisation de la Centrale d'artisanat du Québec en 1963, ouverture de boutiques d'artisanat, dont la coopérative Tournesol à Montréal, en 1965, Salon annuel des métiers d'art à partir de 1968, etc.¹. D'abord la céramique et la poterie avec Gaétan Beaudin, Jacques et Pierre Garnier et Jordi

¹ Pour un historique de l'artisanat au Québec, voir Cyril Simard, *Artisanat québécois*, Les bois et les textiles, Montréal, Éditions de l'Homme, 1975, pp. 33-50.

Bonet et, ensuite l'émail avec Sylvestre et de Passilié, et la joaillerie avec Delrue, Brault et Chaudron, acquièrent une dimension artistique, de telle sorte que les artisans peuvent se considérer comme des « créateurs ». Dans leur ouvrage *La Renaissance des métiers d'art au Canada français*, Laurent et Suzanne Lamy reconnaissent, à la suite de Gérard Morisset, que « l'antique distinction entre les arts dits majeurs et les arts dits mineurs s'est évanouie »¹. Dans son ouvrage *L'Art au Québec depuis 1960*, Guy Robert consacre un chapitre aux métiers d'art et accorde à plusieurs artisans le statut d'artiste. Enfin, Cyril Simard distinguera, dans *Artisanat québécois*, diverses catégories de production contemporaine artisanale : la création populaire, la création artisanale et la création (dont l'art artisanal ou l'artisanat d'art).

L'insertion des écoles des Beaux-Arts en milieu universitaire peut apparaître comme une réaction à ce mouvement qui, par la « compénétration des techniques et l'éclatement des techniques », amène de plus en plus d'artistes à « faire des incursions dans le domaine des métiers d'art »² et vice versa. Il s'agit de réaffirmer au plan institutionnel la distinction entre l'art et l'artisanat et de substituer aux anciennes oppositions entre création / réalisation en série et entre gratuité / œuvre utilitaire celle plus générale qui oppose le travail intellectuel au travail manuel. D'un côté la recherche, la réflexion et l'imagination et de l'autre, la maîtrise technique.

Le discours sur l'art

[Retour à la table des matières](#)

L'art demeure une pratique et exige la maîtrise des techniques, sauf qu'il acquiert, d'une manière plus manifeste qu'auparavant, un caractère « savant ». Avec l'insertion de l'enseignement des arts en milieu universitaire, les « praticiens » de l'art et les artistes-professeurs sont eux-mêmes mis en contact avec de savants spécialistes non seulement dans d'autres unités administratives mais aussi dans la leur propre. À la seule Université du Québec à Montréal, l'on engage, entre 1969 et 1974, un nombre tout aussi grand de spécialistes de l'art que des peintres, sculpteurs ou graveurs (10) : cinq nouveaux spécialistes en pédagogie artistique et cinq nouveaux spécialistes en histoire de l'art. Par ailleurs, le nouveau contexte intellectuel incite les artistes-professeurs à se doter de titres scolaires plus élevés, à tenir compte de nouvelles exigences universitaires (publication d'articles, obtention de subventions et réalisation de projets de recherche) et à développer un rapport théorique à leur propre pratique. L'on perçoit bien cette nouvelle contrainte

¹ Lamy, Laurent et Suzanne Lamy, *La renaissance des métiers d'art au Canada français*, Québec, M.A.C. 1967, p. 71.

² *Ibid.*

institutionnelle dans l'itinéraire d'artistes-professeurs qui, au moment de l'intégration de l'École des Beaux-Arts à l'UQAM, obtiennent des congés de perfectionnement, entreprennent, après dix ou quinze années d'enseignement, des études supérieures à l'étranger et cherchent à réorienter leur démarche artistique vers la multidisciplinarité, l'art intégré et l'utilisation des nouveaux matériaux et de nouvelles techniques. Certains reviendront par la suite à la pratique du dessin et de la peinture.

Aujourd'hui comme dans les années 60, l'enseignement des arts demeure traversé par diverses tensions et contradictions que provoque sa relation au marché de l'art, au milieu industriel et au monde de l'enseignement (formation des maîtres). Loin de les atténuer, l'appartenance au contexte universitaire actuel exacerbe ces tensions. Un rapport récent de l'administration de l'UQAM rédigé par M. Corbo vient de réaffirmer aux artistes-professeurs que leur département sous tutelle, doit devenir *véritablement universitaire*, c'est-à-dire faire une place plus grande à la théorie (et aux théoriciens) et se préoccuper des nouveaux débouchés pour les étudiants en art (probablement art et informatique). Nostalgiques, des professeurs se rappellent leur ancienne École des Beaux-Arts et ils songent à créer une École supérieure des Beaux-Arts.

Le processus d'« intellectualisation » de l'art est aussi manifeste au niveau du discours. Plus fréquent – multiplication des articles et des ouvrages sur l'art, organisation de colloques, publication de revues – le discours sur l'art apparaît en effet plus savant, plus spécialisé. D'une manière toute ironique, Yves Robillard reconnaissait, dans la préface de *Québec Underground*, la modification du discours sur l'art.

Il est évident que la nouvelle avant-garde n'est pas tout à fait enterrée. Elle est encore étalée à pleines pages dans les revues spécialisées. Mais elle a changé de destinataire. Des galeries et musées, elle est passée à l'université et tend à devenir de plus en plus un savoir spécifique. L'art est maintenant son discours ou le discours que l'on peut faire sur l'art. Et il ne faudra pas s'étonner que d'ici une trentaine d'années se soit constituée une véritable science des faits esthétiques, à l'égal de la sociologie. Et nous aurons alors nos « artologues » (ou autre nom qu'on voudra bien leur donner) à l'égal des autres spécialistes¹.

L'écrit sur l'art ne s'adresse plus, comme auparavant, au public cultivé, à celui des « connaisseurs » et des « amateurs » d'art. Il tend à se limiter aux spécialistes de l'art et à ne rejoindre les praticiens et les « amateurs d'art » que s'ils ont acquis la maîtrise du code savant. L'une des premières articulations de l'analyse critique de l'œuvre d'art à une réflexion théorique date de la fin des années 60. Il s'agit de l'ouvrage de Fernande Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural* (Montréal, HMH, 1968). De l'orientation théorique et spécialisée que prend l'analyse, l'une

¹ Robillard, Yves, in *Québec Underground*, op. cit., tome 1, p. 13.

des meilleures illustrations récentes est la publication de la revue bilingue *Parachute* (1980) qu'animent deux diplômées en histoire de l'art, Chantal Pontbriand et France Morin.

Tableau 11

*Les discours sur l'art. Principales publications en art,
de la seconde guerre mondiale à aujourd'hui*

[Retour à la liste des tableaux](#)

Collections	Livres	Reuves
1943-44 : Collection Art vivant, Édition de l'Arbre, dirigée par M. Gagnon (Livres sur Pellan, Borduas, Lyman, Roberts)	1945 : M. Gagnon, <i>Sur l'état actuel de la peinture canadienne</i> , Éd. Pascal 1948 : Publication des manifestes <i>Prisme d'yeux et Refus global</i> 1960 : G. Morisset, <i>La peinture traditionnelle au Canada français</i> Cercle du Livre	1947 : <i>Les Ateliers d'Arts graphiques</i> 1951 : <i>Arts et pensée</i> 1954 : <i>Vie des arts</i>
1963-64 : Collection Artistes Canadiens, Centre de psychologie et de pédagogie de Montréal, dirigée par G. Robert (Pellan, Bonet)	1964 : G. Viau, <i>La peinture moderne au Canada français</i> , M.A.C. 1966 : J. P. Harper, <i>La peinture au Canada, des origines à nos jours</i> , P.U.L.	1966 : <i>culture vivante</i> , M.A.C.
1967-70 : Collection Panorama, Éd. Lidec, dirigée par J. de Roussan	1967 : L. Lamy et S. Lamy, <i>La renaissance des métiers d'art au Canada français</i> M.A.C. 1967 : H. de Jouvancourt, <i>Suzor-Côté</i> , Éd. de la Frégate 1968 : Rapport Rioux (Enseignement des arts au Québec) 1968 : G. Robert, J-P. Lemieux Éd. Garneau 1968 : F. Saint-Martin, <i>Structures de l'espace pictural</i> , H.M.H.	1969 : Numéro de <i>la Barre du jour</i> sur les Automatistes
1970-73 : A.S.Q. <i>Monographies</i> (10 titres)	1970 : G. Robert, <i>Riopelle</i> , Éd. de l'Homme	1970 : <i>Magazine Ovo</i>
1971 : Collection Studio, P.U.Q., dirigée par Guy Robert (2 titres)	1971 : J. R. Ostiguy, <i>Un siècle de peinture canadienne</i> , P.U.L.	1971 : <i>Médiart</i>
1972 : Éditions Formart (12 titres)	1972 : G. Robert, <i>Borduas</i> , P.U.Q. 1973 : B. Hébert, <i>Philippe Hébert, sculpteur</i> , Fides 1973 : G. Robert, <i>L'art au Québec depuis 1960</i> . Éditions La Presse	

Collections	Livres	Reuves
	1973 : Y. Robillard <i>et al</i> , <i>Québec Underground</i> , Médiart	
	1973 : O. Leduc <i>et P.-É.</i> <i>Borduas</i> , P.U.M.	
	1973 : Roussil <i>et al</i> , <i>L'art et</i> <i>l'État</i> , Parti Pris	
	1975 : L.-M. Vacher, <i>Pamphlet</i> <i>sur la situation des arts au</i> <i>Québec</i> , L'Aurore	1975 : <i>Parachute</i>
	1975 : F. Couture <i>et S.</i> <i>Lemerise</i> , <i>L'artiste et le</i> <i>pouvoir</i> , UQAM	1975 : <i>Liberté</i> : Rapport du tribunal de la Culture
	1975 : L. De Gros-Bois <i>et al</i> , <i>Les Patenteux du Québec</i> , Parti Pris	
	1975 : G. Robert, <i>Lemieux</i> , Stanké	
	1975 : C. Simard, <i>Artisanat</i> <i>québécois</i> , Éd. de l'Homme.	
	1976 : G. Molinari, <i>Écrits sur</i> <i>l'art</i> , Galerie nationale du Canada	
	1977 : Réédition du <i>Refus</i> <i>global</i> , Parti Pris	
	1977 : A. G. Bourassa, <i>Surréalisme et littérature</i> <i>québécoise</i> , L'Étincelle	
	1978. F. M. Gagnon, <i>P.-É.</i> <i>Borduas</i> , Fides	1978 : <i>Interventions</i>
	1978 : R. Duguay <i>Carnets</i> <i>intimes</i> , Boréal Express	
	1978 : G. Robert, <i>La Peinture</i> <i>au Québec depuis ses origines</i>	
	1978 : A. Laliberté, <i>Mes</i> <i>souvenirs</i> , Boréal Express	
	1978 : J. M. Bradley, <i>La</i> <i>situation des artistes en arts</i> <i>plastiques au Canada</i> , ministère des Communications	
	1975 : R. Marteau, <i>L'œil ouvert</i> , Quinze	
	1979 : J. Éthier-Blais, <i>Autour</i> <i>de Borduas</i> , P.U.M.	1979 : <i>Cahiers des arts visuels</i> au Québec
	1979 : C. Dussault <i>et G.</i> <i>Toupin</i> , <i>Éloges et procès de</i> <i>l'art moderne</i> , HMH	1979 : <i>Spirales</i> , arts, lettres, spectacles et sciences humaines.

Collections	Livres	Reuves
1980 : Collection Signatures Éd. M-Broquet (12 titres)	1980 : Nicole Dubreuil-Blondin, <i>Le Pop Art américain</i> , P.U.M.	1980 : <i>Propos d'art</i> SAAVQ
Collection Arts d'aujourd'hui, Hurtubise HMH (Leduc, Piché)	1980 : Francine Couture <i>et al</i> , <i>L'enseignement des arts au Québec</i> , UQAM	
	1980 : J.-P. Duquette, <i>F. Leduc</i> , HMH	
	1980 : G. Robert, <i>Dallaire</i> , France-Amérique	
	1981 : <i>Art et Société</i> , 1975-1980, Musée du Québec, Québec.	
	1981 : F. Leduc, <i>Vers les Îles de la lumière</i> , HMH	1981 : Numéro de <i>Protée</i> sur le symposium de Chicoutimi.
	1982 : <i>Art et Féminisme</i> , Musée d'Art contemporain.	1982 : Numéro de <i>Possibles</i> , « Les territoires de l'art »
	1983 : R. Martel, <i>Activités artistiques</i> , Interventions	1982 : <i>Xcetera</i>
	1984 : F. Couture, N. Gauthier et Robillard, <i>Le marché de l'art et l'artiste au Québec</i> , M.A.C.	1984 : Numéro de <i>Questions de culture</i> sur les « jeunes artistes ».

L'étude de l'art ne se limite plus aux seules monographies d'artistes et, tout comme en littérature, elle se divisera en divers courants théoriques ou méthodologiques : un courant formaliste qui trouve appui sur la sémiologie, un courant socio-critique préoccupé de mettre en lumière la dimension sociale de l'art, etc. Avec l'aide d'une équipe de recherche, le professeur et historien de l'art, François-Marc Gagnon tentera pour sa part d'unifier diverses démarches, de la monographie d'artiste à l'étude sociologique en passant par l'analyse structure des œuvres, et consacrera un ouvrage monumental à Borduas ¹.

¹ Montréal, Fides, 1978.

L'art, la politique et l'État

[Retour à la table des matières](#)

La publication en trois tomes de *Québec Underground 1962-1972*, sous la direction d'Yves Robillard, professeur à l'UQAM, apparaît rétrospectivement importante : en plus de réunir une multitude d'informations sur la décennie des années 60, elle marque l'apogée et, dans une certaine mesure, la fin de la thématique « Art et société ». Cette thématique qui soulève les questions d'animation culturelle, de réseaux parallèles d'information, de fonction sociale de l'artiste et de rapports entre art, technologie et sciences éclate pour se reconstituer en deux courants fort différents : celui de l'« intégration de l'art » et celui de la « politisation de l'art ». Alors que le premier courant acquiert un caractère institutionnel avec la mise sur pied à l'UQAM, en 1972, des départements « Art et environnement » et « Art et communication »¹, le second se radicalise avec le développement de groupes politiques d'extrême gauche pour ensuite se marginaliser.

Dans « Art et politique, Montréal 1975-1980 »², M. Saint-Pierre, I. Charbonneau et E. Trépanier fournissent une analyse minutieuse des groupes et des mouvements qui accordent un rôle prédominant à la pratique collective : par exemple, les groupes 1er Mai, Actes et Amherst. Pour autant que la lutte pour l'avancement de l'art n'est pas dissociée de celle pour l'avancement de la cause socialiste, ces groupes tendent à se subordonner, à se fondre aux organisations politiques de gauche qui sont alors *En Lutte* et la Ligue M-L. du Canada (ou P.C.O.). Parmi les réalisations de ces groupes d'artistes qui entendent lier art et politique (propagande), l'une des plus significatives est celle des bannières.

Les débats politico-théoriques ne se déroulent pas seulement dans les cercles fermés et dans les cellules. La galerie parallèle Média, située au 970 de la rue Rachel, constitue un lieu privilégié où, en public, se poursuit une « discussion large sur les voies de développement d'une pratique militante et progressiste, s'écartant des idéologies du nationalisme et du formalisme dominant le champ artistique », et où « l'art engagé peut se manifester »³. Cette discussion est aussi présente dans quelques revues politico-intellectuelles (*Stratégies*, *Champ*

¹ En raison de divisions internes, la mise sur pied de ces sections est rapidement compromise, tout se passant comme si les professeurs-artistes ne pouvaient se résigner à abandonner une conception de l'art comme « mode de vie » (l'art comme création) pour adopter une conception de l'art comme « cadre de vie ».

² Saint-Pierre, M., I. Charbonneau et E. Trépanier, « Art et politique (Montréal 1975-1980) », in *Art / Société 1975-1980*, Québec, Musée du Québec, 1981, pp. 11-37.

³ *Ibid.*, p. 27

d'application et Chroniques) et dans des ouvrages, tel le *Pamphlet sur la situation de l'art au Québec* de L. M. Vacher.

Pour sa part, la revue *Interventions* qu'animerait, à partir de 1975, Richard Martel, à Québec, tenterait de réunifier les deux tendances, « Intégration de l'art » et « Politisation de l'art »¹ pour privilégier un art d'intervention tantôt « sociologique » (à la Hervé Fischer), tantôt « écologique ». Les manifestations importantes que la revue organise ou auxquelles elle participe sont le colloque « Art et société », l'exposition au Musée du Québec d'œuvres relevant d'une « pratique artistique engagée dans la voie sociale et politique »², le symposium international de sculpture de Chicoutimi et les événements « Art et écologie ».

La « politique », toujours présente en art, imprègne beaucoup plus le discours sur l'art que la pratique même des artistes. La difficulté de mettre sur pied un Front de travailleurs culturels et de mobiliser les artistes autour de l'affaire Lagillière illustre bien leur réticence face à une démarche politique. Comme on peut le voir dans les premiers numéros de la revue *Propos d'art* du Conseil de la Peinture du Québec, les artistes limitent habituellement leurs interventions dans le champ de la politique à l'expression de revendications corporatistes : droits d'auteur, impôts, etc. L'une des seules formes récentes d'articulation d'une pratique artistique à un engagement social est celle du féminisme. L'exposition « Art et féminisme » organisée en mars 1983 par le Musée d'art contemporain en même temps que la présentation du « Dinner Party » de Judy Chicago témoigne de l'importance de cette problématique en tentant d'associer la pratique artistique à une réflexion sur le statut social des femmes et des artistes. Cette exposition, dont l'un des éléments centraux est « La Chambre nuptiale » (1976) de Francine Larrivée, présente un « constat des manières féministes d'être, de faire et de créer actuellement au Québec »³.

Si cette exposition est significative par la nouvelle sensibilité artistique qui s'y exprime, elle l'est aussi par les nouvelles conditions d'accès et d'exercice de la pratique artistique qui la rendent possible. Les participantes sont de « jeunes » artistes – près de 20 % ont moins de 30 ans et 60 % ont de 30 à 40 ans – qui ont en

¹ Voir en particulier les contributions de Guy Durand qui, sociologue et fonctionnaire au ministère des Affaires sociales, est membre du comité de rédaction de la revue *Interventions* : G. Durand, « La critique d'art au Québec, son éclatement idéologique ou quel bon critique d'art mon salaud tu ferais », *Protée*, vol. 9, n° 1, printemps 1981, p. 75-90. Aussi Richard Martel, *Activités artistiques 1978-1982*, Québec, Les Éditions Interventions, 1983.

² En plus de productions réalisées par des groupes (Actes, 1er mai, 19 septembre, etc.), on y trouve des œuvres de Michel Asselin, Yolande Brouillard, Serge Bruneau, François Charbonneau, Melvin Charney, Mario Côté, Marie Décary, Lise Nantel, Colette Laliberté, Lise Landry, Francine Larivée, Jean-Pierre Latour, André Leblanc, Roger Pellerin, Ronald Richard, Hélène Roy, Marcel Saint-Pierre, Jean-Claude Saint-Hilaire, Denys Tremblay et J.-A. Wallot.

³ Arbour, Rose-Marie, « Art et féminisme », in *Art et féminisme*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1982, pp. 1-14.

commun une scolarité élevée : la plupart détiennent en effet un baccalauréat ou une maîtrise d'une université canadienne (UQAM et université Concordia, en particulier) ou ont fréquenté des institutions d'enseignement supérieur aux États-Unis et en Europe. Et loin de se limiter aux seuls Beaux-Arts, leur formation apparaît multidisciplinaire : histoire de l'art, sciences humaines et sociales, aménagement et urbanisme, musique, littérature et cinéma, etc. Enfin, sauf exceptions (Sorel Cohen, Jeannette Marchesault, Hélène Roy) ces artistes n'ont pas accès au marché des galeries commerciales d'arts. Relativement récente, la diffusion de leurs œuvres s'est le plus souvent effectuée sous un mode collectif par l'intermédiaire d'institutions ou de lieux publics et tels l'UQAM, le Complexe Desjardins, les musées et les galeries parallèles, en particulier la galerie Powerhouse.

Allongement de la formation scolaire, utilisation de nouveaux médias (photographie, etc.), multidisciplinarité et recours à des moyens collectifs de diffusion, autant de caractéristiques de la pratique des « jeunes » artistes. Depuis le milieu des années 60, l'essor que connaissent la gravure et plus largement, les multiples (sérigraphies, etc.) est lié au dynamisme que déploient des groupes d'artistes autour d'ateliers collectifs : d'abord la Guilde graphique fondée en 1964 par Richard Lacroix et le Centre de réalisation GRAFF animé à partir de 1969 par Pierre Ayot à Montréal, ensuite à Québec, l'Atelier de réalisation graphique. Le nouvel intérêt pour ces médias « démocratiques » nécessitera l'ouverture de poste pour des graveurs dans les institutions d'enseignement ¹, favorisera la mise sur pied de regroupements d'artistes – le Conseil de la gravure du Québec, l'Association des graveurs de Val David – et entraînera l'ouverture d'une galerie spécialisée, l'Aquatinte, et la publication de la revue *Cahier*. L'analyse de la liste des œuvres acquises par la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada montre l'ampleur que prend l'intérêt pour la gravure, en particulier chez les plus « jeunes » ². Parmi les artistes nés après 1940, l'on retrouve une proportion beaucoup plus élevée de graveurs que de peintres et de sculpteurs : ce sont les Derouin, Lacroix, Palumbo, Savoie, Wolfe, Ayot, Deitcher, Leclair, Tétrault, Tousignant, Pelletier, etc. La plupart de ces artistes se retrouvent, pendant une période plus ou moins longue et d'une manière plus ou moins étroite, en relation avec l'un ou l'autre des ateliers collectifs.

La part prise par la gravure au sein de la Banque des œuvres d'art du Conseil des Arts n'est certes pas indépendante de la politique même d'acquisition de cet organisme qui, en raison de ses budgets limités, peut, par l'achat de multiples, aider

¹ Au moment de l'intégration de l'É.B.-A.M. à l'UQAM, quatre des douze nouveaux professeurs ont acquis une formation en gravure : Angèle Beaudry, Francine Beauvais-Neilson, Mel Boyamer et Klauss Spiecker. Un autre nouveau professeur du département d'arts plastiques, Roland Weber, est photographe.

² Dans leur étude, *Le marché de l'art et l'artiste au Québec*, F. Couture, N. Gauthier et Y. Robillard observent que la proportion d'artistes-graveurs est plus élevée (25,3 %) chez les moins de trente-cinq ans (*op. cit.*, p. 149).

un plus grand nombre d'artistes. Mais cette politique traduit aussi une évolution du marché de l'art auquel les artistes plus jeunes, tout comme d'ailleurs des artistes plus âgés, s'adaptent en développant un nouveau rapport à l'art. Sans être politique, ce rapport à l'art est « public ». Réalisée dans des lieux souvent gérés collectivement et habituellement subventionnés par l'État, la pratique artistique vise la diffusion d'œuvres – des multiples – à des prix relativement bas.

Tableau 12

*Artistes québécois de la banque d'œuvres d'art du conseil des arts,
selon l'âge et la discipline (1972-1982)*

[Retour à la liste des tableaux](#)

Discipline	Peinture		Sculpture		Gravure		Total
Date de naissance	nombre d'artistes	nombre d'œuvres	nombre d'artistes	nombre d'œuvres	nombre d'artistes	nombre d'œuvres	nombre d'artistes
1920-1930	13	102	3	6	12	68	28
1930-1940	14	157	12	28	20	238	46
1940-1950	20	71	14	39	38	257	72
après 1950	4	10	nil	–	16	39	20
TOTAL	51	340	29	73	86	602	166

Source : Conseil des Arts du Canada, Catalogue de la Banque d'oeuvre d'art, 09/1972, – 05/1982, Ottawa, 1983.

Tableau 13
*Liste des principaux artistes québécois de la
 banque d'oeuvres d'art du conseil des arts*

Date de naissance	Peinture	Sculpture	Gravure			
1920-1930	D Juneau	21	C. Daudelin	2	K. Bruneau	8
	J. McEwen	24	A. Vaillancourt	2	R. Letendre	25
	R. Letendre	13			R. Tanobe	10
	M. Barbeau	10				
1930-1940	Ch. Gagnon	19	P. Gnass	3	A. Derouin	16
	J. Hurtubise	30	S. Cournoyer	3	Y. Gaucher	13
	G. Molinari	25	R. Vilder	5	J. Hurtubise	46
	C. Tousignant	25			R. Lacroix	13
					G. Molinari	22
					M. Palumbo	16
					R. Savoie	12
				R. Wolfe	15	
1940-1950	L. de Heutsch	10	M. Cozic	5	P. Ayot	29
	D. Demers	9	M. Goulet	4	G. Deitcher	26
	R. Mill	8	P. Granche		M. Fortier	12
	C. Kiopini	4	P. Poulin	5	I. Lambert	10
	S. Lemoyne	7			M. Leclair	28
					L. Pelletier	12
				P.-I. Tétrault	35	
				S. Tousignant	17	
1950-	I. Béland	7	Nil		L. Béland	4

Avec le renouveau que connaît l'art dans les années 60 et 70, l'accès à la pratique artistique acquiert, pour les nouvelles générations d'artistes, une dimension doublement publique, car en plus de s'effectuer dans le cadre d'organismes à caractère communautaire ou coopératif (ateliers, etc.), elle bénéficie, directement ou par le biais de ces organismes, d'un support de l'État. D'ailleurs, pour la génération contestatrice des années 60 et pour les premiers détenteurs de diplômes universitaires, le début d'une carrière artistique est, avec l'obtention d'un diplôme universitaire du niveau d'abord du baccalauréat et puis de la maîtrise, marqué par l'accès à des galeries dites parallèles : par exemple Média, Optica, Powerhouse, Véhicule Art, Motivation V et Articule à Montréal, la Chambre blanche à Québec, l'Atelier-Galerie La Grande Ourse à Rimouski, la Maison de l'Arche à Jonquière, etc.¹. Partiellement ou totalement subventionnées par le Conseil des Arts ou par le ministère des Affaires culturelles, ces institutions gérées par les artistes eux-mêmes sont habituellement vouées à un art expérimental

¹ Voir le numéro 8 (1980) de la revue *Interventions*.

ou d'avant-garde dont la diffusion s'inscrit difficilement dans le réseau commercial des galeries. Cet art rejoint un public plutôt restreint, constitué d'autres artistes, de spécialistes de l'art et d'amateurs avertis.

Comme le remarque Raymonde Moulin pour la France, les caractéristiques majeures des années récentes sont d'une part le poids accru des institutions culturelles – dont l'université – dans la « labellisation » des artistes et la constitution des valeurs artistiques, et d'autre part, l'intervention accrue de l'État dans le marché des œuvres¹. Que ce soit par l'achat d'œuvres, les programmes de bourses et de subventions et les diverses politiques (1 %), cette intervention apparaît comme une condition importante d'expression de l'art contemporain. Jeune artiste âgé de 27 ans et étudiant en histoire de l'art à l'Université de Montréal, Michel Saulnier l'admet spontanément, même s'il est lui-même déjà représenté par une galerie : « Je vis de ma production, c'est-à-dire de la vente de mes tableaux, mais principalement des bourses de création. Sans l'aide gouvernementale, ce ne serait pas possible »². Cette aide est d'autant plus déterminante que sa signification n'est pas seulement économique mais aussi symbolique. En plus de fournir à un artiste un revenu, la vente d'une œuvre à un organisme gouvernemental ou l'obtention d'une bourse constitue une reconnaissance de la qualité de la démarche artistique qu'il a entreprise et donne au jeune artiste le courage de poursuivre. Les étapes de la « carrière » sont maintenant les suivantes : formation universitaire en arts plastiques, obtention de bourses d'études et de travail libre, exposition dans un lieu public ou dans une galerie « parallèle ».

L'analyse des itinéraires de quelques artistes qui ont eu accès au marché de l'art après 1965 met en évidence ces principales étapes. Né en 1939, le peintre-graveur Robert Savoie obtient, après ses études de 1957 à 1962 (École des Beaux-Arts de Montréal, Institut des arts graphiques et Chelsea School of Art de Londres) de nombreuses bourses qui lui permettent de poursuivre ses activités et de séjourner à l'étranger : bourse du Conseil des Arts en 1963-64 et 1968, bourse du gouvernement français en 1965, bourse du ministère des Affaires culturelles en 1969, en 1972, en 1977 et 1978, etc. Pendant quelques années, de 1965 à 1971, il enseigne la gravure à l'UQAM. L'itinéraire d'un artiste plus jeune, Denis Demers, né en 1948, n'est pas très différent, si ce n'est que ses premières expositions particulières ont lieu dans une galerie parallèle, la Galerie Article au début des années 80. Son itinéraire se caractérise par de longues études en arts – de 1967 à 1978, à l'École des Beaux-Arts de Montréal, à l'UQAM, à l'École des Beaux-Arts de Paris et à l'Université Concordia, par divers séjours à l'étranger (France et Maroc), par l'obtention de plusieurs bourses du Conseil des Arts (1973-75, 1981) du ministère de l'Éducation (1976-78) et du ministère des Affaires culturelles

¹ Moulin, Raymonde, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, n° 4, 1983, pp. 338-403.

² Gignac, Monique, « Pouvez-vous vivre en créant ? », *Les Diplômés*, n° 345, printemps 1984, p. 24.

(1980-81) et par l'exercice de quelques charges d'enseignement (Collège Jean-de-Brébeuf, UQTR, UQAM, etc.). Enfin pour Jocelyn Jean né en 1947, l'accès à une carrière artistique est aussi précédé d'une longue période de formation universitaire (1966-1972) et est rendu possible par l'obtention de diverses bourses, plus d'une dizaine entre 1975 et 1980 (bourse de frais, aide à la création, bourse « B » du Conseil des Arts, etc.). Et avant d'exposer ses oeuvres à la Galerie Graff, il les présente dans des institutions publiques, collèges, universités, musée, ou dans le cadre d'événements qui l'associent à quelques autres artistes : Luc Béland, Lucio de Heutch et Christian Kiopini ¹.

La conviction d'être artiste repose sur tous les actes de gratifications dont l'artiste est l'objet et qui le confirme dans son projet de le demeurer : des réactions admiratives devant les premiers « dessins d'enfants » jusqu'à l'organisation d'expositions et la vente d'oeuvres en passant par les remarques des professeurs et les commentaires de collègues et d'amis. Hier, la rencontre et l'identification à un maître étaient souvent déterminantes. Plus récemment, l'acquisition d'une formation scolaire en arts et l'obtention d'un poste de professeur en arts venaient donner forme au projet initial. Mais si l'école d'art a toujours une importance, ce n'est pas, comme pour les autres institutions scolaires, parce qu'elle décerne un diplôme. Ce dernier ne donne accès, à l'extérieur du système d'enseignement, à aucun poste bien défini, et à un moment où il y a rareté de postes accessibles dans les institutions scolaires, n'a guère de valeur marchande. L'école d'art ou le département universitaire n'a encore une signification que si elle constitue pour l'artiste un « milieu social » au sein duquel circulent son nom et aussi des interprétations-évaluations de ce qu'il fait. Le milieu assure au jeune artiste son insertion dans un ou plusieurs réseaux. Pour l'artiste, le défi sera ensuite de maintenir une pratique artistique tout en continuant de circuler dans divers réseaux. Les relations personnelles, les lieux d'habitation et la participation à des expériences collectives sont autant de facteurs qui favorisent la poursuite d'un projet créateur, mais au moment où s'accroît le temps entre la formation scolaire et l'obtention d'un poste ou l'accès au marché de l'art, il est souvent indispensable, pour l'artiste, d'obtenir un support qui provient en général des instances gouvernementales et scolaires : charge d'enseignement, contrat du 1 %, bourses d'études, de travail libre ou d'aide à la création. Mais dans la conjoncture actuelle, ni l'institution scolaire ni l'institution gouvernementale ne peuvent, en raison de la limitation des postes et des ressources financières, fournir un support adéquat. La situation des jeunes artistes est d'autant plus difficile qu'ils développent très tôt, souvent à la fin des études collégiales, un rapport professionnel à l'activité artistique : organisation d'un porte-folio, rencontre de directeurs de galerie, constitution d'un curriculum vitae, etc. Selon les circonstances ou tout simplement la chance, ces artistes peuvent, s'ils obtiennent des bourses ou d'autres aides gouvernementales, poursuivre leurs activités un peu à la manière du chercheur en

¹ Source : Robert Savoie, *Dessins / aquarelles*, Galerie Treize, Montréal, mai 1980 ; Denis Demers 1981, Montréal, 1981 ; Jocelyn Jean, *Tableaux récents*, Galerie Graff, novembre 1983.

sciences, mais souvent, ils se retrouvent, pour la gestion de leur accès à la carrière artistique, dans une position inconfortable, équivalente à celle des artistes d'autrefois : il leur est tout aussi difficile de réaliser sans compromis un projet artistique personnel.

PREMIÈRE PARTIE :

Les générations d'artistes

CONCLUSION

Les trois âges de l'art

- **Le marché de l'art**
- **Les trois âges du musée**

[Retour à la table des matières](#)

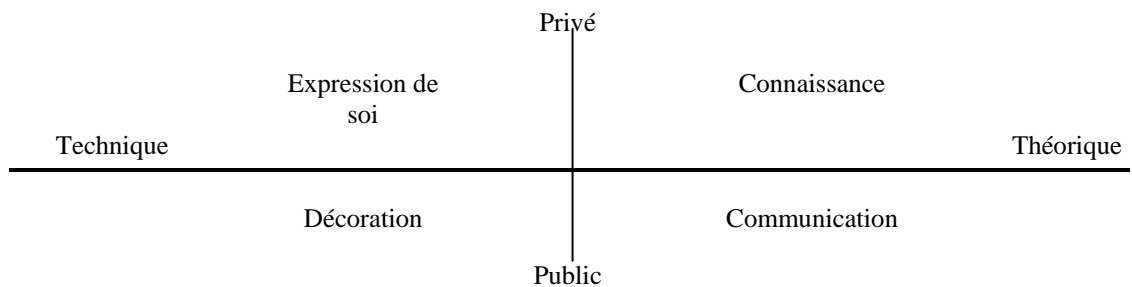
Les principales oppositions qui sont au principe de la structuration d'un champ artistique et qui divisent les artistes entre eux renvoient à des différences entre générations dans la mesure où chacune de ces générations ont géré et gèrent d'une manière particulière les tensions caractéristiques de la pratique artistique elle-même. Parce qu'elle est une activité sociale indissociablement manuelle (ou technique) et intellectuelle (ou théorique) et indissociablement privée (ou personnelle) et publique (ou commerciale), cette pratique se prête à divers types d'organisations et à différents modes de diffusion. Le schéma suivant s'appuie sur l'étude menée sous ma direction par Léon Bernier et Isabelle Perrault ¹ ; il permet de distinguer quatre rapports à l'art auxquels correspondent des conceptions différentes de l'art : l'art comme expression de soi et manifestation d'habiletés, l'art comme mode de communication, l'art comme forme de décoration et l'art comme mode de connaissance ².

¹ Bernier, Léon et Isabelle Perrault, (sous la direction de Marcel Fournier), *L'artiste et l'oeuvre à faire*, Québec, IQRC, 1985, 518 p.

² Pour être plus précis, il faut ajouter que l'art peut être assimilé à la connaissance d'une double façon : d'une part, dans la mesure où il s'appuie et s'entoure d'un discours savant, celui des spécialistes de l'art et aussi des artistes eux-mêmes ; d'autre part, dans la mesure où il constitue un mode de connaissance qui à la fois s'apparente et se différencie d'autres modes de

Tableau 14
*Dimensions de la pratique artistique
 et fonctions de l'art*

[Retour à la liste des tableaux](#)



Moment d'une expérience esthétique, la réalisation d'une oeuvre d'art exige des habiletés manuelles et une capacité d'expression (de soi). Mais d'une époque à une autre, les conditions sociales d'exercice de l'activité artistique changent : ateliers et écoles d'art, postes et soutiens financiers, réseau de galeries et musées, etc. Pour chaque époque ou génération, se constitue un rapport à l'art défini par la prédominance qu'acquiert l'une ou l'autre dimension de la pratique artistique. L'action des récentes avant-gardes, celle du « n'importe quoi », du « presque rien », ne signifie pas nécessairement, comme le pensent certains, l'« auto-destruction de l'art »¹. Cette action accorde une priorité à l'acte sur l'oeuvre et affirme le primat d'une composante de l'activité artistique, celle de la connaissance, sur toutes les autres. À la fois l'insertion de l'enseignement des arts en milieu universitaire et la valorisation d'une réflexion théorique contribuent à l'autonomiser des autres composantes, au point que l'art n'est plus visuel mais bien conceptuel ; il n'est plus une pratique mais bien une théorie.

Pour le Québec de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui nous pouvons distinguer trois périodes principales : avant 1920, de 1940 au milieu des années 60 et après 1970. De nature typologique, cette périodisation de l'histoire de l'art met en évidence non pas les similitudes mais les différences entre chacune des périodes. Les délimitations sont en fait floues : chaque période se continue dans une autre, séparée par des phases plus ou moins longues de transition et elle réunit des groupes d'artistes d'âge professionnel ou de génération différente. Tout champ

connaissance (scientifique, etc.). L'on pourrait, pour identifier l'image produite ou associée à cet art-connaissance, emprunter à Gilles Deleuze la notion d'« *image mentale* ». Ce type d'images se distingue à la fois de l'image-perception, de l'image-affection et de l'image-action. (Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983).

¹ Comme le laisse entendre Raymonde moulin, « De l'artisan au professionnel », *op. cit.*

artistique reproduit, dans la synchronie, l'histoire des divers mouvements et moments artistiques antérieurs.

Tableau 15
Périodes du développement de l'activité artistique au Québec

[Retour à la liste des tableaux](#)

	Avant 1920	de 1940 à 1965	Après 1970
	Crise (<i>Refus global</i>)		Crise (Contestation étudiante et politique)
Lieux de formation	Atelier	École des Beaux-Arts	Université
Objectifs de la formation	Fidélité au maître et maîtrise des techniques	Obtention du titre scolaire et acquisition d'un langage	Recherche et maîtrise du discours-théorie
Postes	Artisan-entrepreneur	Artiste-professeur	Artiste-chercheur (boursier)
Fonctions manifestes de l'art			Connaissance Production de connaissances nouvelles
Rôle des institutions ex. musée, galerie	Décoration Appropriation-conservation	Communication Éducation-animation	Expérimentation (ex. galerie parallèle) Réseau (de spécialiste, etc.)
Mode d'insertion sociale	Cercle social (salon, etc.) Regroupement d'artistes	Association professionnelle	Groupe politique

Comme le note Raymonde Moulin dans son étude « De l'artisan au professionnel »¹, l'artiste-créateur sorte de « dieu-libre » constitue le modèle idéal de l'artiste contemporain: contrairement à l'artisan-homme de métier et à l'académicien-homme de métier et de savoir qui ont bénéficié des types d'organisation de la vie artistique qu'étaient pour l'un la Corporation et pour l'autre l'Académie, celui-ci est indépendant et cherche à vivre de la mise en circulation de ses oeuvres sur le marché. Cependant, même pour l'artiste contemporain, il n'y a pas un seul mode d'exercice de l'activité artistique. Les chances de vivre de son art varient, souvent d'une manière considérable, selon le dynamisme du marché, le développement du système d'enseignement et l'action des institutions

¹ *Ibid.*

gouvernementales. Par ailleurs, la pratique artistique participe toujours de divers types d'organisation. Indissociablement intellectuelle et manuelle, cette activité exige à la fois la maîtrise de savoirs et de savoir-faire ; elle se prête, simultanément ou successivement, à différents modes de mise en marché (contrats, ventes directes aux collectionneurs, expositions, etc.). L'artisan-entrepreneur est lui-même loin d'être disparu, par exemple en sculpture ou dans la réalisation d'un art intégré ; le décorateur (d'église) et le portraitiste d'hier ont fait place à l'illustrateur, au graphiste et au concepteur. Que le titre scolaire soit devenu une condition d'accès à la carrière artistique et que l'identité sociale de l'artiste soit consolidée par l'appartenance à des associations professionnelles et par l'insertion dans des réseaux, ne fait pas disparaître le rapport traditionnel au maître que peut réactiver l'organisation de cours privés ou le regroupement d'élèves-disciples auprès d'un professeur-artiste. En art plus que dans d'autres disciplines, l'acquisition d'une identité sociale se réalise souvent, hier comme aujourd'hui, moins par l'obtention d'un diplôme que par l'intermédiaire de l'identification à une personne ¹.

Pour une période ou un groupe d'artistes, l'enjeu premier est toujours la définition de l'art, c'est-à-dire l'élaboration et l'imposition des critères d'appréciation des oeuvres d'art : tout l'effort consiste à transformer l'une ou l'autre des dimensions de la pratique artistique en une caractéristique essentielle et transhistorique de l'art. Et si le passage d'une période à une autre est le moment d'une crise, c'est que la formation d'un nouveau rapport à l'art entraîne une remise en question de ces critères et qu'elle signifie la contestation de l'autorité de ceux qui les élaborent et du « bon goût » de ceux qui les respectent. Au Québec, ces phases de transition ont été les moments, et les seuls, d'une politisation de l'art. À la fin des années 40 et au milieu des années 60, les propos et les oeuvres d'artistes ont en effet acquis une dimension proprement politique. Mais aussi paradoxal que cela puisse sembler, la politisation de l'art durant ces deux phases de transition a contribué à une plus grande autonomisation du champ artistique en permettant à des artistes d'accéder au statut d'abord de professeur et ensuite d'universitaire.

¹ Au sujet de ce mode d'identification, voir Luc Boltanski, « La dénonciation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 51, mars 1984, pp. 35-36.

Le marché de l'art

[Retour à la table des matières](#)

Le principe explicatif de chaque période se trouve dans la dynamique interne (entre ses membres) qu'instaure le milieu artistique et dans les rapports qu'il établit avec le public. La situation actuelle est d'autant plus complexe que non seulement le milieu réunit des artistes nombreux et différents par l'âge, l'itinéraire, mais aussi que ces artistes sont, de façon fort variée, en contact avec des publics diversifiés. Loin d'être unifié, le marché de l'art est lui-même constitué de plusieurs secteurs ou sous-marchés relativement autonomes. Ces secteurs se situent sur un continuum qui va d'un pôle économique (ou commercial) à un pôle culturel ¹, réunissant à un extrême les marchands de tableaux, grands et petits, qui misent sur la valeur économique de l'art et à un autre extrême, les intellectuels d'avant-garde d'abord préoccupés de trouver de nouvelles démarches artistiques (recherche). Et entre ces deux extrêmes se situent ceux qui, défenseurs d'un art contemporain, tentent de concilier les deux logiques, celle de l'investissement et celle de la recherche culturelle.

Le marché se structure actuellement en fonction des trois dimensions principales de la pratique artistique. Il y a d'abord le réseau de galeries qui privilégient l'élément décoratif de l'oeuvre d'art et constituent les oeuvres du passé (et celles qui s'y apparentent) comme forme d'investissement. Viennent ensuite les diverses galeries d'art contemporain qui s'intéressent, pour reprendre la formule d'un critique, à « l'art qui se fait »: ces galeries sont très près des milieux artistiques, partagent leur conception de l'art comme mode d'expression et de communication et n'hésitent pas à faire mission d'éducation. Enfin, certaines galeries, moins nombreuses, s'identifient à un réseau parallèle et largement subventionnées, elles fonctionnent non pas comme salle de vente mais comme centre de recherche (installations, performances, etc.).

¹ Voir Pierre Bourdieu, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, pp. 3-43.

Tableau 16
Une classification des galeries d'art de Montréal, 1984

[Retour à la liste des tableaux](#)

Galleries qui suivent l'art		Galleries qui accompagnent l'art qui se fait			
Art de prestige		Art de complaisance		Art nouveau ou contemporain	Avant-garde
Dominion Waddington	B. Desroches	Alexandre Art français Art et Style	Les deux B Corbeil	(Graff) Treize Tétrault	Jolliet Gheerbrandt France Morin Optica
		Clarence Gagnon Continental Martal		Art 45 Aubes	Yajima Motivation V
		Klinkhoff Lukas Gorce (Club d'art du Canadien)			

Cette classification des galeries d'art nous a été fournie en mai 1984 ¹ par un expert-consultant en art, qui âgé d'une soixantaine d'années est très familier avec le milieu de l'art montréalais. Ses connaissances multiples l'amènent à utiliser plus d'un critère de classification : le mode de gestion (privé ou coopératif), la qualité des oeuvres, l'orientation esthétique et l'importance de la dimension commerciale. L'utilisation simultanée de ces divers critères ne permet pas de constituer facilement des catégories distinctes. Quant à l'identification précise d'une galerie à une catégorie, elle apparaît d'autant plus difficile que plusieurs galeries refusent de se laisser enfermer dans une seule catégorie en présentant des « choses différentes ».

La perception qu'a cet informateur du marché montréalais est structurée par l'opposition centrale entre le pôle de l'« esthétiquement significatif » et celui du « monétairement significatif » : d'un côté, les galeries qui « accompagnent l'art qui se fait », de l'autre, celles qui « suivent l'art » ou « galeries de suite ». Dans le premier cas, il s'agit des galeries d'« art nouveau », d'« art d'avant-garde ». Dans leur ensemble, ces galeries occupent sur le marché local une position encore

¹ Le marché de l'art au Québec fera l'objet d'une analyse plus détaillée dans un autre ouvrage. Voir aussi M. Fournier en collaboration avec F. Couture, « Art et régionalisme(s) au Québec », *op. cit.*

fragile : leur impact artistique est de loin supérieur aux activités commerciales (vente, etc.) qu'elles génèrent. Et si notre interlocuteur introduit la sous-catégorie d'« avant-garde », il le fait par commodité et par convention : il s'agit d'un « art de pointe » ou d'un « art de choc » qui ne se distingue de l'art contemporain que par l'innovation et la provocation. La seconde grande catégorie de galeries regroupe toutes celles qui, proprement commerciales, proposent un « art d'investissement ».

Et si notre informateur manifeste un grand respect pour les quelques grandes galeries d'« art de prestige » que sont Dominion et Waddington, il n'hésite pas à critiquer sévèrement le marché de l'« art de complaisance » qui s'est développé rapidement au cours de la dernière décennie et qui propose un « art de retrouvailles » (vieilles maisons, granges, cabanes à sucre). Il n'en a pas contre les tableaux du XIX^e siècle mais contre ceux qui, « peints au XX^e siècle représentent les scènes du siècle antérieur ».

Le nombre de galeries identifiées par notre informateur-spécialiste peut apparaître relativement peu élevé. Dans cette classification, n'entrent pas celles qui ne peuvent être enfermées dans une et une seule catégorie : par exemple, Art Plus qui présente un « art mixte » et Powerhouse qui, limitée à un « art de femmes avec un parti pris », offre des « oeuvres de qualité inégale ». Sont aussi exclues les galeries qui, du point de vue de notre informateur, n'ont pas le statut de galerie d'art – par exemple Édimage et Atelier 68 – et celles qui lui semblent moins importantes.

Entre les divers secteurs du marché de l'art, s'établit un système de relations qui apparaît, dans une certaine mesure, homologue au système de relations qui unissent et opposent leurs clientèles respectives. La grande galerie d'art – par exemple Dominion ou Waddington – est à la galerie parallèle ce que la grande bourgeoisie, celle de la grande finance et de la grande industrie, est au milieu intellectuel constitué des jeunes artistes et spécialistes en arts, en littérature et en sciences humaines. Quant aux diverses galeries d'art contemporain, tout porte à croire qu'elles rejoignent un public socialement plus différencié, mais elles demeurent, historiquement tout au moins, liées aux nouvelles classes moyennes qui, relativement scolarisées, œuvrent à titre de cadres, de professionnels ou de personnel hautement qualifié dans les secteurs de l'éducation, de la santé et de l'administration publique et aussi dans divers médias (radio, télévision, cinéma, édition, etc.)¹. Et si enfin, l'on voulait rendre compte du développement rapide, au cours des années 60 et 70, de deux secteurs, celui d'un art régional et celui de la

¹ Un sondage rapide (N = 70) réalisé par questionnaire au printemps 1984 auprès des galeries Treize, Tétrault, Joliet et Motivation V a permis de cerner les caractéristiques de leur clientèle: scolarité élevée (à 52 %, diplôme universitaire); occupation liée au domaine des arts (21 % sont artistes et 22 %, étudiants en arts), revenus peu élevés (55 % ont un revenu inférieur à 10 000 \$) et faible capacité d'achat (à 47 %, aucun achat au cours de la dernière année). Cette clientèle a à l'égard des galeries un comportement « muséologique », c'est-à-dire de visiteur intéressé et cultivé.

gravure, l'on pourrait formuler l'hypothèse que le premier est au second ce que la petite (et moyenne) bourgeoisie de l'industrie et du commerce sont aux fractions plus jeunes et moins fortunées des classes moyennes. D'ailleurs, il est probable qu'en vieillissant ou en s'enrichissant, les amateurs d'art régional canadien s'orienteront vers le marché des oeuvres anciennes et (ou) hautement cotées, et que les acheteurs de gravure s'ouvriront aux diverses manifestations de l'art contemporain (autres oeuvres sur papier, toiles, sculptures, etc.).

Cependant, dans un contexte de fragilité de la demande et de faible différenciation des clientèles, comme c'est le cas au Québec, les frontières entre les divers secteurs ou sous-marchés ne sont jamais bien délimitées. Une galerie d'art contemporain peut, tout au moins ponctuellement, ouvrir ses portes à un événement d'avant-garde (installation-sculpture-performance, vernissage-événement, etc.) ou même présenter des oeuvres plus anciennes (rétrospective d'un artiste, etc.). Il est souvent nécessaire à une galerie d'éviter une trop grande spécialisation selon les médias ou selon les tendances esthétiques. La différenciation relativement faible du marché de l'art permet d'expliquer, en partie tout au moins, la faveur qu'a pu acquérir l'oeuvre d'un artiste tel Jean-Paul Lemieux et aussi, quoiqu'il s'agisse d'un courant international, le vif intérêt pour la nouvelle figuration.

Les trois âges du musée

[Retour à la table des matières](#)

Selon leur date de fondation, l'action des spécialistes qui y œuvrent ou les caractéristiques de leur public, les institutions culturelles incarnent un rapport particulier à l'art. Le musée d'art s'est toujours défini comme une entreprise de *conservation* d'oeuvres d'art et d'objets qui, en tant que biens culturels, constituent un patrimoine. Mais au moment où l'art devient une pédagogie et où la pédagogie fait une place à l'art, la muséologie acquiert une dimension pédagogique. Le musée d'art devient un outil d'éducation, et ses responsables se transforment en animateurs (services à la communauté, aux divers groupes d'âge, etc.)¹. Enfin, par la seule réunion de spécialistes dotés d'une formation universitaire, le travail de conservation et d'exposition des oeuvres d'art se transforme en une activité de recherche. Le catalogue, par exemple, n'est plus un simple support pédagogique à une exposition ; il est aussi de plus en plus la production de nouvelles connaissances en histoire de l'art. Après avoir été un centre de conservation et un

¹ Parmi les expériences muséologiques récentes, *l'écomusée* est celle qui va le plus loin dans la perspective d'éducation et d'animation : il ne s'agit plus d'attirer le public mais d'aller vers la population locale (« Écomusée de la Haute-Beauce », *Possibles*, vol. 7, n° 1, 1982).

outil de diffusion, le musée d'art est maintenant invité à devenir une institution de recherche ; mais selon son histoire (ses collections, etc.), son infrastructure (locaux, etc.), ses ressources financières ou la formation de son personnel, il peut se donner une vocation propre, différente de celles d'autres institutions voisines, ou tenter de répondre à l'ensemble des demandes. L'importance accordée à l'une ou l'autre activité traduit toujours un rapport particulier à l'art, que sous-tend tout un ensemble de relations sociales (au sein du milieu artistique, dans le public, dans les institutions gouvernementales, etc.)¹.

D'une manière générale, la circulation des objets d'art participe dans les sociétés différenciées, à la « logique de la distinction »². Pour les groupes et les individus qui s'approprient collectivement ou individuellement ces objets, l'art remplit une fonction de légitimation sociale : affirmation de bon goût, démonstration du désintéressement, preuve de l'excellence, etc. Aussi, la physionomie qu'acquiert le musée d'art est-elle la traduction de son mode d'insertion sociale : proximité avec des salons de la bourgeoisie, relations avec des milieux universitaires ou des réseaux d'artistes, dépendance des gouvernements, etc. Cette institution a donc, tout comme l'art lui-même, partie liée avec des intérêts sociaux auxquels peuvent aussi, d'une manière plus ou moins directe, correspondre des intérêts proprement économiques. Pour chacune des phases de développement du musée d'art ou pour chacune des fonctions qu'il est appelé à remplir, l'on peut identifier une activité qui s'inscrit plus ou moins explicitement dans la « logique du profit ». Par exemple, l'acquisition d'une oeuvre d'art par un musée ne participe pas seulement d'une volonté de conservation d'un patrimoine, elle peut signifier un profit économique pour celui qui la vend ou en fait don. Par ailleurs, la seule présence d'oeuvres d'un artiste dans un musée ou l'organisation d'une exposition de ses oeuvres par un musée confère à l'ensemble de son oeuvre une plus grande valeur, indissociablement culturelle et économique. La conservation et l'exposition des oeuvres d'art n'échappent pas aux diverses actions de spéculation dont elles sont l'objet. De façon semblable, les activités d'animation que multiplie depuis une vingtaine d'années le musée d'art pour rejoindre un public plus large et plus diversifié contribuent, à mesure qu'elles se développent, non seulement à « démocratiser » l'art mais aussi à le commercialiser. Cette commercialisation est particulièrement manifeste au niveau des services qu'offre le

¹ Fournier, Marcel, « Les trois âges du musée », *Musées*, vol. 7, n° 3, automne 1984, pp. 3-6. L'on retrouve aussi ces trois aspects en muséologie de la science et de la technique : voir R. Duchesne et Paule Carle, « Que trouvera-t-on dans ce super-musée ? » *Le Devoir*, lundi 19 mars 1984, p. 13.

Voir aussi Vera Zolberg, « Le musée d'art américain : des optiques contradictoires », *Sociologie du travail*, no 4, 1983, p. 446-458.

L'auteur distingue trois étapes : l'ère pré-professionnelle (ou amateurisme : jusqu'aux années 1920), l'ère des conservateurs professionnels et maintenant, d'une manière tendancielle, l'ère des gestionnaires.

² Voir Pierre Bourdieu, *La distinction*, critique du jugement social, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

musée à sa clientèle : ventes de livres d'art, d'affiches, de reproductions, d'objets et de gadgets divers, prêts d'oeuvres d'art, etc. Auparavant absente, la boutique prend une place qui, au plan de l'espace, du personnel et de l'administration, n'est plus négligeable. Loin d'être marginale, cette tendance s'affirme maintenant avec le mouvement d'« industrialisation de la culture », qui touche déjà divers secteurs culturels (journalisme, cinéma, littérature, etc.) et auquel n'échappe pas totalement l'art. En tant que centre de production de connaissances, le musée devient une véritable industrie culturelle, il réunit des ressources financières et humaines considérables, et en relation avec des banques, des industries ou des gouvernements, il réalise des événements culturels d'envergure (exposition Picasso, Manet, Tintin, etc.). Et si auparavant l'on exigeait du directeur d'un musée qu'il ait une compétence en muséologie et, plus récemment, qu'il démontre des habiletés d'animateur, il devient maintenant nécessaire qu'il soit aussi un gestionnaire, un véritable « manager » en mesure de lire des livres comptables, de diriger son personnel et de faire de la représentation publique. Les oeuvres d'art ne sont plus seulement des biens culturels, elles deviennent aussi, d'une manière de plus en plus conséquente, des objets de consommation, dont la diffusion est soumise aux règles de la rentabilité.

Les diverses distinctions que nous avons introduites sont analytiques : l'activité artistique est à la fois pratique et théorique ; l'oeuvre d'art est à la fois bien culturel et objet de consommation ; la démarche de l'artiste est à la fois privée et publique. Mais s'il est une caractéristique de la situation actuelle de l'art (et de la pratique artistique), c'est que son unité est des plus fragiles. Jamais l'écart entre sa signification culturelle (dont celle que lui confère l'artiste lui-même) et sa signification sociale n'a été aussi grande. D'une part, il y a l'oeuvre d'art comme manifestation d'une démarche personnelle (de création, d'expression, de recherche de solutions originales ou nouvelles, etc.) : c'est l'art comme mode de vie. D'autre part, il y a l'objet d'art qui s'inscrit dans des logiques sociales (bien de patrimoine, objet de spéculation, moyen d'éducation, objet décoratif de luxe, etc.) : c'est l'art comme cadre de vie. En d'autres termes, à l'art comme utopie, *i.e.* « ouverture sur les possibles désirés dans le réel »¹, s'oppose l'art comme idéologie, *i.e.* mécanisme de légitimation de réalités sociales.

Même si l'artiste dispose aujourd'hui d'une grande autonomie, le poids des institutions culturelles, économiques et politiques et l'action du marché se font sentir avec beaucoup de lourdeur, à un point tel que la conciliation de l'art comme profession avec l'art comme carrière s'avère des plus périlleuses. Il n'est pas facile dans ce contexte de manifester un sens profond de la responsabilité individuelle et sociale et de maintenir, sans compromis, une éthique. Et lorsque l'artiste échappe à ces diverses contraintes, c'est souvent pour se retrouver dans une situation inconfortable, obligé qu'il est, comme le professeur d'arts en milieu collégial et

¹ Selon l'expression de René Payant, « Ralentir pour la théorie », *Cahiers des arts visuels au Québec*, automne 1984, p. 16.

universitaire, de se référer simultanément à différents modèles de l'activité artistique. Il doit alors être à la fois un maître, un pédagogue-animateur et un théoricien ; on lui demande de « faire école », de développer chez l'étudiant-artiste l'autonomie et la maîtrise de son propre langage et enfin d'être un habile dialecticien en mesure de rationaliser sa propre démarche et celle des autres. Aujourd'hui, l'artiste ne peut plus s'enfermer dans le silence de son atelier ; il doit s'appropriier le discours sur l'art et articuler d'une manière explicite sa pratique à la théorie.

La vie artistique contemporaine est traversée par un double mouvement : d'une part, l'organisation par les institutions et les industrielles culturelles de grandes manifestations artistiques à caractère commercial ; d'autre part, la multiplication des petits événements qui, comme les installations et les performances, relèvent souvent d'un « anti-art ». Est-ce la « mort de l'art » ? Dans le contexte actuel, les artistes réussissent toujours à rappeler qu'avant d'être un objet, l'art est une oeuvre, ils conservent à l'art son aspect de réflexivité et de critique. Et selon la position qu'il occupe et selon l'itinéraire qu'il a suivi pour accéder à cette position, chaque artiste gère à sa manière les diverses contraintes et influences et il donne à son oeuvre un caractère original.

L'art comme pratique est le refus de toute forme d'enfermement et l'affirmation de singularités. « Même le travail sur toile n'a de sens, écrit Fernand Ouellette, que s'il correspond à un acte de liberté »¹. Le « développement culturel » d'une société, pour reprendre une formule à la mode, se mesure non tant par la quantité des productions artistiques, la taille des entreprises-industries culturelles et la grandeur des publics que par l'espace de liberté que cette société octroie aux artistes et par la capacité d'imagination que ceux-ci manifestent.

¹ Ouellette, Fernand, *Lucie ou un midi en novembre*, Montréal, Boréal Express, 1985, p. 138.

DEUXIÈME PARTIE :

Entretiens

Chapitre 1

ROBERT ROUSSIL *ou l'esprit d'entreprise*

1. **Tout le monde dit que je suis artiste. Je ne le crois pas**
2. **Je dis à tout le monde que je suis un artiste. Ils ne me croient pas.**
3. **Entre deux pays ? Déjà étranger au Québec, encore étranger en France.**
4. **La vie d'artiste**

[Retour à la table des matières](#)

Bottes Kodiak, chemises à carreaux, cheveux en broussaille et barbe, Robert Roussil incarne bien l'image que l'on se fait du sculpteur : à la fois artiste et bûcheron. Même un long séjour en France où il demeure toujours ne lui a pas fait perdre son allure de « gros ours », un peu bourru : frondeur, il a conservé son franc-parler et recourt volontiers aux expressions populaires québécoises ; ceux qui le connaissent craignent ses changements d'humeur et ses colères, bref, son « imprévisibilité ».

Rencontrer Roussil, l'interroger, c'est en soi une « aventure » : c'est accepter de se faire « bousculer ». Non seulement il est difficile de fixer le moment de l'entrevue, mais il est impossible d'en déterminer le canevas. Les deux entrevues que nous avons eues avec Roussil se sont déroulées un peu à l'improviste, l'un à son atelier de Tourettes-sur-Loup, dans le Sud de la France, à l'été 1980, et l'autre à Montréal, l'hiver dernier. La première rencontre, c'est nous qui l'avons suscitée en nous rendant chez lui une fin d'après-midi du mois de juin 1980. Même s'il n'aime pas « être dérangé », Roussil a alors accepté de « parler de ce qu'il faisait » parce qu'un peu fatigué (de la veille), il avait plus le goût de bavarder que de travailler.

Après cette première rencontre qui s'était déroulée dans le cadre exceptionnel du moulin qu'il habite, nous avons convenu d'une seconde rencontre : celle-ci aura lieu un an et demi plus tard au moment où Roussil viendra au Québec pour organiser à Sainte-Scholastique un atelier à caractère international, l'Atelier de la Belle-Rivière. Les événements qui se sont ensuite déroulés en 1982 à Sainte-Scholastique nous inciteront à écrire un texte qui, intitulé « Roussil en question(s) » aurait pu s'intituler « Le contestataire contesté ». L'intention est alors moins d'effectuer une enquête minutieuse afin de dévoiler les « dessous » de l'histoire – l'incendie qui, quelques semaines après l'ouverture officielle, détruit une partie des oeuvres de Roussil (perte d'une valeur de 150 000 \$) – que de prendre prétexte de l'événement pour interroger l'homme, son oeuvre et son passé, et pour l'amener à expliciter sa démarche intellectuelle et politique ¹.

Comme d'autres sculpteurs qui produisent des « grosses pièces », Roussil est très loin de l'« artiste de galerie » : il apparaît comme un entrepreneur, une sorte de sous-contractant qui oeuvre dans le secteur de la construction en relation avec architectes, ingénieurs et hommes d'affaires (ou hommes politiques) : celui-ci doit en effet « décrocher des contrats », établir des budgets, commander des matériaux, superviser le travail d'ouvriers en fonderie ou sur le chantier, etc. De l'entrepreneur, Roussil a ainsi acquis l'esprit : celui du self-made man qui se bat pour s'assurer les conditions de vivre et pour poursuivre ce qui « l'intéresse ». D'ailleurs, c'est un peu dans cette optique qu'il s'est « embarqué » dans le projet d'aménagement de Mirabel, rêvant, selon l'expression du journaliste Jean-Pierre Bonhomme, de devenir « une sorte de Lenôtre de la zone aéroportuaire ».

1. Tout le monde dit que je suis artiste. Je ne le crois pas.

[Retour à la table des matières](#)

Beaucoup plus que la formulation d'un projet de vie, ce sont les hasards de l'existence qui mettent Robert Roussil en relation avec des « professionnels de l'art ». Né en 1925, ce fils d'un artisan-pâtissier qui, pendant la crise, est sans travail et doit recourir aux services de la Saint-Vincent-de-Paul, a été élevé dans un quartier populaire de Montréal, où « il fallait jouer des coudes... et des poings » : pendant longtemps, même lorsqu'il exerce l'activité de sculpteur, il demeure associé, de par ses emplois et ses conditions de vie, à la classe ouvrière. Faiblement scolarisé et peu habitué à l'univers de la culture artistique savante, son milieu familial et social n'en a pas moins des « demandes en art » – évidemment à destination utilitaire, le plus souvent décorative – pour lesquelles il offre des gratifications symboliques : de l'estime à l'égard de celui qui manifeste

¹ Fournier, Marcel, « Roussil en question(s) », *Possibles*, vol. 6, n° 1, 1982, pp. 109-127.

de grandes habiletés manuelles et par là même, il apparaît doué, i.e. doté d'un don, Toutefois, même s'il manifeste dès son jeune âge, des habiletés pour le dessin, Roussil n'a jamais pour autant songé à poursuivre une carrière d'artiste.

Mais à son retour d'Europe, au moment où son titre de vétéran lui offre la possibilité d'obtenir soit un emploi dans la fonction publique, soit une somme d'environ 5 000 \$, ou une bourse d'études pour une période de trois ans, Roussil décide, à la suggestion d'un colonel alors chargé de l'orientation professionnelle des vétérans, d'« aller vers les Beaux-Arts ». Au moment où il s'inscrit au Montreal Museum School of Art, alors fréquenté par la bourgeoisie anglophone de Montréal, il connaît certes l'outillage et les matériaux, mais il est démuné de toute culture artistique savante.

Le passage de la « culture populaire » à ce qu'on peut appeler la culture savante exige habituellement un investissement considérable – en travail et en temps – et conduit souvent à une adhésion très forte aux normes et conventions officielles ou dominantes. Chez Roussil, l'inverse : ses années d'apprentissage sont plutôt le moment de multiples transgressions (aux canons de l'art, de l'académisme) qui toujours traduisent le rapport que son milieu social entretient non seulement avec l'art mais aussi avec la réalité. L'activité artistique ne semble en effet valorisée par Roussil que si elle exige une forte dépense d'énergies (physiques, émotives, etc.) et qu'elle acquiert, au moment de sa réalisation, une dimension monumentale : elle est violence, en ce sens qu'elle se manifeste en une « bagarre » à la fois avec les éléments naturels (pierres, bois) et avec le milieu social, (le « bon goût », etc.). À la noble activité du modelage, Roussil substitue la taille de la pierre, au « pompiérisme bien pensant », une conception « arts et métiers » et aux « monuments aux morts », la libre expression. L'une de ses premières sculptures crée un scandale : il s'agit d'une grande sculpture en bois, une épinette taillée à la hache de façon rudimentaire, représentant d'une manière totémique une famille, père debout les poings derrière le dos, mère à genoux devant lui tenant son enfant au-dessus d'elle. Au moment de sa présentation au Musée des Beaux-Arts dans le cadre d'une exposition de l'École, cette oeuvre est « incarcérée » – intervention de la police – à la demande d'une « bienfaitrice » du musée qui ne peut supporter une telle « obscénité » devant l'institution. Loin d'intégrer le « nouveau » sculpteur aux milieux artistiques montréalais, cette première manifestation publique le marginalise : il ne se maintiendra en tant qu'artiste qu'en se donnant lui-même les moyens de vivre et en organisant ses lieux de rencontre et de diffusion.

**Dès le jeune âge :
dessiner**

Moi, j'ai commencé à dessiner, je pense à 3 ou 4 ans. Quand j'étais petit, je remplissais les rues plein d'animaux. Il y avait des cirques qui venaient s'installer dans le coin, je prenais des morceaux de statue ou de plâtre et je dessinais toutes les rues plein d'éléphants, de lions, tous les trucs des cirques, quoi ! Tout le monde regardait ça : je faisais la vedette bien plus qu'aujourd'hui. J'avais des commandes de lions, d'éléphants, c'était des semaines denses jusqu'à la prochaine pluie ! Je passais mes journées à faire cela. Même à la petite école, ils me faisaient faire ça sur des tableaux. C'était l'affaire le mieux que je savais faire. Dans mon quartier, d'ailleurs, les gens qui m'ont connu n'ont pas été surpris de voir que j'étais devenu artiste [...]

**Une nécessité :
gagner sa vie**

J'ai été à l'école jusqu'à l'âge de 12½ ou 13 ans. Là, j'ai lâché parce que je travaillais depuis un an ou deux pour gagner ma vie : je travaillais le soir de quatre heures à dix et le midi, de midi à l'heure de l'école. C'était pas une corvée, c'était normal : on travaillait pour une épicerie. Tous mes copains faisaient pareil : on amenait de l'argent à la maison et on mangeait [...]. On était neuf enfants à la maison, moi j'étais l'avant-dernier. À partir de ce moment-là, j'ai gagné ma vie avec toute sorte de métier : j'ai travaillé dans une fonderie, j'ai été bûcheron... je faisais n'importe quoi. Je n'avais pas de métier spécial, c'était une question de gagner trente sous [...]. Ensuite, ç'a été la guerre. Quand j'ai été assez vieux pour entrer, je suis embarqué comme volontaire, c'était en 43. Je ne savais ce que je faisais, tout le monde rentrait dans l'armée. Moi aussi ! J'ai fait mon entraînement à 18 ans et après j'ai été en Europe : c'était le régiment de Maisonneuve. J'ai été en Hollande, en Belgique, en Allemagne. J'ai été au Front pendant un an de temps. Ma seule gloire fut d'éviter de me faire tuer !

**Une grande
sœur artiste**

Il y avait aussi ma sœur la plus âgée qui avait des aspirations, elle aura ensuite une boutique d'encadrements. Quand j'étais petit, elle se pensait bien plus artiste. Pas moi. Moi, j'étais le petit gars qui faisait des éléphants. Je n'étais pas considéré comme un artiste. Ma sœur, elle, faisait des copies de cartes postales, elle prenait les maîtres, de belles scènes pastorales, ça, c'était beau. Assez bien fait. Comme on dit, c'était l'artiste de la famille [...].

Pendant la guerre, j'ai fait aussi du dessin si on peut dire. Les gars disaient « tu sais dessiner, bien fais-moi donc une belle plotte sur mon kit bag ». Ça fait que je faisais des plottes pour les kit-bags des soldats. Quand Lismer à l'École du Musée des Beaux-Arts m'a demandé « Qu'est-ce que tu as fait dernièrement : » j'ai dit « des pin-up ». J'ai pas dit des plottes, mais il a compris et a répondu : Bon, ça va être intéressant !

Quand Lismer en pleine classe a dit : « Roussil, je pense qu'un gars comme Michel-Ange ça te plairait de le connaître », j'ai dit : « je le connais pas, moi, Christ ! » Là (rire) tu comprends le froid que ça a fait dans la classe. Et puis Lismer a dit : « Rodin non plus ? » « Je ne l'ai pas vu non plus, est-il inscrit à l'École ? » j'ai répondu (rire). Alors là, tu comprends la gueule d'un gars comme Archambault (professeur de sculpture), qui était très cultivé. Il a dit : « Qu'est-ce que ce gars-là vient faire là ? » je me suis mis à fréquenter la bibliothèque du Musée, à m'instruire...

**Des monuments aux morts
à la sculpture monumentale :
défoncer la pierre**

Immédiatement, j'ai su que la sculpture, c'était un truc qui me plaisait, comprends-tu ? Moi, quand j'ai commencé à faire de la sculpture, je ne pensais pas à faire les petits trous par ci par là. Je prends la pelle, je vide la maudite caisse de terre glaise, pis je commence à faire des grosses patentes. Tu comprends ? Alors, le professeur, c'était Archambault, il était mort, il était fou : « Qu'est-ce que tu fais là ? » « Christ, la terre glaise je ne veux pas en avoir une demi livre, je veux en avoir cinq cents livres, comprends-tu ? » *Je tombais dans un autre monde.* Alors Lismer, il était content, il me dit : « Dans ce cas là pour pas déranger le professeur Archambault, t'aimerais pas faire de la pierre ? » J'ai dit : « Christ, je vais essayer. » Je vais dans une carrière, chez Martineau, je fais amener quarante tonnes de pierre et je fais domper ça dans la cour des Beaux-Arts. Je connaissais le métier de la pierre, j'avais fait tellement de métiers, j'avais été fondeur dans ma vie avant ça... Là, *j'ai commencé à défaire la pierre*, pis là je suis parti ! Juste défoncer la pierre, ça m'a amené toute une révélation. Je ne faisais pas de grosses pierres, disons des pierres de trois, quatre cents livres.

2. Je dis à tout le monde que je suis un artiste. Ils ne me croient pas.

[Retour à la table des matières](#)

Réintégré, par ses activités de travail, dans son milieu d'origine, Roussil ne s'en sortira qu'en donnant une expression « politique » à cette réintégration : au début des années 50 il organise, avec la collaboration d'Henri Gagnon, un lieu de rencontre situé sur la rue Bleury qu'il appelle la « Place des Arts ».

Sous plus d'un aspect, cette expérience se distingue de l'action qu'a exercée quelques années plus tôt le groupe des Automatistes : la « Place des Arts » est plus un forum ouvert à toutes les tendances et disposé à toutes les discussions qu'un groupe sectaire fermé sur lui-même animé par un « maître » : loin de se limiter au seul secteur des arts et des lettres et de s'adresser à la seule élite cultivée, l'action de ses membres se veut « populaire », « ne dissociant pas les problèmes artistiques des tristes réalités quotidiennes ».

Dans le contexte du maccarthysme au début des années 50, les activités de la Place des Arts acquièrent rapidement, pour les autorités municipales, une dimension nettement politique, « révolutionnaire » : visites régulières de la brigade antissubversive, procès, etc. Roussil est lui-même accusé de « recevoir des fonds de Moscou » pour gérer la Place des Arts : il doit subir un procès qui, faute de preuves, se termine en sa faveur. Si la Place des Arts doit fermer ses portes quelque temps plus tard, c'est sur la base d'arguments moins politiques et juridiques que techniques et administratifs : en recevant plus de huit personnes, le local devient un « endroit public » et il ne respecte plus les normes de propreté et de sécurité.

Confrontation avec les autorités municipales, participation au mouvement des « squatters », implication dans des discussions politiques, autant d'éléments qui confèrent alors à Roussil une dimension proprement politique – il apparaît comme un « artiste engagé » – et qui l'associe au Parti communiste. Cette dernière « association » est d'autant plus facile que Roussil se rend, en 1952, au Congrès de la Paix qui se tient à Vienne sous l'initiative de plusieurs partis communistes européens. Roussil ne rejette pas l'engagement politique et social mais il refuse toute forme d'identification à un parti politique, et par là, toute soumission de l'artiste à une autorité (politique).

Même si Roussil semble prendre alors distance à l'égard de la politique, c'est un événement politique, le Congrès mondial de la Paix, tenu à Vienne en 1952, qui lui donne une visibilité en tant qu'artiste. Jusqu'alors ses manifestations publiques se sont limitées à quelques expositions de dessins et de petites sculptures sur bois à la librairie Tranquille. Au moment de son voyage en Europe, il expose chez Creuze, à Paris, quelques sculptures, dont la « Paix » et la « Famille », et il établit des contacts avec des artistes étrangers, en particulier des artistes mexicains (Orozco, Siqueros et Rivera), qui subordonnent leur art à l'action de mouvements sociaux et politiques. Roussil lance aussi une idée, celle d'un Symposium international, qui ne reçoit pas au Québec une réponse très enthousiaste. À la même époque, il réalise sa première pièce monumentale, « La Galerie humaine », sculpture en bois de Colombie de quinze mètres de haut dressée à Toronto : l'artiste, qui rompt avec les partisans d'un « réalisme socialiste » avec les quels il est en relation depuis son séjour en Europe, se démarque de la figuration pour s'orienter vers une forme d'expressionnisme abstrait.

Mais Roussil n'est pas alors un artiste « à temps complet », il doit encore, pour vivre, « faire tous les métiers », travaillant en particulier pour une entreprise forestière, ce qui lui offre l'avantage d'avoir facilement des « billes de bois qu'il sculpte ». Et tout comme des artistes dits « populaires », tels le facteur Cheval à Chartres et l'ouvrier d'origine italienne Rodia à Los Angeles, Roussil intègre sa production artistique à son environnement quotidien : il entoure en effet sa maison de Verdun d'une clôture qu'il orne de figurines de bois enfantines. Passant de la

sculpture « pour monuments » (aux morts et aux héros) à la « sculpture monumentale », il transpose au domaine de l'art le rapport que les milieux populaires entretiennent souvent avec les oeuvres artistiques : celui de « se patenter » un espace (de vie et de travail). D'ailleurs, lorsqu'il s'établira à Tourettes-sur-Loup, Roussil aménagera son « vieux moulin » et les espaces qui l'environnent comme une véritable sculpture : il construira aussi une sphère et un cube habitable, qu'il exposera au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Sa dernière réalisation, l'aménagement d'une usine d'épuration à Nice, s'inscrit dans une perspective similaire : rendre habitable un lieu qui ne l'est pas.

Les mille et un métiers

Je ne me mettais pas dans la tête que je voulais faire une carrière d'artiste. Je n'ai jamais essayé d'en faire un but financier. Je gagnais ma vie comme je pouvais, puis je faisais de la sculpture. J'ai fait pas mal toute sorte de métier. J'ai travaillé comme staple jack, j'allais travailler dans le bois, couper des arbres. Aussitôt que je pouvais avoir assez d'assurance-chômage, pour avoir des timbres d'assurance, je m'arrangeais pour avoir plus de temps, puis je faisais de la sculpture [...] jusqu'à temps que je sois bien cassé, pis là, crac ! Je recommençais à travailler.

La Place des Arts : un engagement politique

Quand j'ai connu Gagnon, il était rejeté du Parti communiste : il était accusé de tous les torts parce qu'il voulait un mouvement communiste canadien-français. Il a été accusé de titisme, de trotskisme, puis de tous les maux dont un parti peut accuser quelqu'un. C'était un électricien, un syndicaliste. Lui, il s'occupait alors des squatters (qui occupaient illégalement des logements ou des salles de jeu inoccupées). Il y avait aussi Pamphile Piché. C'était dans l'ancien atelier de Soucy sur la rue Bleury : on avait une cour et au fond, un grand atelier. L'objectif était de créer un mouvement d'action, d'information et d'étude. Il y avait un peu de tout, on dessinait, on sculptait, on faisait même des décors de théâtre. À tous les mois, on avait une exposition d'un gars, un peintre, un sculpteur ou un photographe. Il y avait pas de comité de contrôle ou de censure. Et une fois par semaine, le mardi soir, il y avait un forum politique : il y avait une vingtaine de personnes qui venaient discuter. On discutait du marxisme, du mouvement ouvrier, des événements qui se passaient. Gagnon et Piché connaissaient mieux la théorie, ils nous donnaient des informations. C'était une sorte d'université ouvrière.

Contre Borduas : l'ouverture

La Place des Arts, c'était une ouverture vis-à-vis notre vie culturelle, c'était beaucoup plus important qu'un groupe d'artistes comme les Automatistes, qui était un groupe fermé. Finalement, eux c'est resté à la peinture [...]. Moi, j'étais copain avec la plupart des Automatistes, je connaissais beaucoup de monde là-dedans, mais on travaillait pas

ensemble parce que les Automatistes limitaient leurs activités à ceux qui croyaient à la peinture automatiste. C'était un peu un monastère d'idées, tu comprends ? Borduas, c'était un prêtre, tout cela était très cérébral. Et puis entendre parler d'amour libre, ça ne m'énervait pas beaucoup, car à la guerre, on couchait avec toutes les filles qu'on voulait [...]. Moi, je n'étais pas automatiste. C'est tout. Je n'acceptais pas leur théorie, mais ils étaient les bienvenus à la Place des Arts. Ce n'était point eux qui dépassaient le cadre artistique, si l'on peut dire. Nous autres, on dépassait ça, c'était ouvert à tout : c'était une ouverture vers tout ce qui pouvait se projeter dans la culture.

Entre l'art et la politique : une contradiction

[Le peintre] Marcel Barbeau m'accusait d'être communiste. Je me suis intéressé au marxisme, c'est vrai. Ça répondait pour moi à ce moment-là à un besoin. Mais en fait, je suis anarchiste, non par goût mais par obligation : un artiste doit l'être, car il ne produit pas pour l'immédiat. Il y a toujours une contradiction entre l'artiste et le Parti. Le Parti voulait m'attirer, voulait me lancer, acheter mes oeuvres. Mais le P.C. voulait qu'on fasse du social-réalisme [...].

Politique et politesse : les faux pas

À Paris, j'ai rencontré du monde. J'ai exposé chez Creuze. J'ai été invité à la Maison de la Pensée française. J'ai fait des catastrophes parce que avec mon langage, personne ne me comprenait. Oublie pas que j'ai été élevé dans l'Est de la ville : je débarquais de loin ! C'était une grosse affaire, c'était très chic. Ils avaient invité les gens de l'Ambassade du Canada. Ils sont tous partis, ils ont eu honte. Tu comprends : moi, je sacrais comme un bûcheron. Puis ils ne comprenaient rien (rire). « Mangez de la merde, maudite gang de calice de fous, si vous ne comprenez pas, débouchez-vous les oreilles » (rire). La délégation canadienne avait honte : ils sont tous partis la tête entre les jambes (rire).

Et puis j'ai rencontré des artistes social-réalistes, Fougeron... J'ai aussi rencontré Léger, mais je n'ai pas pu m'entendre avec tout ce monde-là. Je me suis engueulé avec Léger, je ne comprenais pas son histoire : il était membre du Parti et il décorait des chapelles. J'ai dit : « Christ ! Qu'est-ce que tu fais là ? Tu fais des moutons dans les églises et puis t'es athée. » J'étais trop bloqué pour comprendre. Je n'avais pas la souplesse... C'est peut-être aussi partant de là que j'ai décidé que *politiquement mon engagement serait seulement mon oeuvre*. J'ai dissocié [l'un de l'autre], dans le sens que pour moi, un mouvement politique est toujours une bataille dans l'immédiat. Et l'expression n'est jamais une chose immédiate. Quand tu travailles dans une forme d'expression, tu ne peux pas être employé immédiatement. Ça ne fait pas parti d'un besoin immédiat. Alors tu fais fausse route.

Une idée :
le Symposium de sculpture

Un autre événement que j'ai lancé : les symposiums. C'est un événement important dans notre culture... Le premier symposium s'est fait à Vienne. C'était dans les années 50. Ici, on en a fait un que j'ai poussé pour qu'il se fasse. À ce moment-là, ça a été une affaire importante les symposiums parce que ça permettait aux sculpteurs d'avoir du matériel dans des quantités importantes, de faire des oeuvres qui dépassaient la petite sculpture. C'était ça le but : permettre une nouvelle expérience au sculpteur – c'était un truc essentiellement d'expérience pour le sculpteur. D'ailleurs c'était toujours des affaires qu'on faisait pour rien... C'était un truc qui, disons, marchait par lui-même, sans frais, si l'on peut dire.

3. Entre deux pays : déjà étranger au Québec, encore étranger en France

[Retour à la table des matières](#)

Pour l'intellectuel ou l'artiste québécois, la fascination de l'exil a toujours été grande. En particulier pendant les années 40 et 50, l'« exil » temporaire ou définitif en France représente souvent la seule voie de sortie d'un univers petit et « étouffant » et la seule façon d'accéder à une carrière intellectuelle ou artistique. Riopelle et Leduc s'établissent à Paris à la fin des années 40. Certains reviennent, d'autres pas. Borduas meurt à Paris. Pour sa part, Roussil décide, en 1956, de « survivre » en France : ce choix se fait sans planification, sans véritable stratégie (de carrière). Et avant de pouvoir « vivre de son art », il exerce les « mille et un métiers » ; depuis une douzaine d'années, il « vit de sa sculpture ».

Mais Roussil revient régulièrement au Québec où il maintient des relations avec des amis et aussi avec ses anciens « employeurs » qui l'approvisionnent en bois : exposition en 1962 à la galerie Desdhère de Montréal ; participation en 1964 au premier Symposium de Montréal et réalisation d'une oeuvre au Drug Store, sur la rue de la Montagne ; organisation d'une rétrospective en 1965 au Musée d'Art contemporain de Montréal ; exposition de ses oeuvres à l'Exposition internationale de 1967, etc. Mais ses « retours » au Québec ne sont pas toujours heureux : par exemple lors de sa dernière grande exposition tenue en 1975 au Musée du Québec, il reçoit une critique très sévère, lui reprochant de venir exposer ici les « déchets de son atelier de Tourettes », et il entre en conflit avec les responsables du Musée d'Art contemporain de Montréal. Par ailleurs, certaines de ses sculptures prêtées au jardin botanique de Montréal sont détruites « par négligence et par inconscience culturelle des autorités » : il tente contre la ville de Montréal un procès qu'il gagnera (automne 1982). Si ce n'est la sculpture en

fonte de quinze mètres élevée à la Place Victoria, la présence de Roussil demeure jusqu'à récemment d'une faible visibilité, largement « souterraine » (vente de dessins et de petites sculptures à des collectionneurs privés) : et c'est grâce aux « dons » d'une entreprise privée – Lavalin – que deux de ses sculptures à éléments modulaires ont été récemment transportées et installées à Montréal, l'une sur la rue Sherbrooke et l'autre sur le campus de l'Université de Montréal.

La dernière « intervention » de Roussil au Québec, à l'automne 1982, fut très controversée : sa participation au projet de l'Atelier de la Belle-Rivière suscita, à la fois dans la population locale et chez plusieurs artistes, diverses interrogations. Que fait-il sur des terres expropriées, entre Jean-Pierre Goyer et Francis Fox : Un ami de longue date et aussi sculpteur, Armand Vaillancourt, n'a pas hésité à le « rappeler à l'ordre ». Dans son intention de réaliser un « espace multifonctionnel », Roussil s'est trouvé, un peu malgré lui, impliqué dans une entreprise proprement politique : d'abord au plan local, ce projet apparaît aux agriculteurs comme une indication du manque de volonté du gouvernement de rétrocéder aux fins agricoles le secteur exproprié pour la construction de l'aéroport international de Mirabel ; ensuite, au plan national, la présence des Goyer et Fox signifie un « retour en force » du gouvernement fédéral dans le secteur des affaires culturelles dans le but de redonner, par l'intermédiaire de l'art, un caractère international à la ville de Montréal. Pour Roussil, le malentendu – et probablement la déception – est grand : il voulait réaliser, comme sculpteur, une activité artistique et il s'est trouvé pris en « flagrant délit » d'action politique, le contexte social et politique dans lequel il s'est placé donnant une tout autre signification à son oeuvre et à son entreprise culturelle.

Se faire une forteresse

Au mois de mai 1956, je suis parti pour la France, j'ai tout bazardé ce que j'avais ici et je suis embarqué sur un bateau. C'est tout. Ce n'est pas parce que j'étais tanné (d'être au Québec). Je voulais avoir d'autres options. D'ailleurs, j'ai eu beaucoup plus de difficultés en France qu'ici parce que déjà mon affaire marchait assez bien, je commençais à me démerder pas mal... Je voulais dans le fond me faire une forteresse à quelque part, *ne pas être engagé autrement que par ma sculpture [...]*. Quand je suis parti, je ne me suis pas sauvé des événements : j'aimais bien me bagarrer, mais ça ne me faisait pas, car je voulais vraiment mettre mon travail en premier. Ça m'a permis de reculer pour voir mon boulot d'une autre manière [...].

J'ai été à Paris. Paris, ça ne m'a pas tellement séduit. Je ne sais pas trop pourquoi : c'était pas une vie qui m'arrangeait beaucoup. J'ai été ensuite sur la Côte et d'une affaire à une autre, je me suis installé à Tourettes. Je n'avais pas le projet de rester.

Venir en France, c'était une démarche normale. L'artiste n'est pas lié à un endroit. Mes racines, je les ai en moi : les Roussil sont au Québec depuis trois cents ans. De plus, de nos jours, les communications sont rapides : je ne me sens pas aliéné. Plusieurs me perçoivent comme un étranger : moi, je suis Québécois. Un artiste qui en est capable

évolue, sort du pays... Un artiste doit relever des défis ! Il y a au Québec un nationalisme qui a joué à ma défaveur. Mais si l'art est national, c'est bloqué. Au Québec, et au Canada, c'est bloqué et c'est grave. On m'impose de fausses sanctions : un artiste étranger qui est ici depuis six mois est considéré comme un artiste canadien et moi, on me perçoit souvent comme un étranger...

Pour moi, c'est naturel de ramener mon oeuvre au pays. Malgré tous les problèmes que j'ai connus, le Québec représente toujours pour moi un intérêt majeur.

4. La vie d'artiste

[Retour à la table des matières](#)

Si Roussil quitte le Québec pour s'installer dans le Sud de la France, ce n'est pas uniquement pour s'échapper à un univers « étouffant », car dès le milieu des années 50, se multiplient les manifestations d'ouverture : la sculpture même de Roussil en est une manifestation. Ses premières oeuvres ont été contestées, mais sa position s'est progressivement consolidée au point que « son affaire marchait assez bien », qu'il « commençait à se démerder pas mal ». En s'installant en France, il accepte « d'avoir beaucoup plus de difficultés qu'ici ». D'un tel coup de tête, il ne fournit guère de justification : « Je n'avais pas le projet de rester là-bas. Je suis parti comme ça. Je suis parti, c'est tout ! » Mais tout se passe comme si la réalisation d'une oeuvre exigeait, pour l'artiste, une « prise de distance » : il s'agit donc moins d'une fuite que d'un repli sur soi rendu seul possible, dans ce cas-ci, par l'éloignement physique. Si l'artiste ne se crée pas autour de lui une « forteresse », il risque d'être sollicité de toutes parts et d'être entraîné dans une multitude d'actions, bref d'être mobilisé par « l'immédiat ». Pour Roussil, cet immédiat, c'est l'engagement politique, la participation directe aux débats publics, Au milieu des années 50, à un moment il est « reconnu » comme artiste-sculpteur, il « rectifie son tir » et décide que « politiquement (son) engagement sera seulement son oeuvre ». Dès lors il se donne un mode de vie qui correspond à sa définition de l'artiste : un mode de vie où l'activité artistique est centrale, omniprésente ; où la frontière entre la vie créatrice et la vie tout court s'estompe.

Roussil n'est pas un « artiste populaire » au sens strict du terme, mais dans son activité artistique, il conserve des habitus propres à son milieu d'origine : la valorisation du travail physique, le goût du bricolage, le refus d'une « vie mondaine ». En fait, il est « tout entier » dans ce qu'il entreprend : il « s'embarque », il « défonce », il fait des « erreurs énormes » et « se casse la gueule ». Son double enracinement – son origine sociale populaire et sa position d'artiste – s'exprime bien dans le slogan qu'il adoptera : Vers l'universalité le cul par terre (Montréal, 1977).

En fait, Roussil se définit au plan professionnel comme un artisan-entrepreneur : relation directe avec le client, négociation de contrats, parfois réalisation d'oeuvres à titre d'employé salarié, etc. À cet égard, sa dernière réalisation, le parc de sculptures à Nice au-dessus d'une usine d'épuration, est fort significative puisqu'il « vient à bout, dans notre société, de (se) faire engager comme n'importe qui ». Une telle forme d'engagement implique, chez le bagarreur qu'est Roussil, un refus des institutions, galeries d'art, musées, institutions d'enseignement ou ministères des Affaires culturelles. S'il est un aspect de son activité artistique qui a aujourd'hui un impact politique direct, c'est bien la critique qu'il fait, par son discours et par sa pratique, des diverses institutions culturelles : « Je les emmerde tous, je suis une peste pour ces gars-là ! »

Pour un sculpteur, le réseau des galeries d'art a habituellement une signification moins grande dans le déroulement d'une carrière : sauf exceptions, les galeries d'art n'exposent pas de sculptures, et lorsqu'elles le font, elles s'en tiennent à quelques oeuvres de petite dimension. Pour sa part, Roussil a eu dans les années 50 quelques relations avec des galeries, mais rapidement, il refusa de « se laisser embarquer » et de « perdre sa liberté » : son option, comme il le dit lui-même, est « faire des choses dans une grande dimension et pas des objets séparés ». Et si on lui offre de réaliser une sculpture dans un parc, il répondra « Non. Donne-moi le parc au complet. » Certes, pour « se distraire » ou « se mettre en forme », il réalise régulièrement des sculptures de petite dimension, mais il ne les diffuse pas par le biais des galeries : souvent, il les échange pour se procurer du bois.

Ses jugements à l'égard des musées, du Conseil des Arts et du ministère des Affaires culturelles sont particulièrement sévères : ce sont des « cimetières » ou des « poubelles culturelles ». Ce qu'il refuse, c'est toute forme d'intervention directe, toute forme de direction : les institutions ne doivent pas être des « R.C.M.P. des arts », tout au plus, peuvent-elles « ramasser ce qui se passe », réunir des informations sur les artistes et les encourager non en leur donnant des subventions mais en leur achetant des oeuvres. Pour éviter les « combines des critiques d'art, tous les trucs », sa suggestion est simple : que l'État achète d'un artiste « quelque chose lorsqu'il peut prouver qu'il peint depuis cinq ans ». Quant à la formule du 1 % qui permet à des artistes de réaliser des oeuvres dans des espaces publics, elle rejoint certaines de ses préoccupations, dont celle de sortir l'art des musées et de le mettre dans la rue, mais elle risque actuellement de réduire ces oeuvres à un « bouche-merde pour une architecture mal faite ».

S'il est un changement qui caractérise les arts actuels au plan institutionnel, c'est la place qu'ont prise les institutions d'enseignement : en plus de former les artistes, elles leur offrent des postes et aussi, lorsqu'elles réunissent des critiques et des historiens de l'art, elles exercent une fonction de légitimation. Parmi les artistes de sa génération, Roussil est un des rares qui ne doivent rien à ces institutions : il n'y a pas été formé et n'a pas été invité à y offrir un enseignement.

Ce qu'il remet en question, ce n'est pas tant l'existence d'écoles des Beaux-Arts, mais le statut – le standing social – qu'ont voulu acquérir les professeurs-artistes lorsque ces écoles ont été insérées dans le réseau universitaire. Une décision beaucoup plus « normale » aurait alors été de les intégrer au réseau professionnel des cégeps : l'un des premiers objectifs d'un enseignement artistique est de « mettre les jeunes en contact avec un équipement adapté à ce qu'ils vont faire » et de « vérifier leurs habiletés manuelles » ; tout le reste n'est qu'affaire d'expression, de démarche personnelle.

L'activité artistique a été l'objet d'une professionnalisation : il est question d'artiste professionnel, d'association professionnelle, etc. L'exercice de cette activité demeure finalement peu spécialisé et ouverte à tous : de plus, la signification qu'elle acquiert pour l'artiste n'est guère dissociable du sens de la vie elle-même. L'essentiel n'est pas de réaliser quelques bonnes oeuvres, de les mettre en circulation et de « remplir un curriculum vitae » – « une oeuvre ici, un catalogue là » –, mais bien de vivre de l'art, de faire de l'art une manière de vivre. L'enjeu n'est donc pas d'acquérir une reconnaissance : au-delà des réalisations ponctuelles, il y a un engagement, celui d'« en vivre » et idéalement, sans concession.

Vivre uniquement pour ça

Un artiste c'est celui qui met la partie la plus importante de sa vie là-dedans. Ça, c'est le principe de base. Je sais que tu en as des dilettantes qui profitent des situations du 1%. Moi, je dis que celui qui donne sa vie dans une affaire est un homme intéressant, de toute manière. Et pis, la vie prouve généralement que si tu consacres ta vie à une affaire, tu ne peux pas faire autrement que de sortir certains détails intéressants... Il faut vivre uniquement pour ça.

L'art, une façon de vivre

Arrêter de faire de la sculpture : ça signifie me suicider. C'est une manière de vivre... Si quelqu'un pense arrêter, c'est qu'il n'est pas un artiste, c'était un dilettante. On peut bien être bloqué pendant quelques temps, on fait autre chose et ensuite, on revient. Les petites sculptures que j'ai faites, c'était un peu pour me distraire de mes gros travaux. Ça me permettait d'essayer autre chose. *L'art, c'est pas une carrière, c'est une façon de vivre.*

L'absence de frontières entre le travail et la vie

Que je fasse n'importe quoi, je pense que ça fait partie de mon travail. Que je fasse une clôture ou n'importe quoi... finalement tout se « gobe » dans la même chose. À un moment donné t'as besoin de te donner un espace pour reprendre ton souffle... Dans le

fond, [le moulin de Tourettes] ça faisait partie de mon travail... Moi je pense que quel que soit le travail, creuser un trou, n'importe quoi, ça finit toujours par être... non pas une oeuvre d'art mais ta manière de vivre qui te permet à un moment donné de sortir des choses. Et comme moi j'ai souvent besoin, pour me remettre, de faire des efforts physiques, je fais des trucs qui ont l'air ingrat. Je m'embarque dans toutes sortes de travaux qui ont l'air bête. Mais, pour moi, c'est pas bête ; dans le fond, c'est parce que j'ai besoin de ça.

Faire des erreurs, se casser la gueule

Tu peux être techniquement très bon et pis ça reste toujours médiocre, moyen, parce que tu ne fais pas d'erreurs assez grandes pour t'affirmer... [Un artiste] doit *faire des erreurs énormes, énormes. Tu vois ?* Il faut vraiment qu'il *se casse la gueule* complètement pis là se rétablir [...]. Il ne faut pas avoir peur de mettre des conneries épouvantables dans ton truc, pis, à un moment donné, il faut que tu rétablisses ça. C'est là que ta propre formule de vie s'implique, autrement, c'est juste une technique... Tu te *mets les pieds dans les plats*, pis tu finis par arriver à des solutions... C'est comme marcher sur un fil, bien tu finis par avoir une position. Mais si tu marches toujours bien à ton aise, tu marches toujours mal à l'aise !

Crac ! Crac !

J'étudie des modules, des formes, pis sur place, je change toujours... Comme là [à Nice], à la première pièce que j'ai placée, j'ai tout changé. J'avais des idées, puis arrivé sur place, Crac ! Crac !, j'ai tout changé. Je m'alloue toujours beaucoup de possibilités de changer. D'ailleurs, dans les grosses constructions, il faut être sur place, autrement tu ne fais rien du tout.

Il n'y a pas tellement d'idées au départ... je tripote toutes sortes de bois, puis à un moment donné Crac ! J'en coupe un, deux, puis j'arrive. Cela a l'air de marcher. Je m'embarque. Je commence par faire rien puis je finis par faire des tonnes... Des fois, ça marche pas, tu laisses tomber. Tu ne le sais pas à ce moment-là. Quand tu laisses tomber, tu ne le sais pas. Quand tu le fais, tu te dis : « je l'ai fait ! »

Le petit déclic

À un moment donné tu es capable de faire ça, tu le fais. Si ça marche bien, tu continues. Si ça marche pas, tu n'y penses pas, puis tu fais autre chose... Il suffit d'un *petit déclic* à un moment donné pour que tu embarques... Tu embarques, puis quand je suis écœuré, j'arrête c'est tout ! [...] C'est dur de commencer, pis c'est dur d'arrêter ! À un moment donné, tu dis « C'est ça ! », et puis ça finit là : je ne vois pas d'autres solutions que d'arrêter. Des fois, l'arrêt peut durer six mois, d'autres fois, deux jours. Il y a des pièces qui m'emmerdent, alors j'attends. À un moment donné, *crac !* Ça y est. Ça peut être aussi bien dix pièces qu'une seule.

Ne pas se laisser embarquer

Je n'ai pas de relations avec les galeries. Si Stern de la Galerie Dominion venait ici et était prêt à me donner 3 000 \$ pour chaque sculpture, ça ne m'intéresserait pas. Ensuite, il y a toujours toutes sortes de problèmes. Quand on s'embarque dans ce système, on s'en sort pas... *En autant que j'ai assez d'argent pour vivre convenablement, ça me suffit. J'en demande pas plus et je ne me laisse pas embarquer.* Riopelle a pénétré le monde des galeries très tôt, mais il en est prisonnier : il ne peut pas s'en sortir.

J'aurais pu passer ma vie à rentrer chez Maeght, c'est tout près d'ici. Mais aujourd'hui, ça me donnerait quoi% je n'aurais pas fait ce que je fais là.

Le 1 % : un bouche-merde

Je ne veux pas faire un bouche-merde pour une architecture mal faite. Et finalement, ça [le 1 %] devient de la petite décoration minable pour faire de l'argent. Pis, c'est des p'tits trucs à combine : je passe mon copain... et tout le monde finit par avoir son petit contrat de 1 %. Et vite, vite, vite, parce que ça paie. N'importe quoi, c'est pas grave. On vit avec ça, *c'est juste un gagne-pain*. Ça devient une affaire dégueulasse, écœurante. Dans le 1 % qui a été fait, il n'y a rien d'intéressant. Et il n'y en aura jamais parce que le cheminement est mauvais au départ.

Les R.C.M.P. des arts

Le ministère des Affaires culturelles, le Conseil des Arts, etc., je suis contre cela... Ils finissent par jouer un rôle, comme on peut dire, de gardien des arts ou de R.C.M.P. des arts. Ils finissent par faire une censure sur la manière privée des artistes de travailler parce qu'ils veulent essayer de mettre l'artiste au pas. L'exemple typique dans ça, c'est moi : si je suis un peu tannant, ils vont dire « Ben, Roussil, t'auras pas ta bourse ! »

Art et technique

Si tu restes dans la technique, tu peux mourir avec. Mais ça ne veut pas dire que tu ne dois pas la connaître. S'encombrer de la technique, pis s'en servir, c'est deux choses.

L'artiste à l'université : une question de standing

[L'artiste] est mieux assimilé au groupement des métiers qu'au groupement disons, culturel-professionnel [...]. À l'université, c'est un standing que l'on donne à l'artiste. L'artiste n'a pas un standing social. Le docteur va à l'université parce que c'est une

raison vraie : c'est là que tu apprends la médecine. Mais ce n'est pas là que tu apprends à peindre...

Moi, je pense qu'il y a deux côtés de l'enseignement des arts. Le côté historique... qui est important et le côté expression, pour lequel l'enseignement joue un rôle qui est des fois très secondaire. *Qu'est-ce que l'on peut dire à un autre* : C'est tellement personnel...

Dépasser, s'impliquer

Tout le monde fait de la peinture, de la sculpture aujourd'hui. Alors dire ce qui est bon, pas bon, c'est difficile. Mais ce qui dépasse ça, c'est justement celui qui peut *dépasser*... [Si j'enseignais], j'essaierais de donner, comme on dirait, un esprit qui peut dépasser ça. Faut pas penser seulement à faire une réalisation bien, mais il faut détruire les choses dans un sens, pour reprendre son équilibre. Et après, il faut voir jusqu'où, dépendant de l'individu, il peut s'impliquer dans cela.

Une manière de vivre

L'artiste n'est pas un être spécialisé dans la société. C'est une affaire personnelle que je suis content de réaliser graduellement. Mais ce n'est pas une oeuvre – un tableau ou une sculpture – que tu fais dans le but de mettre en des mains spécialisées [...]. Comme n'importe quel boulot, tu deviens spécialisé, mais ce n'est pas une raison d'être... Dans tout le mode d'expression, c'est important que l'expression ne soit pas une consommation, mais *une manière de vivre pour l'individu*.

Je vis avec [ma sculpture] et je viens à bout de me faire payer à peu près ce que ça vaut. Une fois un gars est venu et m'a demandé « Combien pour une sculpture ? » J'ai répondu : 3 000 \$. Il m'a demandé : « Pourquoi 3 000 \$? » Ben, parce que j'ai besoin de 3 000 \$, c'est tout ! Je viens à bout de demander des prix qui conviennent à peu près à la fabrication de l'objet. *Au moins, je peux en faire d'autres*.

Je fais ce que j'ai envie de faire. Moi, c'est l'aventure de la sculpture qui m'intéresse. Bon, Christ ! Je le fais et je vis en le faisant. Qu'est-ce que tu veux de plus ?

DEUXIÈME PARTIE :

Entretiens

Chapitre 2

ROLAND GIGUÈRE *ou l'art comme mode de vie*

1. Le poids d'un itinéraire : de l'artisan à l'artiste
2. Poésie et peinture : une même démarche
3. Un long détour
4. La signification politique de l'art

[Retour à la table des matières](#)

De Roland Giguère, l'on sait qu'il est poète, graveur, peintre et éditeur d'art, qu'il a obtenu, pour ces recueils de poésie, des prix littéraires et pour son activité artistique le prix Paul-Émile Borduas du gouvernement du Québec. Mais sur son itinéraire et sur sa démarche, très peu d'informations, si ce n'est qu'il a étudié avec Albert Dumouchel à l'Institut des Arts graphiques et qu'il a étudié la gravure à Paris, chez J. Friedlaender et aux ateliers Desjobert. De par tempérament, Giguère est lui-même d'une grande discrétion, qui prend la forme, en public, d'une certaine timidité. Même sa collaboration à la revue *Possibles* ne nous a guère appris sur l'artiste lui-même, sur sa manière d'être artiste...

L'entretien s'est déroulé dans l'atelier de la rue Saint-Laurent, que Giguère partage avec un ami de longue date, Gérard Tremblay. Giguère y vient tous les après-midis : c'est son lieu de travail, voire son milieu de vie : il y travaille dans une atmosphère de grande propreté et de tranquillité (avec fond de musique) entouré d'une partie de sa collection de masques africains et océaniens, d'oeuvres récentes et anciennes rangées dans une grande armoire, des livres d'art des Éditions

Erta... Après avoir fait visiter les lieux, montré ses sérigraphies récentes (dont celles sur lesquelles il travaillait) et rangé ses encres, il nous a offert une bière et il s'est assis près d'une grande table, au centre de l'atelier, disponible et disposé à répondre à nos questions, à s'entretenir de ce qu'il avait fait, de ce qu'il faisait.

1. Le poids d'un itinéraire : de l'artisan à l'artiste

[Retour à la table des matières](#)

S'il est un moment où le poids de l'origine sociale se fait sentir avec plus de netteté sur la trajectoire d'un artiste, c'est lorsqu'il quitte son milieu, par exemple pour acquérir une formation artistique : les institutions fréquentées, la durée des études ou des stages, l'âge à la fin des études, etc., autant d'aspects qui différencient socialement les artistes au début de leur carrière. En tant que telle, l'origine sociale n'est pas un principe explicatif de la « vocation artistique », mais le poids du milieu social, dont s'abstrait l'artiste, se fait sentir dans le mode d'accès à la « carrière » artistique et aussi, d'une manière plus indirecte, dans le mode d'exercice de l'activité artistique, bref dans la manière d'être artiste. Pour les artistes issus des milieux populaires, l'accès à la pratique artistique se fait souvent à un âge plus avancé et par le « détour » d'une formation en arts appliqués : à la fois les contraintes économiques et les préoccupations culturelles de ces milieux incitent en effet les jeunes qui manifestent des habiletés artistiques à s'orienter vers des disciplines telles que la décoration intérieure, le dessin technique, le graphisme, le design, etc.

Les arts appliqués s'opposent aux Beaux-Arts comme le masculin au féminin, comme l'emploi rémunéré et fonctionnel (travail) s'oppose à l'activité libre et gratuite (loisir) : non seulement ces arts exigent des habiletés manuelles et des compétences techniques, mais ils conduisent aussi à des postes relativement définis, souvent dans des entreprises industrielles ou commerciales. La mise sur pied à la fin des années 30 et au début des années 40 de deux écoles spécialisées – l'École du Meuble et l'École des Arts graphiques – traduira une plus grande différenciation des activités artisanales et artistiques et consolidera l'opposition entre les Arts appliqués et les Beaux-Arts. Mais, pour des jeunes qui se veulent ou qui sont obligés d'être « réalistes », l'acquisition d'une formation en arts appliqués apparaît comme la voie d'accès à une activité proprement artistique. Un Paul-Émile Borduas, fils d'artisan-menuisier de Saint-Hilaire, a certes obtenu un diplôme de l'École des Beaux-Arts de Montréal, mais sa formation et son orientation premières sont en art sacré : un apprentissage sous la direction d'Ozias Leduc et des études à Paris sous celle de Maurice Denis le conduisent à un poste de l'École du Meuble de Montréal où il enseigne pendant quelques années l'expression libre et spontanée à de futurs techniciens et artisans. Pour sa part, Albert Dumouchel, artiste autodidacte issu d'une famille ouvrière de

Valleyfield, demeure très près du « monde de la technique » : après avoir, à l'École des Arts graphiques, initié de futurs typographes au « monde de la couleur », il transmettra à l'École des Beaux-Arts, une compétence technique (en gravure et en lithographie) à de futurs artistes.

*L'orientation vers les arts visuels, vers la « vie d'artiste », ne se vit donc pas toujours, loin de là, sous le mode de la « vocation », comme originellement inscrite dans l'individu : il s'agit souvent d'une découverte que l'on fait par le biais de lectures ou tout simplement au contact d'autres personnes, professeurs et amis artistes. Au moment où il prend une première décision relative à son orientation professionnelle – c'est en 1947, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale –, Roland Giguère, alors âgé de 18 ans, choisit le métier non pas d'artiste (École des Beaux-Arts) mais de typographe (École des Arts graphiques). Ce métier, l'un des plus « intellectuels » parmi les travaux manuels, est fait « sur mesure » pour ce jeune qui, issu du quartier de Villeray, manifeste quelque intérêt pour la littérature et aussi pour l'écriture. Ce n'est qu'une fois à l'École des Arts graphiques, en contact avec Albert Dumouchel ¹ et d'autres artistes, dont Léon Bellefleur ², que Giguère donne une dimension artistique à son orientation professionnelle : découverte de la gravure, édition d'œuvres littéraires et artistiques, etc. Le « jeune poète » griffonne de plus en plus de dessins en marge de ses poèmes, et élabore un projet qui le situe au carrefour même des métiers manuels et intellectuels et au carrefour de la peinture et de l'écriture : ce projet est celui de l'édition d'art. Dès son séjour à l'École des Arts graphiques en 1949, Giguère réalise l'édition de ses poèmes *Faire naître*, accompagnés de trois sérigraphies d'Albert Dumouchel. La position qu'il occupera dans le champ artistique est très similaire à celle qu'occupe l'École des Arts graphiques dans les années 40 et qui le met en relation avec des milieux intellectuels et artistiques, en particulier les auteurs du manifeste *Prisme d'yeux* et aussi avec des milieux industriels (de l'édition). Dans un milieu d'artistes, Giguère demeurera une sorte d'« artisan » : sa démarche consistera à tirer profit de sa « formation technique et de son rapport artisanal à l'activité intellectuelle et artistique ».*

Le handicap que pouvait constituer le détour par une école spécialisée s'est transformé en avantage, même en un double avantage : la formation technique qu'il acquiert lui fournit d'abord un gagne-pain (travail d'imprimerie à Montréal, travail de maquettiste pour un magazine à Paris, travail de graphique et de décoration pour un théâtre à Montréal). Mais aussi, et peut-être plus fondamentalement, cette formation lui permet de développer des dispositions

¹ En 1949, Giguère écrit un poème : « À un voyant : Albert Dumouchel », qu'il ne publie qu'en 1978 dans son recueil *Forêt vierge folle* (Montréal, l'Hexagone, pp. 10-11). Dans une note, il précise : « Je ne saurais dire tout ce que je dois à Albert Dumouchel sinon qu'il m'a appris à voir. Ce poème [...] saura, je l'espère, montrer ce que fut pour moi cet éclairé éclairé. »

² Giguère écrira un petit texte de présentation, « Léon Bellefleur, éclairé », au moment d'une rétrospective de ses œuvres en 1969, à la Galerie nationale. Il y rappelle leur amitié indéfectible qui date de la fin des années 40.

nécessaires à l'apprentissage et à l'exercice d'activités artistiques, telles la gravure et la lithographie. Et si Giguère peut encore aujourd'hui apparaître comme un artisan, c'est principalement sous cet angle : le rapport qu'il entretient à l'activité artistique est celui de l'artisan : plaisir d'accomplir des tâches manuelles, lesquelles peuvent apparaître fastidieuses et routinières, etc. La réalisation de gravures, de lithographies ou de sérigraphies exige manifestement des habiletés manuelles, des connaissances techniques précises et aussi une grande patience. Chaque après-midi, avec une régularité exemplaire, Giguère se retrouve dans son atelier de la rue Saint-Laurent où, dans un environnement soigné, il manipule avec précaution encres et couleurs, papiers et soies, pour transformer l'ordinaire en extraordinaire. «J'ai l'impression, dira-t-il en faisant référence à Rimbaud, d'être le Voleur de feu, de manipuler certaines forces. » La présence sur les murs de l'atelier de masques africains – Giguère en collectionne depuis le milieu des années 50 – donne à penser que l'art s'apparente non seulement à l'alchimie mais aussi à la magie : il exerce, chez celui qui le réalise et le reçoit, une sorte d'« envoûtement ».

Naître à Villeray

Chez moi, j'ai toujours fait ce que j'ai voulu. Mon père me laissait entière liberté. Il était finalement très peu au courant de mes activités. Ce que je faisais, j'en parlais très peu. Mon père était un silencieux qui ne parlait jamais. Je n'avais pas tellement d'échanges. Évidemment, maintenant, il sait tout ce que je fais, il s'intéresse. Mais tu sais, ça lui est quand même lointain, c'est un monde qu'il ne comprend pas trop, mais enfin ça le fascine [...]. Mon père n'était pas tellement manuel : il n'a jamais planté un clou... Mon père feuilletait les revues, les journaux. Il passait son temps dans les revues et les journaux. C'était peut-être un intellectuel raté : il aurait probablement fait un excellent journaliste. Forcément, pour gagner sa vie, il était obligé d'avoir un métier qui ne lui correspondait pas : il était nettoyeur-teinturier, il travaillait chez J.-H. Breton, une compagnie qui n'existe plus.

Les premiers écrits, les premiers dessins

J'ai commencé à écrire à 16-17 ans à l'École supérieure. Ensuite quand je suis entré aux Arts graphiques, j'écrivais toujours. Mon but, c'était de faire du livre, de l'édition... J'ai d'ailleurs édité mon premier livre sur les presses de l'École : *Faire naître*, tiré à cent exemplaires. Je le faisais le soir après les cours [...]. À l'École, on faisait à l'époque cette grande revue qui s'appelait *Les Ateliers des Arts graphiques*. Il y en a deux numéros : un en 48, un autre en 49. Comme j'écrivais, Dumouchel me présentait comme le jeune poète... Je commençais aussi à dessiner de plus en plus, dans les marges des poèmes. J'ai dessiné de plus en plus...

**Un premier métier :
typographe**

Le début se situe à l'École des Arts graphiques : à ce moment-là, j'ai découvert la peinture, la gravure. J'écrivais déjà. La peinture m'intéressait aussi mais pas d'une façon active, pas pour en faire [...]. J'ai fait mon cours de trois ans en typographie (1947-1950). En fait, de métier, je suis typographe. À ce moment-là, j'ai rencontré Albert Dumouchel qui enseignait là dans les années 40. Je découvre avec lui la peinture, la gravure, quoiqu'il ne m'a pas tellement enseigné la gravure. La gravure, je l'ai apprise plus tard en France chez Friedlaender [...]. À l'École des Arts graphiques, il y avait Arthur Gladu en typographie, Dumouchel en peinture. Dumouchel enseignait l'utilisation de la couleur en fonction de l'imprimerie, de l'équilibre, de la mise en page, etc. Il n'y avait pas de cours de gravure proprement dit, sauf du linoléum que l'on faisait pour illustrer des textes de notre revue qui s'appelait *Impressions* et qui était la revue des étudiants de l'École [...]. C'était très très stimulant, on travaillait, on aimait ça, on adorait ça. C'était de petites classes : neuf ou dix, guère plus.

**La rencontre d'un maître :
Dumouchel**

C'est de l'École des Arts graphiques qu'est né le mouvement *Prisme d'yeux* avec Alfred Pellan. C'est Jacques de Tonnancour qui avait écrit le manifeste [...]. J'aimais beaucoup ce que faisait Albert Dumouchel à l'époque. Les autres aussi, comme des types qu'on ne connaît presque plus, sinon plus du tout, comme Lucien Morin. Évidemment j'aimais beaucoup ces peintres-là : de Tonnancour, Pellan, etc. et surtout Dumouchel parce que j'étais plus près de lui : *j'avais un peu appris à voir avec lui.*

**Travailler
comme un artisan**

J'ai un côté artisan [...]. Quand je fais de l'édition, disons « La marche à l'amour » de Miron, j'ai autant de plaisir à le composer au plomb que de l'écrire moi-même. C'est long, ça peut être fastidieux de composer un texte à la main, lettre par lettre, mais moi, j'adore ça, ça ne m'ennuie pas du tout [...].

[La typographie], ça fait un repos, si tu veux. Je ne conçois pas, dans mon cas, que je puisse écrire quatre heures par jour. Me mettre à table et écrire des petits poèmes, pour moi, c'est inconcevable ... je les écris un peu à la sauvette, souvent assez rapidement pendant une heure, peut-être deux heures... Mais pas d'une façon constante.

Quand je fais de la sérigraphie, je travaille moins en artiste qu'en artisan. Bon évidemment, c'est autre chose... On peut dire « ce n'est pas de l'artisanat ». Bien sûr, c'est une oeuvre d'art. Mais, dans ma façon de fonctionner, de concevoir, *je travaille comme un artisan.*

2. Poésie et peinture : une même démarche

[Retour à la table des matières](#)

L'itinéraire social que suit Giguère se résume en la transformation de l'artisan-typographe qui s'amuse à dessiner en marge de ses textes en un artiste professionnel qui, de temps à autre, prend plaisir à composer des textes au plomb et à réaliser des éditions d'art. Les Éditions Erta, qu'il fonde à la fin des années 40, publieront entre autres :

- *Les archipels signalés, poèmes de Jean-René Major, Montréal, Éditions Erta, 1958*
- *Naturellement, poèmes de R. Giguère avec huit sérigraphies, Montréal, Éditions Erta, 1968*
- *Abécédaire, poèmes de R. Giguère ornés de dessins de G. Tremblay, Montréal, Éditions Erta, 1975*
- *J'imagine, poème de R. Giguère avec lithographies de G. Tremblay, Montréal, Éditions Erta, 1976*
- *Arbre, poèmes de Paul-Marie Lapointe, avec sérigraphies de R. Giguère Montréal, Éditions Erta, 1978*

Parallèlement à ses activités artistiques, Giguère maintient une production proprement littéraire : il écrit et publie régulièrement des recueils de poèmes. Ce sont aux Éditions de l'Hexagone, L'Âge de la parole (1965), La Main au feu (1973) et Forêt vierge folle (1978). L'importance de cette production est telle qu'il apparaît d'une manière indissociable comme un artiste et un poète. Dans un texte intitulé « Notes vives sur la peinture » (1976) et publié dans son recueil Forêt vierge folle (Montréal, Éditions de l'Hexagone), Giguère avouera : « Je peins pour parler comme j'écris pour voir. » Les arts et la poésie sont certes deux modes différents d'expression mais qui participent, pour Giguère, d'une même démarche : depuis ses premières expériences ou recherches littéraires et artistiques, il s'identifie au surréalisme : il ne cache pas, loin de là, les influences subies (Éluard en poésie, Paul Klee et Max Ernst en peinture). D'ailleurs, pendant son séjour à Paris, Giguère participe aux activités du groupe Phases et du mouvement surréaliste.

Dans la réalisation d'une œuvre, écrite ou picturale, Giguère accorde une place centrale à la spontanéité : à l'origine d'un poème ou d'une sérigraphie, il y a non pas une idée ou un projet conceptuel, mais tout simplement un premier geste,

un mot ou une tache de couleur. L'œuvre se fabrique – au sens littéral du terme – dans l'atelier lui-même : elle est le produit d'une sorte de métamorphose dans une atmosphère d'incertitude, parfois d'angoisse.

Au sujet de la production d'un artiste, se pose de façon générale la question : comment une telle démarche créatrice, caractérisée par l'expression spontanée, peut donner naissance à une multitude d'œuvres qui ont entre elles une « parenté » telle qu'elles puissent être identifiées à son auteur, à son « style » : Certains artistes parleront de « langage », d'autres (re)construiront leur œuvre en termes de « séries » ou de « périodes », plus ou moins longues selon le cas. L'on pourrait parler de l'artiste comme d'un prospecteur à la recherche d'un filon ou comme d'un mineur qui, une fois le filon découvert, l'épuise... Pour sa part, Giguère utilise la métaphore du paysan qui dans le champ (de l'art) creuse un sillon. Et de lui-même, il dit qu'il est un « taureau acharné, buté, têtu » : l'artiste qu'il est ne s'est fait que par travail, persévérance et obstination. Dans cette perspective, l'art ne trouve pas sa dynamique principale dans les grands coups d'éclats, dans les grands événements publics : au contraire, cette dynamique repose sur les contributions d'une multitude d'individus créateurs qui œuvrent, avec modestie mais aussi avec acharnement, chacun dans la direction qu'il a choisie, la sienne. Cette représentation du champ de l'art correspond étroitement à l'éthique (de travail) que Giguère se donne de la pratique de l'art et aussi à sa manière même d'être artiste.

L'activité artistique se veut fondamentalement un plaisir et s'apparente à un loisir, mais, pour celui qui l'exerce d'une manière « professionnelle », elle demeure aussi un travail contre lequel il est en droit d'exiger une rémunération adéquate. Pour Giguère, la pratique de l'art ne se réduit pas à la seule expression libre et spontanée : la spontanéité du geste créateur s'inscrit, s'exécute dans un contexte temporel et physique bien ordonné (horaire régulier de travail dans l'atelier, grande propreté de l'atelier, etc.). La disponibilité ou la liberté que revendique l'artiste n'équivaut donc pas au laisser-faire : au contraire, la fabrication d'une œuvre nécessite une multitude de petites tâches, dont certaines sont proprement manuelles et aussi routinières. Il ne peut y avoir de coup de pinceau s'il n'y a pas, avant ou après, un coup de balai... Plus que tout autre médium, la gravure et la sérigraphie exigent discipline, patience et propreté. Pour Giguère, ces habitus caractérisent toute activité artistique, dans la mesure où elle participe d'une éthique selon laquelle l'artiste est, par son travail, ses efforts, voire ses sacrifices, l'artisan de sa propre « réussite ». Dans cette perspective, tout appui extérieur, par exemple l'aide gouvernementale directe à la création, est inacceptable s'il ne s'articule pas à une démarche déjà engagée par l'artiste lui-même : l'intervention étatique ne vaut que si elle prend la forme soit de la distribution de bourses d'études, soit de l'achat d'œuvres d'art, et qu'elle ne s'immisce pas dans le processus même de réalisation des œuvres.

La fascination pour les arts primitifs

J'ai découvert les arts primitifs, les arts sauvages en même temps que j'ai découvert le surréalisme. On sait que les surréalistes se sont intéressés aux arts sauvages... Tout de suite, je me suis pris de passion pour ces arts-là qui, pour moi, dégageaient une très grande magie. J'ai commencé à acheter quelques pièces en France et là, c'est devenu une véritable passion : je ne m'occupais que de ça, je ne cherchais que ça, ce qui fait que j'ai accumulé pas mal de choses, autant africaines qu'océaniques...

La découverte du surréalisme

Au début, j'ai commencé à écrire comme ça des poèmes assez insignifiants d'adolescent. Et puis, à l'École supérieure dans un cours de français [...] je trouve un petit ouvrage qui s'intitulait *Éluard et Claudel*. Je commence à lire la partie sur Claudel pour faire mon petit travail et évidemment je continue en lisant Éluard que je ne connaissais absolument pas. Et là, je découvre la poésie d'Éluard : il y a une espèce de déclic qui se fait et je dis « Voilà la poésie que je veux écrire ». Je me mets à chercher les livres d'Éluard. Ce qui fait que pendant quelques temps, j'ai été influencé par Éluard : je faisais du Éluard [...]. Je découvre aussi *l'Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau et, ainsi de suite, les autres poètes : Aragon, Desnos, Artaud, etc. Ça été la grande découverte pour moi, en littérature. Le surréalisme ne s'intéressait pas qu'à la littérature, mais aussi aux arts, à la peinture... Moi, je me sentais tout à fait dans mon élément... *Les grandes influences pour moi sont essentiellement surréalistes* [...]. L'étiquette (surréaliste) ne m'agace pas parce que je sais pertinemment que toutes mes sources sont là. Je ne vois pas en quoi ça me gênerait (rire), quoique les poèmes plus récents s'en éloignent. Mais les sources sont là.

À Paris, il y avait le groupe Phases dont je faisais partie. C'était animé par Édouard Jaguer. C'était un groupe formé d'écrivains et de peintres, surtout des peintres. La participation picturale, plastique était plus forte : on s'occupait de monter des expositions, pour, je ne sais pas, l'Italie, la Suède, l'Amérique latine, etc. On ne s'arrêtait pas. C'était un groupe qu'on pourrait appeler para-surréaliste. Quelques années plus tard, j'ai aussi rencontré André Breton à plusieurs occasions : aux réunions de café ou chez lui, rue Fontaine, et à sa maison de Saint Cirq-la-Popie. Entre le groupe Phases et Breton, il y a eu échange. Plus tard, ça s'est un peu détérioré... Le mouvement surréaliste était évidemment plus orthodoxe, alors que chez Phases, c'était beaucoup plus ouvert.

Artiste et poète : spontanéité du geste

Je suis à la fois poète et artiste-graveur. Évidemment ce sont deux modes d'expression différents. Mais pour moi, le fonctionnement est le même : en somme, c'est le même monde que j'explore, que je transmets aussi. Ma façon de faire est un peu ça, même en écriture, en sérigraphie ou en peinture, c'est-à-dire que c'est très *spontané, très instinctif*. En poésie, je pars d'un mot, d'une phrase, puis le poème se déroule d'une façon assez naturelle. Je procède exactement de la même façon en sérigraphie : je pars d'une tache de couleur à laquelle j'en ajoute une autre, une autre, une autre, etc., mais sans jamais partir d'un sketch. L'oeuvre se construit au fur et à mesure du travail [...]. Je ne vais jamais au départ faire un oiseau. L'oiseau apparaît après, l'oiseau vient tout à coup, je le vois, il est virtuellement là. À ce moment-là, je m'applique à le définir... Comme en poésie, *je ne pars jamais avec une idée...* En cours de route, le poème se métamorphose, au fur et à mesure avec les mots qui en appellent d'autres : enfin, les images qui arrivent d'on ne sait où...

L'angoisse de la fin

L'angoisse, c'est à la fin. Au début, ça va bien dans ma façon de faire à moi : je fais des taches jaunes, je superpose un bleu, un rose, etc... À la fin, c'est là que tout se passe, tu comprends ? La dernière soie que je fais, je sais très bien que c'est là que tout se passe : ça va être bon ou ça ne le sera pas. Évidemment, si je ne suis pas satisfait, je peux toujours refaire une autre soie [...].

Une oeuvre est terminée à partir du moment où tu ne peux plus la continuer, où l'objet ou l'image t'apparaît à toi comme final : tu ne peux plus rien y ajouter sans la détruire... Ça, c'est une question de jugement, d'expérience, de vision.

La diversité des médiums

Je fais plusieurs choses... Bon, quand j'ai fait de la sérigraphie pendant deux ou trois mois, tout à coup je me sens un peu vidé, bon à ce moment-là, je passe à autre chose. Je vais faire de l'huile... je change de médiums et en même temps ça renouvelle un peu la vision. Le fait de changer de techniques renouvelle la vision parce que tu ne fais pas les mêmes choses en sérigraphie, avec des encres ou avec de l'huile.

Fouiller un sillon

Chez moi, il n'y a pas de coupures : c'est très continu. Et même, je dirais qu'il n'y a même pas d'évolution. Parfois, je peux voir des oeuvres très anciennes et je sens très bien que ça se raccroche de très près à ce que je fais maintenant. Il n'y a pas, chez moi, tellement de recherches dans différentes directions, comme des peintres peuvent le faire : moi, je fouille un petit sillon, finalement.

[...] Il y a des choses qui évoluent dans la couleur, dans la construction, etc., mais je trouve que ça ne change pas beaucoup finalement (rires). Je ne crois pas qu'on puisse partir dans toutes les directions : si on prend la vie d'un peintre, c'est trop court, on n'a pas le temps de fouiller, d'explorer dans toutes les directions... Il y en a un qui fait une chose qui va s'ajouter à celle qu'un autre fait. Mais un seul peintre, un seul artiste ne peut pas explorer toutes les voies. C'est pour ça qu'on dit « Renoir a fait du Renoir toute sa vie ».

[...] On peut mettre longtemps à définir, pour en arriver à un langage qui soit personnel. Une fois que tu as trouvé ce langage alors là tu *creuses ce sillon*, tu n'as plus le temps de partir dans toutes les directions, de faire cinquante-six recherches.

3. Un long détour

[Retour à la table des matières](#)

À plus d'un égard, l'artiste apparaît, tout comme d'ailleurs l'écrivain, le dernier des (petits) entrepreneurs, de ces « self-made men » qui ne doivent qu'à eux-mêmes et à leurs efforts leur « réussite » et qui, à n'importe quel prix, entendent préserver ce qu'ils ont acquis, à savoir leur indépendance (économique) et leur autonomie (artistique).

Le détour ou le parcours que Giguère fait pour réussir à « ne faire que ça » (arts), à « ne faire que ce qu'il veut », est relativement long : il consiste en deux séjours à Paris, l'un de deux ans (1954-1956) et l'autre beaucoup plus long, de six ans (1957-1963). Il est parti, dira-t-il, non tant pour suivre des cours que pour « voir tout simplement ». À plusieurs titres, ces séjours sont déterminants : non seulement Giguère se familiarise avec les techniques de la gravure et de la lithographie et s'intègre à un milieu artistique et intellectuel, mais aussi, il apprend à « se débrouiller lui-même », c'est-à-dire à se donner lui-même, par l'exercice de divers emplois, les moyens de poursuivre ses activités littéraires et artistiques. Pendant un long moment, les arts appliqués sont le travail ou le gagne-pain, et les arts plastiques, le loisir. Puis, progressivement, la frontière tend à s'estomper. À Paris, Giguère décide de devenir un artiste et espère acquérir toute la disponibilité qu'exige la pratique de l'art. Cependant, il demeure réaliste et il n'abandonnera un emploi rémunéré qu'au moment où il peut « s'en sortir financièrement qu'en faisant de l'art ». Cette possibilité ne lui est fournie qu'à la fin des années 60, au moment où il occupe un poste de professeur à l'École des Arts Visuels de l'université Laval.

Pour celui qui s'est consacré aux arts depuis plus de vingt ans, le privilège d'une telle « mise en disponibilité » constitue une sorte de droit : il doit pouvoir vivre comme artiste. D'ailleurs, la réussite » consiste moins souvent en l'obtention de diverses gratifications (expositions, critiques, prix, etc.) qu'en l'acquisition de

la liberté de « faire ce qu'il veut », de « se donner tout le temps qu'il faut » : sous cet angle, l'activité artistique n'apparaît pas comme une carrière, mais tout simplement comme un mode de vie, voire même, si l'on se place d'un point de vue psychologique, comme une « recette de vie »¹. Dans « Notes vives sur la peinture » (1971), Giguère n'écrit-il pas lui-même : « La peinture donne à voir, dit-on, mais pourquoi ne pourrait-elle pas donner à vivre ? Faire vivre »².

Pour sa part, Roland Giguère a obtenu des bourses d'études (Société Royale du Canada, Conseil des Arts du Canada) et aussi des reconnaissances officielles importantes (exposition de peintures au Musée d'Art contemporain de Montréal et au Musée du Québec à Québec en 1966, prix Paul-Émile Borduas du gouvernement provincial en 1982, etc.). Mais sa « fierté », il la tire moins de ces quelques gratifications que de s'être donné lui-même, par un travail constant et bien discipliné, une « vie d'artiste » et d'avoir, d'une façon régulière, exposé ses travaux. En effet, depuis le début des années 60, Giguère présente chaque année, sauf exception, ses sérigraphies, ses encres et ses dessins dans une galerie d'art.

EXPOSITIONS PARTICULIÈRES

1955 Galerie l'Actuelle, Montréal (encres et dessins)

1957 Galerie Denyse Delrue, Montréal (encres et dessins)

1959 Galerie Libre, Montréal (encres)

1960 Galerie Libre, Montréal (encres)

1961 Galerie Libre, Montréal (huiles)

1962 Galerie Libre, Montréal (encres)

— Galerie du Ranelagh, Paris (encres)

1963 Galerie Libre, Montréal (huiles)

1964 Dorothy Cameron Gallery, Toronto (encres)

1966 Galerie l'Atelier, Québec (encres)

— Pouvoir du noir, Musée d'Art contemporain, Montréal, et Musée du Québec, Québec (huiles)

1968 Galerie l'Apogée, Saint-Sauveur-des-Monts (encres)

1970 Galerie Renée Le Sieur, Québec (sérigraphies)

1971 Galerie l'Apogée, Saint-Sauveur-des-Monts (huiles)

1972 École des Arts visuels, université Laval, Québec (sérigraphies)

1973 Galerie Georges Dot, Longueuil (encres)

¹ L'expression est de Viviane Forrester, *Van Gogh on l'enterrement dans les blés*, Paris, Seuil, 1983.

² Giguère, R, *Forêt vierge folle*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1978, p. 174.

- *Galerie l'Apogée, Saint-Sauveur-des-Monts (huiles)*
- 1974 *Galerie les 2B, Saint-Antoine (huiles et sérigraphies)*
- 1975 *Galerie Benedek-Grenier, Québec (huiles)*
- 1976 *Galerie l'Apogée, Saint-Sauveur-des-Monts (huiles)*
- *Galerie les 2B, Saint-Antoine (encres)*
- 1977 *Galerie Graphica, Edmonton (sérigraphies)*
- 1978 *Galerie Rodrigue LeMay, Ottawa (sérigraphies)*
- 1979 *Galerie Graphica, Edmonton (encres)*
- 1980 *Galerie Rodrigue LeMay, Ottawa (encres et sérigraphies)*
- *Galerie Charlotte Frenette, Saint-Charles-de-Bellechasse (encres et sérigraphies)*
- 1981 *Galerie Treize, Montréal (dessins)*
- 1982 *Galerie les 2B, Montréal (encres)*

La première exposition solo de Giguère date de 1955 : elle eut lieu dans une petite galerie, l'Actuelle, mise sur pied par un artiste ami, Guido Molinari. Mais sa première véritable « percée » se fait en 1957 au moment de son entrée à la Galerie Denyse Delrue où il expose des encres et des dessins. L'accès aux diverses galeries d'art s'est fait presque « naturellement », sans qu'il ait à entreprendre des démarches précises : tout se joue au niveau de relations sociales (amitié, admiration mutuelle, etc.). Sa dernière exposition – comme sa toute première – l'illustre bien : l'idée d'une exposition rétrospective de ses dessins à la galerie Treize est née d'une discussion entre Giguère et le directeur de la galerie. Et si Giguère peut, dans les années 70, tirer avantage de la ferveur que connaissent la gravure et la sérigraphie, il ne « gère » pas vraiment sa carrière, aussi planifiée que celle-ci puisse paraître. Sa principale préoccupation demeure beaucoup moins la diffusion de ses œuvres que l'organisation même de sa vie de manière à fournir une production constante. La galerie d'art demeure de toute évidence, à moins d'adopter une attitude « puriste », un intermédiaire indispensable, non seulement par le rôle qu'elle joue dans la diffusion des œuvres, mais aussi par la « protection » qu'elle assure à l'artiste : s'il tente de vendre lui-même ses œuvres et qu'il ouvre au public son atelier, celui-ci risque en effet de se transformer en marchand et de faire de son atelier une boutique. « Tu ne peux pas, précisera Giguère, être assis dans ton atelier de neuf à cinq puis attendre tes clients. » Le prix à payer d'une telle fantaisie serait alors la perte même de l'« espace de liberté » que s'est donné l'artiste.

Quitter un milieu restreint

Je pars en 54 pour quatorze mois, je reviens ici en 56. J'ouvre une imprimerie : de l'imprimerie en bonne et due forme. J'étais tout seul, j'avais acheté une presse. Quand je repars (en 1957), je revends tout ça à Pierre Guillaume qui a continué à faire de l'édition [...]. Le milieu ici était, à l'époque, *très très restreint*. C'était un tout petit groupe finalement : toujours les mêmes. *Ça manquait un peu d'air*. Et comme j'avais déjà vécu en France, je n'avais qu'une envie : c'était d'y retourner ! (rires).

Se débrouiller

À ce moment-là, j'avais une bourse. En 57, je suis parti avec une bourse : ce n'était pas du Conseil des Arts – ça n'existait pas à ce moment-là – mais de la Société Royale, qui m'a donné une bourse de 2 000 \$. Je l'ai renouvelée ensuite quand le Conseil des Arts a remplacé la Société Royale. Là j'ai eu encore 2 000 \$, puis ç'a été tout. Après, *je me suis débrouillé*, en ce sens que je travaillais comme maquettiste à *Jours de France*. Je faisais surtout du remplacement, mais j'en faisais beaucoup, ce qui fait que je vivais quand même assez convenablement. Puis, ça me laissait *assez de temps pour faire soit de la gravure soit de la peinture*. C'est comme ça que j'ai tenu durant ces temps-là.

La décision d'être artiste

J'ai fait quelques livres en France, j'ai fait composer et imprimer *Voyage au pays de mémoire* de Gilles Héneault, un livre de Jean-René Major que j'ai illustré [...]. Entretemps, j'ai fait de la peinture aussi, je me suis loué un atelier à Montparnasse [...]. J'ai participé à pas mal d'expositions de groupes, j'ai fait une exposition au cinéma Ranelagh, un cinéma d'art et d'essais. C'était des encres, des gravures aussi. J'exposais aussi à Montréal, à la Galerie Libre. Assez régulièrement : presque tous les ans, j'avais une exposition. Je vendais un peu. Je suis venu une fois, en 1961, je crois [...]. Je pense bien que quand je suis retourné à Paris pour la seconde fois en 57, c'est à *ce moment que j'ai décidé de ne faire que ça...* Ça signifiait tout simplement de faire tout ce que j'avais toujours eu envie de faire finalement. Je ne sais pas, un certain plaisir aussi... *de faire ce qui nous plaît*, quoi !

[...] Tous les jours, je suis ici dans mon atelier, tous les après-midis. Souvent les fins de semaine, le samedi, je suis ici, même le dimanche parfois... [La régularité], je trouve ça important : si tu n'as pas une certaine discipline, si tu viens une ou deux fois par semaine, finalement tu te rends compte que tu ne viens à peu près pas et que tu ne fais rien. Ça prend un travail constant... que je ne m'impose même pas... Quand on fait de la peinture, de la gravure, ce sont des métiers qui demandent beaucoup de temps : *si tu n'es pas prêt à donner le temps qu'il faut, alors tu ne fais à peu près rien* [...]. Moi, je m'estime quand même assez *privilegié* : je vis à peu près de ce que je fais. Je pense que c'est assez rare. Remarque je n'ai pas vingt ans non plus. Je vais avoir cinquante-

trois. *Ça fait plus de vingt-cinq ans que je travaille* : c'est peut-être un peu normal... Tout de même, c'est difficile, ce n'est pas le Pérou !

Ne pas demeurer un étranger

... Je connaissais beaucoup de gens à Paris, j'avais aussi des possibilités de vivre, quoique avec les années, je me rendais compte que je n'arrivais pas à m'inscrire dans le milieu français : *je restais étranger*. Ça me gênait, ça me gênait beaucoup. Et à ce moment-là, je rencontrais de plus en plus de gens qui venaient me voir, des gens d'ici. On parlait de ce qui se passait ici : à partir de 1960, ça commençait à m'exciter un peu, ça m'intéressait. C'est à partir de ce moment-là que j'ai décidé de revenir... vraiment... *pour participer à ce qui se faisait ici*. [...]. Ayant été absent longtemps, j'ai trouvé ça complètement changé. Je comparais toujours avec les années 50 : alors évidemment, ce n'était plus la même chose du tout. J'ai trouvé que ça devenait extrêmement viable... vivable. Alors je suis resté.

Le petit milieu des arts

[Ma première exposition], c'était en 56, après mon séjour en France. J'avais rapporté beaucoup de dessins. Molinari l'avait appris ou je lui avais dit. Je connaissais Molinari depuis des années... Il a dit : « Écoute, je vais t'organiser une exposition. » C'est comme ça que j'ai fait ma première exposition de dessins à L'Actuelle [...]. J'ai toujours été dans des milieux actifs, je n'avais pas besoin de chercher, tu comprends ? « Voilà, je te présente un tel. » C'est tout. Ça se faisait uniquement par contacts très, très directs... Le milieu était extrêmement restreint : on était peut-être une cinquantaine en tout, des peintres, des poètes. Tout le monde se connaissait, on se rencontrait dans les quelques bistrotts qu'il y avait à l'époque. Évidemment, d'un certain côté, c'était assez facile... sûrement plus facile qu'aujourd'hui, quoique à l'époque, il n'y avait pas cinquante galeries d'art comme maintenant, il y en avait trois ou quatre en tout.

L'expérience de l'enseignement

Au retour en 63, je me retrouvais devant rien, je n'avais absolument rien... Il fallait évidemment que je vive : j'ai fait de la maquette pour le théâtre du Nouveau-Monde. Je faisais tout : publicité, affiches, etc. Après cinq ans, on m'a offert un emploi à l'université Laval pour enseigner la didactique des arts. Je n'avais jamais enseigné. Je me suis dit : « Bon, je vais essayer, peut-être faire une ou deux années. » Finalement, j'ai fait cinq ans à Laval [...]. J'ai abandonné parce que j'en avais ras le bol (rires). L'enseignement, je n'aimais pas ça, je n'étais pas fait pour ça, absolument pas. Pendant deux ans, ça m'a assez plu : évidemment, c'était nouveau, une nouvelle aventure. La troisième année, moins : la quatrième, pas tellement : la cinquième, pas du tout. À ce moment-là, il n'y avait qu'une solution : c'était de m'en aller dans mon atelier... Ce que j'ai fait parce que déjà je sentais que je pouvais m'en sortir financièrement seulement avec ce que je faisais en sérigraphie, peinture, et tout. Alors, j'ai opté pour ça.

4. La signification politique de l'art

[Retour à la table des matières](#)

Précisément, c'est la lutte que l'artiste mène, parfois désespérément, pour préserver son « espace de liberté », habituellement identifié à son atelier et au travail qu'il y poursuit, qui confère à l'art sa signification politique première. L'artiste peut être invité ou même s'inviter à participer à des actions politiques, à s'engager socialement. Giguère lui-même ne s'y refuse pas : il a collaboré à des revues politico-intellectuelles progressistes, a publiquement pris position en faveur de l'indépendance du Québec...¹ Mais il n'est nullement question de subordonner sa pratique littéraire et artistique à une cause, aussi « importante soit-elle. Évidemment, dans des conjonctures particulières, l'artiste peut être amené à s'associer à des mouvements sociaux et politiques : ses œuvres peuvent acquérir ou, plus exactement, se voir attribuer une dimension politique. La « tentation politique » est alors grande, l'artiste risque de se transformer en personnage public². Un temps, Roussil, Vaillancourt et d'autres n'y ont pas échappé. Mais fondamentalement, l'engagement premier de l'artiste se trouve ailleurs : la signification politique de l'art réside dans le seul exercice, en dehors de toute contrainte, envers et contre tous, d'une activité apparemment gratuite, pour ne pas dire déraisonnable³ : cette seule activité représente la contestation d'un système social et économique axé sur la productivité, la rentabilité et la rationalité.

Le poids de l'histoire, l'action de la société, le regard des autres, tout cela est présent, joue, infléchit la pratique artistique, mais paradoxalement l'artiste ne s'inscrit dans la société et dans l'histoire qu'en y échappant : avoir vécu en tant

¹ Voir le texte poétique « La terre à venir », que Giguère publie au moment du Référendum dans un numéro de la revue *Possibles*, intitulé « Projets du pays qui vient » (hiver 1980).

² Voir l'analyse que Jeannine Verdès-Leroux fait de « l'art de parti » (communiste) en France dans les années d'après guerre au moment où le P.C.F. promet le « réalisme socialiste » : « Dépouillé de son autonomie, celui qui accepte de l'instance politique le thème et le type de sa composition, n'est plus qu'un travailleur dont on apprécie l'artiste en termes d'efficacité militante [...]. L'artiste de parti a renoncé dans la plupart des cas au *pouvoir de réfraction* que revendique habituellement tout artiste [...]. C'est au contraire grâce à des moyens formels élaborés spécifiquement en substituant la médiation aux illusions de l'évidence que l'art opère la réfraction qui sépare le tableau de l'affiche, le message du slogan. » (*Au service du Parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture 1944-1956*, Paris, Fayard-Minuit, 1983, pp. 312-313.)

³ À la question « Qu'est-ce que la gloire, selon vous, pour un écrivain : » Maurice Blanchot répondra : « Écrire est certes un travail, mais parfaitement déraisonnable, qui ne demande rien, ne se justifie pas et que nulle récompense ne saurait satisfaire. Écrire : une exigence singulière (appelons-la bizarre), plus éthique qu'esthétique, puisqu'elle répond à un « il faut » sans obligation ni sanction. » (M. Blanchot, « Nous travaillons dans les ténèbres », *Le Monde*, vendredi 22 juillet, p. 11.)

qu'artiste est tout aussi important, tout aussi significatif socialement que de laisser en héritage quelques œuvres pour les musées.

L'artiste : un grain de sable dans l'engrenage

Je me suis souvent posé la question à savoir, si l'artiste ne bénéficiait pas d'une certaine marginalité... En étant libre, il est peut-être *le grain de sable dans l'engrenage*. Alors si on l'assimile, si on l'absorbe dans le système, à ce moment, il peut devenir inoffensif comme n'importe qui, tu comprends ? Alors que jouissant de cette marginalité, de cette liberté, il reste encore dangereux. Moi, je préfère ça...

Le refus de l'enregistrement

Qu'on veuille enrégimenter l'artiste... lui donner un salaire de base, le faire nourrir par la société, comme les curés avant.... moi je vois ça d'un drôle d'œil, ça ne me plaît pas tellement [...]. Évidemment, il y a des bourses, on peut toujours faire appel à une certaine forme d'aide, mais de là à ce que l'artiste soit porte-parole de la société et qu'en même temps il soit subventionné entièrement par les gouvernements, moi je n'aime pas beaucoup ça [...]. Tu sais, moi, je préfère de beaucoup *qu'on achète des œuvres*, plutôt que de payer les artistes pour en faire et pour les ranger dans des placards, dans des tiroirs ou dans les caves de musées.

Le regard de l'autre

Évidemment quelqu'un peut dire : « Peut-être t'aurais pu... » À ce moment-là, tu dis « Oui, peut-être bien » [...]. On est deux ici [à l'atelier]. Gérard Tremblay est rarement ici, il travaille le matin et moi, l'après-midi. Ça arrive qu'on se rencontre et qu'on parle de ce qu'on a fait. On dit : « Moi, j'aime beaucoup cette chose-là. Peut-être que ta couleur est un peu sombre... » Des trucs comme ça, des trucs techniques finalement. Je ne dirais pas que c'est essentiel, mais ça peut t'apporter quand même un certain éclairage qui te manque... C'est des choses qui restent, qui mijotent... Tout à coup, tu dis : « Au fond, c'est peut-être juste. » Et puis tu essaies... [Les évaluations, les critiques], ça m'intéresse. Dans le cas d'études qui sont faites sur ma poésie, ça m'intéresse beaucoup de lire les interprétations, ce qu'on en pense... Mais de là à changer l'optique dans l'écriture, c'est plutôt rare. La même chose en gravure ou en peinture : ça m'intéresse. Il y a peut-être quelques mots qui vont rester, des impressions qui vont rester... mais de là à me faire changer quoi que ce soit dans ma démarche, ça non ! »

**L'artiste et
l'histoire (de l'art)**

Je ne me verrais pas faire autre chose... J'essaie de passer dans ça autant de chose que je peux... Faire quoi d'autres, je ne saurais vraiment pas ! » [...] C'est le temps qui dira que ça restera ou ne restera pas, que ça prendra telle ou telle place. Moi, je dois avouer que ça ne m'importe absolument pas... Si j'avais conscience de vouloir donner de l'importance, je me démerderais beaucoup plus que je ne le fais : je me débrouillerais pour avoir des expositions au Musée des Beaux-Arts ou au Musée d'Art contemporain, puis Toronto. Tout ça ne m'importe absolument pas.

INDEX

[Retour à la table des matières](#)

A

Adorno, Th.
 Alleyn, E.
 Angus, R. B.
 Arbour, M.
 Arbour, R.-M.
 Archambault, L.
 Asselin, M.
 Ayot, P.

B

Barbeau, M.
 Barbeau, V.
 Bartolini, M.
 Beaudet, A.
 Beaudin, G.
 Beaudoin-Dumouchel, S.
 Beaudry, A.
 Beauvais-Neilson, F.
 Béland, L.
 Bellefleur, L.
 Belzile, L.
 Benoît, J. (Je Anonyme)
 Bergeron, R.
 Bernier, L.
 Biron, H.
 Bisson, Y.
 Boisvert, G.
 Boivin, J.-P.
 Boltanski, L.
 Bonet, J.
 Bonhomme, J.-P.
 Borduas, P.-É.
 Bourassa, A. G.
 Bourassa, N.
 Bourdieu, P.
 Bourget, J.-L.
 Boyamer, M.
 Bradley, J.-M.

Braitstein, M.
 Brandtner, F.
 Brouillard, Y.
 Bruneau, K.
 Bruneau, S.
 Brymner, W.

C

Camus, M.
 Cantin, M.
 Capello, L.
 Carle, P.
 Castillo, N.
 Chabert, J. (Abbé)
 Chapdelaine, J.
 Charbonneau, I.
 Charbonneau, F.
 Charbonneau, M.
 Charlebois, R. H.
 Charney, M.
 Charpentier, H.
 Chaudron, P.
 Chicago, J.
 Chicoine, R.
 Clapp, W. H.
 Clermont, G.
 Cohen, S.
 Comtois, U.
 Corbo, M.
 Cormier, B.
 Cormier, Charles (Sénateur)
 Cormier, E.
 Côté, M.
 Courchesne, C.
 Cournoyer, S.
 Couture, F.
 Couture-Calvé, M.
 Cozic, M.
 Cullen, M.

D

Dallaire, J.
Daudelin, C.
Daudelin, P.
Décary, M.
De Gros-Bois, L.
De Heutsch, L.
Deitcher, G.
De Jouvancourt, H.
Deleuze, G.
Delrue, D.
Demers, D.
Denis, M.
De Passilié
De Repentigny, R. Jauran
Derouin, A.
De Roussan, J.
De Tonnancour, J.
Dinel, R.
Doyon, M. G.
Dubreuil-Blondin, N.
Duchesne, K.
Duguay, R.
Dumouchel, A.
Duquet, S.
Duquette, J.-P.
Durand, G.
Durand-Ruel, P.
Durocher, R.
Dussault, C.
Dyonnet, E.

E

Élie, R.
Esar, J.
Éthier-Blais, J.
Eveleigh, H.

F

Fabre, H.
Ferron, M.
Filion, G.
Fillion, A.
Fiore, G.
Fischer, H.

Folch-Ribas, J.
Fortier, L.
Fortier, M.
Fortin, M.
Fortin, M.-A.
Fourgerat, M.
Fournelle, A.
Fournier, M.
Francoeur, G.
Frénette, L.

G

Gagné-Dufresne, H.
Gagnon, C. C.
Gagnon, Ch.
Gagnon, F.-M.
Gagnon, H.
Gagnon, J.
Gagnon, M.
Garneau, P.
Garnier, J.
Garnier, P.
Gaucher, Y.
Gauthier, N.
Gauthier, R.
Gauvreau, C.
Gauvreau, J.-M.
Gauvreau, P.
Geertz, C.
Gérin-Lajoie, A.
Gervais, L.
Gignac, M.
Giguère, R.
Giraldeau, J.
Girard, S.
Gladu, A.
Gnass, P.
Godin, G.
Gouin, L.
Goulet, C.
Goulet, M.
Granche, P.
Guilbault, M.

H

Harper, J.-P.
Hayter
Hébert, K.
Hébert, B.
Hébert, C. J.
Hébert, H.
Hébert, L.-P.
Hébert, P.
Hémon, L.
Héneault, G.
Heyvart, P.
Huot, J.
Hurtubise, J.

J

Jaque, L.
Jasmin, A.
Jean, J.
Jérôme, J.-P.
Jérôme (Frère)
Juneau, D.

K

Kiopini, C.
Krampen, M.

L

Labelle, E.
Lacroix, R.
Laliberté, A.
Laliberté, C.
Lambert, L.
Lamy, L.
Lamy, S.
Landry, L.
Langlois, M.
Laplante, R.
L'Archevêque, J.
Larivée, F.
Latour, J.-P.
Laurens, J.-P.
Laurier, W.
Lebel, B.
Leblanc, A.

Leblanc, J. Y.
Leclair, M.
Leduc, F.
Leduc, O.
Lefebvre, J.-P.
Lefort, A.
Léger, F.
Lemerise, S.
Lemieux, J.-P.
Lemoine, R.
Lemoine, S.
Leroy, H. A.
Lesage, J.
Letendre, R.
Lewis, S.
Linteau, P.-A.
Lussier, C.
Lussier, Y.
Lyman, J.

M

Maillard, Ch.
Maldidier, P.
Maltais, M.
Marchesault, J.
Marteau, R.
Martel, R.
Matisse, C.
Maurault, O. (Mgr)
McEwen, J.
McPherson, H.
Merola, M.
Mill, R.
Molinari, G.
Monat, P.
Montpetit, A.
Montpetit, E.
Montpetit, G.
Morgan, J.
Morin, F.
Morin, L.
Morisset, G.
Morrice, J. W.
Moulin, R.
Mousseau, J.-P.

N

Nantel, L.
Noël, J.

O

Ostiguy, J.-R.
Ouellet, J.
Ouellette, F.

P

Palumbo, M.
Papineau, L.-J.
Paradis, A.
Parent, M.
Patry, A.
Payant, R.
Pellan, A.
Pellerin, R.
Pelletier, L.
Perrault, L.
Perron, M.
Picard, H.
Piché, R.
Picher, C.
Pichet, P.
Pichet, R.
Pontbriand, C.
Poulin, R.

R

Raymond, M.
Renard, L.
Rhéaume, J.
Richard, R.
Riopelle, J.-P.
Rioux, M.
Robert, G.
Robert, J.-C.
Roberts, G.
Robillard, Y.
Rocher, G.
Rosenfield, E.
Ross, J.
Rousseau, F.
Rousseau, M.

Roussil, R.
Roy, H.
Ryan, Th. E.

S

Saint-Martin, E.
Saint-Pierre, M.
Saulnier, M.
Sauvé, M.
Savoie, M.
Savoie, R.
Saxe, H.
Schlee, H.
Schutz, A.
Scott, M.
Sénécal, I.
Simard, C.
Smith, J.
Soucy, F.
Spiecker, K.
Strathcona, L.
Sullivan, F.
Suzor-Côté, M.-A.
Sylvestre

T

Tanobe, R.
Taylor, J.-C.
Tessier, A. (Abbé)
Tétrault, P.-L.
Théberge, P.
Therrien, G.
Toupin, F.
Toupin, G.
Tousignant, C.
Tousignant, S.
Tremblay, D.
Tremblay, G.
Trépanier, E.
Truchon, R.
Trudeau, Y.

V

Vacher, L.-M.
Vaillancourt, A.

Vallières, P.
Van Horne, W.
Viau, G.
Viau, J.
Vidal, C.
Vilder, R.

W

Wallot, J.-A.
Walter, H.
Watson, H.
Webber, G.
Weber, R.
'Wolfe, R.

Z

Zigby, J.
Zolberg, V.