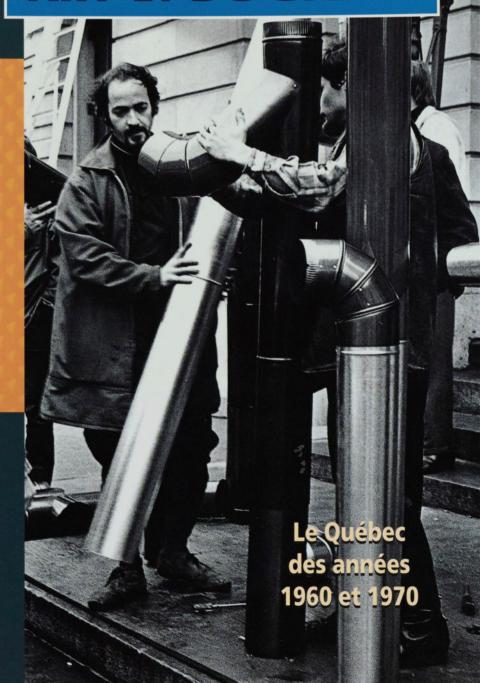
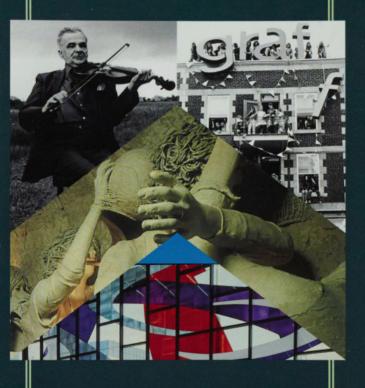
DÉCLICS ART ET SOCIÉTÉ





IMAGES SOCIÉTÉS



Couverture

Serge Lemoyne, un des instigateurs d'*Opération Déclic*, participant à l'édification d'une œuvre collective devant la Bibliothèque nationale du Québec.

Opération Déclic, Montréal, novembre 1968.

Photo: Guy Kosak. Source: Musée d'art contemporain de Montréal, Médiathèque.

© Serge Lemoyne/SODRAC (Montréal), 1999

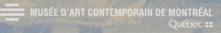
REPÈRES CHRONOLOGIQUES

ANNEE	SCÈNE INTERNATIONALE	VIE POLITIQUE ET SOCIALE	VIE ARTISTIQUE ET CULTURELLE	
1960		Jean Lesage est élu premier ministre du Québec le 22 juin; début de la Révolution tranquille Fondation du Mouvement Jaïque de langue française Ouverture de l'autoroute métropolitaine à Montréal	Décès à Paris de Paul-Émile Borduas Fondation des Éditions Hurtubise/HMH par Claude Hurtubise	Création du Festival international du film Les insolences du frère Untel, essai de Jean-Paul Desbiens
1961	L'URSS envoie le premier homme dans l'espace, louri Gagarine	Création de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement, présidée par M" Alphonse-Marie Parent (Commission Parent) Fondation du Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN) Création du ministère des Affaires culturelles du Québec (MAC) Création de l'Office de la langue française Inauguration de la Délégation du Québec à Paris	Fondation de l'Association des sculpteurs du Québec Construction de la Place des Arts, à Montréal Premier Festival international de musique contemporaine de Montréal Création de l'Office du film du Québec Fondation de Télé-Métropole, à Montréal	Fondation de l'École nationale de théâtre Fondation du Groupe de danse moderne
1962	John Glenn, premier astronaute américain mis sur orbite Ouverture du concile Vatican II	Fondation du Parti républicain du Québec par Marcel Chaput Création de la Société générale de financement Inauguration du premier tronçon de la route transcanadienne	Exposition La peinture canadienne moderne. 25 ans de peinture au Canada français, Festival des Deux-Mondes, Spolète, Italie Numéro spécial de la revue Liberté sur le séparatisme	Parution de la revue <i>Le Jeune Scientifique</i> (aujourd'hui <i>Québec science</i>) <i>Les bücherons de la Manouane</i> , film d'Arthur Lamothe
1963	Assassinat du président Kennedy	Lester Bowles Pearson est élu premier ministre du Canada Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme (Commission Laurendeau-Dunton) Premières flambées de violence du Front de libération du Québec (FLQ) Création du Bureau d'aménagement de l'est du Québec (BAEQ) Hydro-Québec prend possession de dix compagnies privées d'électricité Publication du tome I du rapport de la Commission Parent	Controverse autour d'une sculpture de Vaillancourt installée à Asbestos Fondation des Éditions Boréal Express Numéro spécial de la revue <i>Liberté</i> : « Jeune littérature, jeune révolution » Parution de la revue <i>Parti pris</i> (1963-1968)	Pour la suite du monde, film de Pierre Perrault et Michel Brault À tout prendre, film de Claude Jutra
1964		Fondation du Regroupement national, devenu par la suite le Ralliement national Fondation du Parti Rhinocéros Parution du tome II du rapport de la Commission Parent Création du ministère de l'Éducation Création du Comité fédéral sur l'industrie du film (Finestone-Cadieux) Visite d'André Malraux, ministre français de la Culture, au Québec	Fondation du Musée d'art contemporain Symposium international de Montréal, premier symposium de sculpture en Amérique du Nord La semaine « A », suite d'événements pluridisci- plinaires et d'improvisations présentés au Centre social de l'Université de Montréal, à l'initiative de Serge Lemoyne et du groupe Nouvel Âge Formation du groupe Fusion des Arts	Ouverture de l'Atelier libre de Recherches graphique: Fondation de la Nouvelle Compagnie théâtrale à Montréal Création de l'Association des designers industriels du Québec Le cassé, roman de Jacques Renaud Terre Québec, recuell de poésies de Paul Chamberlan Le chat dans le sac, film de Gilles Groulx
1965	Début des bombardements américains sur le Vietnam du Nord	Publication du rapport préliminaire de la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme (Commission Laurendeau-Dunton) Rapport du secrétariat d'État sur le besoin d'une politique culturelle nationale Livre blanc de Pierre Laporte, ministre des Affaires culturelles Séminaire 65 (réflexion sur le développement culturel) tenu par la Conférence canadienne des arts Création de la Caisse de dépôt et de placement du Québec Adoption de l'unifolié comme drapeau national canadien	Grève à l'École des Beaux-Arts de Montréal Parution d'un premier manifeste du groupe Fusion des Arts Fondation du Centre d'essai des auteurs dramatiques Fondation du Thèâtre de Quat'sous Fondation de la revue <i>La Barre du jour</i> Gilles Vigneault chante <i>Mon pays</i>	Le couteau sur la table, roman de Jacques Godbout Prochain épisode, roman d'Hubert Aquin L'afficheur hurle, poème de Paul Chamberland La vie heureuse de Léopold Z, film de Gilles Carle Le révolutionnaire, film de Jean-Pierre Lefebvre Poussière sur la ville, film d'Arthur Lamothe
1966	Révolution culturelle en Chine et publication du Petit Liver rouge de Mao Tsê-Tung	Daniel Johnson est élu premier ministre du Québec Création de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec (Commission Rioux) Parution du tome III du rapport de la Commission Parent Création de la Commission d'enquête sur la santé et le bien-être social (Commission Castonguay-Nepveu) Manifestation de Pierre Vallières et Charles Gagnon devant le siège social de l'ONU, à New York Inauguration du métro de Montréal	Fondation de la Guilde graphique Fondation de l'Atelier libre 848, atelier collectif de gravure qui deviendra GRAFF en 1970 Fondation de la Société des artistes professionnels du Québec Deuxième grève à l'École des Beaux-Arts de Montréal Exposition <i>Présence des jeunes</i> au Musée d'art contemporain de Montréal	Symposium de sculpture de Québec Fondation de la Société de musique contemporaine du Québec Formation du Groupe de la Place Royale (troupe de danse) Parution de la revue Culture vivante (1966-1973) L'avalée des avalés, roman de Réjean Ducharme Le règne du jour, film de Pierre Perrault
967	Début du mouvement hippie aux États-Unis	René Lévesque fonde le Mouvement Souveraineté-Association Visite du général de Gaulle : « Vive le Québec libre » Ouverture des premiers collèges d'enseignement général et professionnel (cégep) au Québec Exposition universelle (Expo 67) de Montréal Mise en service des centrales hydroëlectriques Manic 1 et Manic 2 Création du ministère des Affaires intergouvernementales Loi canadienne sur le cinéma Création de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (aujourd'hui Téléfilm Canada)	Ouverture du Centre des arts Saidye Bronfman Présentation des œuvres Les Mécaniques de Fusion des Arts et Le sous-marin jaune de la force de frappe québécoise d'André Montpetit et Marc-Antoine Nadeau au pavillon de la Jeunesse d'Expo 67 Création de la Bibliothèque nationale du Québec Création de l'Institut national de la civilisation Fondation de l'Association des producteurs de films du Québec	Création du Quatuor du nouveau jazz libre du Québe Fondation du Living Theater of Montreal Parution de la revue Sexus Publication du manifeste Infra de Claude Péloquin Salut Galarneaul, roman de Jacques Godbout Les cantouques, recueil de poésies de Gérald Godin Il ne faut pas mourir pour ça, film de Jean-Pierre Lefebvre Entre la mer et l'éau douce, film de Michel Brault
	Événements de Mai 68 en France Assassinats de Robert Kennedy et de Martin Luther King	Décès du premier ministre du Québec Daniel Johnson et nomination de son successeur Jean-Jacques Bertrand Pierre Elliott Trudeau est élu premier ministre du Canada Fondation du Parti québécois par René Lévesque Création du réseau de l'Université du Québec (Montréal, Trois-Rivières et Chicoutimi) Création du Conseil de la radio et de la télévision canadienne (CRTC) Création du ministère québécois de l'Immigration Création de l'Office franco-québécois pour la jeunesse Manifestation lors du défilé de la Saint-Jean-Baptiste à Montréal Inauguration de Manic 5	Opération Déclic à la Bibliothèque nationale du Québec, à Montréal, du 7 au 11 novembre : une semaine de débats et de spectacles tenue à l'initiative d'un groupe d'artistes et portant sur les rapports entre l'art et la société Occupation de l'École des Beaux-Arts de Montréal Fondation de l'Université libre de l'Art quotidien (ULAQ) Lecture, par un groupe d'artistes, du manifeste Place à l'orgazme, lors d'une cérémonie d'investiture des nouveaux chevaliers de l'Ordre du Saint-Sépulcre, à l'Église Notre-Dame de Montréal Futuribilia, environnement de Maurice Demers Création de Radio-Québec Premier Salon des métiers d'art du Québec à Montréal Présentation de l'Osstidcho au Théâtre de Quat'Sous Parution des journaux Rézo et Le Nouvel Obsédé	Parution des revues Allez chier, Délirium très mince et Les herbes rouges Premiers spectacles Poèmes et chants de la résistance lecture de Speak white, poème de Michèle Lalonde Nègres blancs d'Amérique, essai de Pierre Vallières Les Belles-Sœurs, pièce de Michel Tremblay Trou de mémoire, roman d'Hubert Aquin Valérie, film de Denis Héroux

DÉCLICS ART ET SOCIÉTÉ

Le Québec des années 1960 et 1970







Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre des expositions Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970, présentées simultanément au Musée d'art contemporain de Montréal, du 28 mai au 31 octobre 1999, et au Musée de la civilisation à Québec, du 26 mai au 24 octobre 1999. Les musées remercient le Programme d'aide aux musées du ministère du Patrimoine canadien pour sa participation financière spéciale à ces expositions.

Publication sous la direction de

Marie-Charlotte De Koninck, Musée de la civilisation Pierre Landry, Musée d'art contemporain de Montréal

Auteurs collaborateurs

Rose-Marie Arbour, Guy Bellavance, Francine Couture, Gilles Daigneault, Andrée Fortin, Marcel Fournier, Gaston Saint-Pierre, Guy Sioui Durand

Recherche iconographique

Valérie Laforge

Conception graphique Norman Dupuis

Collaboration à la chronologie

Stéphane Carrier

Infographie

Marc Brazeau Norman Dupuis

Collaboration éditoriale

Chantal Charbonneau Musée d'art contemporain de Montréal

Pelliculage

Compélec

Impression

Imprimerie La Renaissance

Coordination à la réalisation

Pauline Hamel Musée de la civilisation

Données de catalogage avant publication (Canada)

Vedette principale au titre :

Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970.

(Collection Images de sociétés)

Comprend des réf. bibliogr.

Publ. en collab. avec : Musée de la civilisation et Musée d'art contemporain

ISBN 2-7621-2089-6

1. Art et société - Québec (Province). 2. Artistes - Québec (Province) - Entretiens. 3. Femmes et art - Québec (Province). 4. Art - Politique gouvernementale - Québec (Province). 5. Industries culturelles - Québec (Province). 6. Québec (Province) Conditions sociales - 1960-1991. I. Musée de la civilisation (Québec). II. Collection.

N72 S6D43 1999

701'.03

C99-940473-3

Dépôt légal:

Bibliothèque nationale du Québec Bibliothèque nationale du Canada

Musée de la civilisation, Québec, Musée d'art contemporain de Montréal et Éditions Fides, 1999

Le Musée de la civilisation et le Musée d'art contemporain de Montréal sont subventionnés par le ministère de la Culture et des Communications du Québec. Le Musée d'art contemporain de Montréal bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

Les Éditions Fides remercient le ministère du Patrimoine canadien du soutien qui leur est accordé dans le cadre du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition. Les Éditions Fides remercient également le Conseil des Arts du Canada et la Société de développement des industries culturelles (SODEC)

La liste complète des œuvres des deux expositions est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (http://Media.MACM.qc.ca)





canadien

Canadian Heritage

Avant-propos

Pourquoi des musées résolument modernes et tournés vers l'avenir, comme le Musée de la civilisation et le Musée d'art contemporain de Montréal, choisissent-ils le moment charnière de cette fin de millénaire pour présenter un regard rétrospectif sur l'art et la société des années 1960 et 1970? Est-ce là un sursaut de «nombrilisme», une nostalgie de baby boomers qui se sentent partir? N'est-ce pas plutôt le désir de passer la main dans un geste de transmission? De répondre à ces enfants et à ces petitsenfants qui s'interrogent sur le sens de la société à venir, de celle que l'on appréhende, sans la connaître?

Les années 1960 furent les nôtres, celles des gens hier contestataires, impliqués, acteurs sociaux. Celles des gens qui, aujourd'hui, exercent leur sens critique envers eux-mêmes et leurs actions. De ceux qui doivent préparer le passage en évaluant leur héritage tout en répondant aux nouveaux défis: la fragmentation des identités, la mondialisation, les écarts croissants entre les riches et les pauvres, l'environnement... Comment se comporte le «nous» collectif des années 1960 dans un tel contexte? La nouvelle heure sonnera-t-elle le glas de l'identité collective et de la solidarité, ou nous mènera-t-elle vers une autre révolution culturelle? Vers une démocratie qui redéfinit le «nous» et le «je» dans une nouvelle utopie?

Entre hier et aujourd'hui, le fil se tend, se tord sans se rompre. La trame qui dessine sous notre regard interrogateur le futur déjà présent nous laisse trop souvent incrédules. Nous l'apercevons sans la reconnaître. Mais justement, pour cela ne faudrait-il pas d'abord en connaître la chaîne, en distinguer les fils, s'assurer de sa force, principalement à la rencontre des générations?

Les expositions Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970 ainsi que l'ouvrage qui réunit et synthétise les recherches qui les sous-tendent, veulent effectuer cette jonction. En même temps que les divers chapitres brossent à grands traits certains aspects du milieu artistique d'alors, rappelant des moments d'exaltation collective, jetant un regard critique et analytique sur des faits, des événements, des idéologies, ils présentent l'artiste. Plus que tout autre, l'artiste des années 1960 et 1970 est emblématique. Ses choix de carrière, sa production, son insertion et son implication sociale en font une figure qui intègre l'ensemble des valeurs véhiculées par la société et porteuses des transformations à venir. Nous ne pouvions l'ignorer. À lui seul, il fait le pont, il tend la main à l'autre génération, lui offrant un passé à remodeler pour une identité encore en gestation.

ROLAND ARPIN

Directeur général

Musée de la civilisation

MARCEL BRISEBOIS

Directeur général

Musée d'art contemporain de Montréal

Introduction

On attribue aux années 1960 et 1970 les plus belles utopies mais aussi plusieurs réalisations sociopolitiques durables. Au plan des valeurs sociales et au plan économique, ces années ont acquis dans l'imaginaire collectif le statut d'années fondatrices. Elles ont vu naître un Québec ouvert sur le monde, fier de lui-même, conscient de ses forces et de ses faiblesses; prêt à changer et sachant comment le faire. Mais presque simultanément, alors qu'on se donnait les outils qui venaient confirmer et consolider la modernité qui se préparait d'ailleurs depuis quelques décennies, la contestation et la mise en question des institutions éclataient. Mise en question du progrès et de la technologie, retour à la terre, vie en commune, etc. Les années 1960 sont nées sous le signe de l'affirmation et se sont terminées sous celui de la contestation: les événements et les tensions politiques d'octobre 1970 en assombriront le climat.

Néanmoins, ces décennies jouissent d'une aura. Ceux qui sont aujourd'hui dans la trentaine sont nés dans la décennie 1960. Les plus jeunes, dans la vingtaine, ont vu le jour dans les années 1970. Tous ont grandi au son des balades des groupes Harmonium et Beau Dommage où la poésie de la langue, langue d'ici, rejoignait les rythmes musicaux de la culture américaine. Les parents des uns et des autres, pères et mères, leur ont chanté la gloire de leur propre jeunesse, de leurs rêves et de leurs combats, de la conquête de l'espace, des Kennedy et des Martin Luther King, de l'éveil du féminisme, de la libération sexuelle, de leur révolution tranquille à eux. Ces parents, ils sont aujourd'hui dans la cinquantaine et plus, ils ont visité Expo 67, vitrine du monde, mais aussi reflet de la modernité de leur propre société. Rentrés chez eux, ces visiteurs se sont inscrits, eux et leurs enfants, à des cours d'arts plastiques, de musique, de céramique, à des ateliers de toutes sortes. Ils ont travaillé, consommé et voyagé comme jamais auparavant.

Comment, au Québec, pendant ces deux décennies, les artistes ont-ils participé au changement? Comment ceux et celles dont les œuvres n'ont tantôt duré que le temps d'un happening, ou dont les œuvres se retrouvent dans les collections permanentes des grands musées d'art du Québec et du Canada, ont-ils marqué la société? Auraient-ils vécu en marge des valeurs qui se dessinaient? des mœurs qui se développaient? des institutions qui l'ont façonnée?

En novembre 1968, à l'initiative d'un groupe d'artistes, se tient à Montréal une série de manifestations et de débats sur les rapports art/société. Opération Déclic, nom donné à l'événement, s'étend sur cinq jours et a lieu à la Bibliothèque nationale du Québec. La réflexion qui y a cours est large et englobante. Un rapport est rédigé à l'issue de ces rencontres. Il fait état de revendications relatives non seulement aux arts visuels mais aussi à la littérature, à la musique, au théâtre, au cinéma. On y affirme la nécessité pour le créateur de maintenir un dialogue constant avec les autres sphères d'activité de la société. La question du rôle et des responsabilités de l'artiste, de l'État, du secteur privé, des médias et du public y occupe une place centrale et ce, en ce qui concerne tant la conception que la production, la diffusion (démocratisation) et la «consommation» de l'art. Le rapport souligne en outre l'urgence d'une politique cohérente et d'un soutien accru de l'État en matière culturelle. L'artiste est pour sa part invité, en tant que «citoyen à part entière», à s'engager dans une action sociale concrète, motivée par un regard véritablement critique à l'égard des structures établies et des conceptions vétustes de l'art.

Par le registre très vaste des questions soulevées — qui procèdent clairement d'une volonté d'insérer l'art dans la société —, Opération Déclic témoigne avec éloquence des enjeux qui ont motivé une large part du milieu artistique québécois des années 1960 et 1970. Et ces enjeux, il convient de le rappeler, s'inscrivent dans le climat de remise en question généralisée qui caractérise alors la société québécoise, voire l'ensemble du monde occidental.

Compte tenu de la question soulevée, celle du rapport entre les arts visuels et la société, le projet de rédaction du présent ouvrage s'est tourné vers l'expertise de sociologues et d'historiens de l'art. De plus, il s'est avéré tout à fait essentiel d'inviter des acteurs de l'époque à témoigner, du moins le temps d'une brève entrevue. Gilles Daigneault, journaliste et critique d'art, résume ici pour le lecteur les propos qu'il a recueillis auprès de Edmund Alleyn, Melvin Charney, Cozic (Yvon Cozic et Monic Brassard), Pierre Falardeau, Richard Lacroix, Francine Larivée, Lise Nantel, Yves Robillard, Gabor Szilasi et Normand Thériault.

OPÉRATION DÉCLIC.

DU 7 AU 11 NOVEMBRE 1968,
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
DU QUÉBEC, MONTRÉAL.
Photo: Pierre Gaudard.
Source: Archives nationales
du Canada, PA 184496



Précisons ici que ce livre a pour but de rejoindre un public le plus vaste possible intéressé à explorer les aspects essentiels des rapports — qu'on peut concevoir comme autant de déclics — qui ont marqué l'art et la société à cette époque.

Le présent ouvrage reprend, de fait, plusieurs des questions soulevées durant Opération Déclic. Une des motivations à l'origine de cet événement était certes la volonté de plusieurs artistes d'exprimer leurs vues et leurs revendications à travers des échanges et débats à caractère public. Le premier chapitre, signé par la sociologue Andrée Fortin, souligne ce phénomène essentiel que constitua la «prise de parole» à une époque d'affirmation et de redéfinition des identités collective et individuelle. «Il faut dire le monde pour le changer», nous rappelle-t-elle. La question de l'identité est au cœur de la réflexion de l'historienne de l'art Francine Couture, qui insiste sur la transformation de l'image publique de l'artiste durant ces deux décennies. Rompant avec son identité d'individu marginal, l'artiste élabore alors «de nouvelles représentations de son identité sociale», lesquelles se manifestent non seulement dans ses déclarations mais également — et plus important encore — dans ses œuvres.

La jeunesse des années 1960 et 1970 est davantage qu'un simple groupe d'âge; elle constitue, par son nombre et ses aspirations, un véritable phénomène social qui, dans la mouvance de la Révolution tranquille, met de l'avant de nouvelles valeurs et accélère le rythme des changements déjà amorcés. On constate alors l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes. Ces considérations sont présentes tout au long du texte du sociologue Marcel Fournier. Ce dernier nous signale, en outre, que l'époque voit s'accroître considérablement le nombre d'artistes — notamment de femmes artistes.

Mouvement social majeur de cette période (et en particulier des années 1970), le féminisme s'exprime à travers plusieurs formes artistiques. On sait que les courants dominants en arts visuels ont alors été contestés par l'émergence de nouveaux paramètres de création, tant au plan des thématiques que du vocabulaire formel. Pour traiter de l'art féministe et de l'art au féminin, l'historienne de l'art Rose-Marie Arbour a choisi de commenter deux œuvres, de deux femmes artistes, Francine Larivée et Raymonde April. Ces œuvres, elle les inscrit dans des trajectoires différentes, l'une exprimant la «dissidence», l'autre la «différence».

La brèche ouverte par le féminisme au sein même de l'institution artistique participe d'une volonté d'ouverture et d'élargissement des frontières qui s'exprime alors avec une singulière énergie. C'est ainsi que la sculpture s'affirme avec force sur la place publique, par exemple à travers les symposiums et expositions en plein air; que de nouvelles disciplines ou formes d'expression apparaissent (le happening, l'installation, la vidéo); que la photographie, outil privilégié d'investigation sociale, voit sa dimension créatrice et exploratoire acquérir une reconnaissance certaine; que plusieurs artistes valorisent le processus même de réalisation de l'œuvre au détriment de l'objet proprement dit; que de nombreuses œuvres sollicitent la participation active du spectateur. Ces différents aspects, et d'autres encore, sont évoqués dans le texte du sociologue Guy Sioui Durand, qui nous propose «une véritable géographie de lieux inédits de production et d'interventions socio-artistiques».

À partir d'événements clés tels Opération Déclic, Québec 75 et Corridart, Gaston Saint-Pierre évoque les tensions politiques autour de l'œuvre d'art et de sa mise en exposition tout comme le questionnement des artistes eux-mêmes face à un monde en mutation. Il y retrace l'idée que l'art peut «changer le monde». En effet, cette idée trouvera, durant les années 1960 et 1970, un climat propice à son développement sous plusieurs formes, qui vont d'un art préoccupé par l'impact des médias et des nouvelles technologies, à

une pratique misant sur le potentiel libérateur de l'improvisation, ou encore à un travail artistique clairement engagé au plan politique.

Tous ces débats de l'époque, toutes ces remises en question par les artistes au sujet de leur place dans la société et de leur pratique elle-même ont rejailli sur les institutions publiques et sur la structuration du marché. Le sociologue Guy Bellavance apporte un éclairage nouveau sur ces vingt années au regard de l'implication des pouvoirs publics en matière d'art et de culture. Une étape particulièrement significative de la remise en question du système de l'enseignement de l'art est portée à notre attention par l'analyse qu'il fait du Rapport Vallerand. De même, il relate l'apparition et le développement des «industries culturelles» ainsi que la mise en place progressive du système d'aide publique à la création — trois aspects de l'intervention de l'État dont l'impact aura certes été déterminant.

L'ensemble de l'ouvrage, par les textes des différents chapitres, par les témoignages d'un certain nombre d'acteurs de l'époque, artistes et critiques d'art, témoigne de deux grandes tendances, au regard du rapport entre l'art et la société. D'une part, les créateurs ont exprimé clairement leur volonté de voir se constituer un milieu artistique mieux structuré, doté de moyens susceptibles de répondre à leurs besoins et aspirations - donc un milieu en quelque sorte plus autonome; par ailleurs, ils ont souhaité élargir le champ de leur pratique pour y inclure de nouvelles formes et de nouveaux territoires, qui constitueraient autant de défis aux yeux d'une société désormais plus réceptive à l'innovation et à la mise en question, tant au plan esthétique que sur celui des idées. Un large pan de la production artistique de l'époque fait écho à cette double tendance et la plupart des œuvres reproduites dans le présent ouvrage en témoignent. La société (ses objets, ses images, ses valeurs...) y est certes omniprésente, mais en tant que «matière» à interroger et à transformer selon des approches et des moyens propres au travail artistique.

> PIERRE LANDRY Conservateur Musée d'art contemporain de Montréal

MARIE-CHARLOTTE DE KONINCK Chargée de recherche Musée de la civilisation







Andrée Fortin

Ce que la mémoire collective retient surtout des décennies 1960 et 1970, c'est la montée du nationalisme et, plus généralement, l'affirmation collective des Québécois. En 1960, Jean Lesage et son «Équipe du tonnerre» prennent le pouvoir; «Maîtres chez nous» sera leur slogan en 1962 lors de la réélection du Parti libéral. C'est la Révolution tranquille. Les institutions étatiques se développent: Hydro-Québec prend son essor à la faveur de la nationalisation du réseau électrique et on assiste à la création des ministères des Affaires culturelles (1961) et de l'Éducation (1964). Apparaissent successivement sur la scène électorale le Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN) en 1960, le Rassemblement national (RN) en 1966, puis, bien sûr, le Parti québécois (PQ), en 1968.

La première Nuit de la poésie attire les foules. La parole prend son envol.

THÉÂTRE DU GESÛ, MONTRÉAL, 27 MARS 1970. Source: Archives La Presse



«Maîtres chez nous» et «Maintenant ou jamais» furent les principaux slogans de l'équipe libérale de Jean Lesage lors de la campagne électorale de 1962.

Source: Archives La Presse



Reportée au pouvoir en 1962, l'« Équipe du tonnerre» de Jean Lesage symbolise, entre autres, la nationalisation de l'électricité avec René Lévesque et la création du ministère de l'Éducation avec Paul Gérin-Lajoie.

Source: Archives La Presse



René Lévesque se porte à la défense de la nationalisation de l'électricité devant les administrateurs d'Hydro-Québec, février 1963.

Source: Centre d'archives Hydro-Québec



M^{et} Alphonse-Marie Parent présente son Rapport sur l'éducation au premier ministre Jean Lesage, en 1964.

Photo: André Readman. Source: Fonds Office du film du Québec, Archives nationales du Québec à Québec

Pauline Julien lors du spectacle «Poèmes et chants de la résistance» en mai 1973.

> Photo: Michel Elliot. Source: Fonds *Québec-Presse*, Archives nationales du Québec à Montréal



Le développement du réseau hydro-électrique. Vue aérienne de Manic 5, août 1968.

Source: Centre d'archives Hydro-Québec



Une prise de parole générale

Mais le nationalisme ne s'exprime pas que sous le mode politique; c'est un véritable mouvement social qui se manifeste également dans la poésie, dans la chanson et dans le cinéma, tous arts de la parole. Ces arts de la parole disent ce Nous collectif québécois et, ce faisant, contribuent à le définir. Ils décrivent notre condition collective, parfois la dénoncent, parfois la valorisent et, souvent, avec l'utilisation du joual dans le roman ou le théâtre par exemple, en tracent un portrait ambigu. Bref, l'art participe à la définition, à la construction d'une identité collective qui s'affirme de plus en plus, jusqu'à se donner un nouveau nom: on ne parle plus des Canadiens français du Québec, mais des Québécois.

En poésie, les poètes «du pays» disent le Québec, disent les Québécois; les figures emblématiques en sont bien sûr Gaston Miron avec L'homme rapaillé (1970) et Paul Chamberland avec Terre Québec (1964) et L'afficheur hurle (1964), et Michèle Lalonde avec son poème-manifeste Speak white (1968). C'est l'époque des chansonniers, où Gilles Vigneault chante Mon pays.

Cette affirmation collective, il est important de le mentionner, n'est pas spécifique au Québec et s'inscrit dans la foulée des mouvements de décolonisation en Afrique; Frantz Fanon (Les damnés de la terre) et Albert Memmi (Portrait du colonisé)



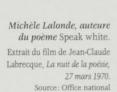
deviennent les lectures obligées des nationalistes, parallèlement aux traités sur le développement économique et la planification.

On aurait tort cependant de ne retenir que la dimension collective de cette libération. Un regard attentif révèle que les années 1960 sont aussi celles de l'affirmation d'identités individuelles, dont le paradigme est le mouvement féministe: l'ensemble des femmes n'est pas réductible à LA femme. Si, collectivement, les femmes réclament le droit à la différence, et la reconnaissance de cette différence, celle-ci s'ancre dans les spécificités individuelles; d'où le *motto*: le privé est politique. Autrement dit, le collectif ne peut faire l'économie de l'individuel. Or déjà, dans les années 1960, s'observe cette relation étroite entre l'individuel et le collectif, le privé et le public.



Gaston Miron et les poètes de la Nuit de la poésie.

Théâtre du Gesù, Montréal, 27 mars 1970. Source : Archives *La Presse*



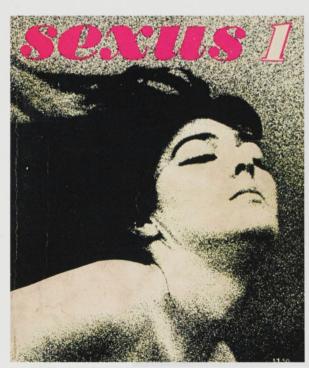
du film du Canada



Les femmes réclament le droit à la différence et sa reconnaissance. Photo: Marie-France Guérinou. Source: Conseil du Statut de la femme

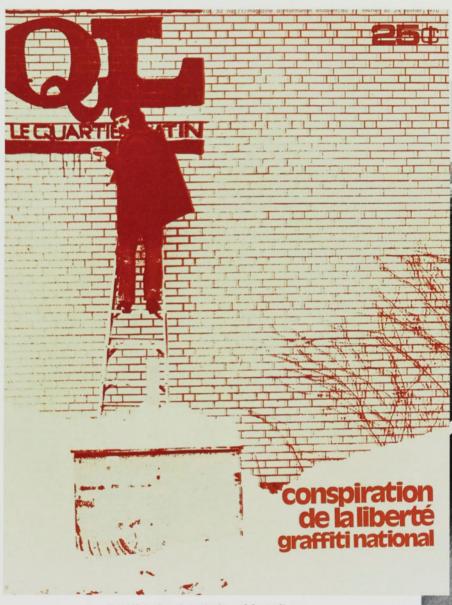
La libération sur tous les fronts

La Révolution tranquille se présente sous le signe de la «libération». Mais cette libération n'est pas qu'un projet politique, collectif, elle concerne chacun, profondément: on parle aussi de libération sexuelle, on s'intéresse aux drogues psychédéliques et à la marijuana (voir par exemple les revues Sexus, 19671; Délirium très mince, 1968; Hobo-Québec, 1970). Le mouvement étudiant se radicalise et se fait le porteétendard de cette quête de libération, de cette contestation (Le Quartier Latin, journal des étudiants de l'Université de Montréal, devient en 1969 QL, magazine à diffusion nationale). En 1968, l'écho de mai se fait entendre ici à la rentrée. L'École des Beaux-Arts de Montréal et quelques collèges sont occupés, pour des périodes plus ou moins longues. Les étudiants réclament l'autogestion et un nouveau rapport pédagogique, plus ouvert.



La revue Sexus, emblème du mouvement de libération sexuelle, paraît en 1967.

Source: Bibliothèque nationale du Québec



En 1969, Le Quartier Latin, journal des étudiants de l'Université de Montréal, devient QL et connaît alors une diffusion nationale.

QL, Vol. 52, nº 11, du 11 au 24 février 1970, page couverture. Source: Université de Montréal/Division des archives; Fonds de l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal (AGEUM) Le mouvement de contestation étudiant connaît son apogée en octobre 1968. L'autogestion et des relations plus ouvertes avec les dirigeants font partie des principales revendications.

Source: Archives La Presse







Dans ce projet de libération, le politique est indissociable du culturel et le collectif de l'individuel, mais la transformation appelée, la révolution à faire, est d'abord individuelle. Si cela est le projet de la revue contre-culturelle Mainmise au début des années 1970, c'est déjà, en 1963, si on le lit attentivement, celui de Parti pris, revue qui prône l'indépendance, la laïcité et le socialisme: pour accéder à un nouveau Nous québécois, il faut passer par des Je désaliénés, conscientisés. Le Nous est virtuel, il est à construire à partir des Je ayant accompli leur révolution personnelle, ayant effectué leur prise de conscience.

La grande manifestation étudiante du 21 octobre 1968 fait la une du Quartier Latin.

Le Quartier Latin, vol. LI, nº 6, 22 octobre 1968, page couverture. Source: Université de Montréal/Division des archives; Fonds de l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal (AGEUM)

Cette prise de conscience passe par la parole. «Dire ce que je suis²» en est le passage obligé. Dire le monde est la première étape pour le changer. La parole que l'on prend est expressive et non analytique; elle n'est pas l'apanage des intellectuels et des artistes; c'est aussi et surtout celle du peuple. D'où l'engouement pour le cinéma-vérité, lequel est bien plus qu'une manifestation de la jeunesse du cinéma québécois. «Tout un chacun est demandé au parloir», chantait Raoul Duguay à l'époque de l'Infonie... Il s'agit pour des individus aliénés, colonisés, de se dire, collectivement et individuellement.



Le poète Raoul Duguay exprime à sa manière les changements à venir.

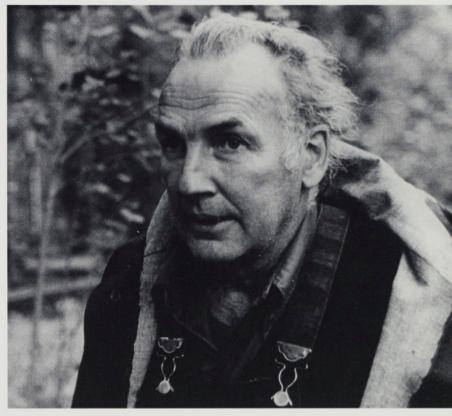
Source: Fonds *Québec-Presse*, Archives nationales du Québec à Montréal



L'Infonie donne le ton aux paroles du poète Raoul Duguay. Source: Fonds Québec-Presse, Archives nationales du Québec à Montréal

La parole n'a pas pour but de convaincre ou d'analyser. Il faut dire le monde pour le changer; cette parole démystificatrice semble n'avoir besoin que très accessoirement de médiations et semble dotée de sa propre efficacité, d'où la dimension utopique du projet. Si le changement social doit passer par les consciences individuelles, les enjeux essentiels ne se situent pas du côté de l'État ni d'institutions dont il faudrait se doter, mais dans les consciences individuelles. Pour que la révolution advienne, chacun doit auparavant faire sa propre révolution personnelle.

Ce projet d'affirmation et de prise de parole débouche sur l'expression des besoins et des revendications, et ultimement sur un projet de participation politique. La participation est la médiation entre les Je et le Nous. Les animateurs des premiers comités de citoyens ou ceux qui travaillent au Bureau d'aménagement de l'est du Québec (BAEQ) se perçoivent comme les accoucheurs de cette prise de parole et de



Le cinéaste Pierre Perrault met en scène les mots du monde. Source: Office national du film du Canada

la participation, tout comme, dans un registre complètement différent, les cinéastes qui, à la suite de Pierre Perrault (Pour la suite du monde, 1963; Le règne du jour, 1966; Un pays sans bon sens, 1970) et de Fernand Dansereau, «vont parmi le monde» (Faut aller parmi l'monde pour le savoir [1971], titre d'un film de Dansereau). Il faut évoquer ici également une émission de télévision à Radio-Canada, animée par Jacques Keable, Tirez au clair (ancêtre, plus politique, de Droit de parole, diffusée de 1966 à 1968). La parole que l'on souhaite entendre, si elle est «populaire», est aussi très personnelle, elle n'a rien de stéréotypé, de préfabriqué: pensons à Alexis Tremblay, à sa femme Marie, au Grand Louis de Pour la suite du monde et du

Règne du jour. C'est à cette époque aussi qu'apparaît la première «radio communautaire», CFLS de Lévis, qui en 1970 organise diverses «sorties» auxquelles elle convie ses auditeurs (c'est-à-dire des activités comme une expédition en raquettes: «LS-raquettes», des projections de films: «LS-cinéma»), ainsi qu'une exposition des costumes de Madame Belley au Musée du Québec, et qui est l'ancêtre direct de CKRL de Québec.

Ce projet de participation et de prise de parole est à l'œuvre dans les années 1960 dans une foule de manifestations artistiques. Dans les premiers symposiums de sculpture à Montréal, Québec, Alma, dans les premières créations collectives du théâtre du Grand Cirque Ordinaire (*T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, 1969³) ou du Théâtre Euh, dans les improvisations du Quatuor du nouveau jazz libre du Québec, de l'Infonie, dans les actions menées par Fusion des arts (1965-1969) et l'Université libre de l'Art quotidien (ULAQ), dans l'Osstidcho (1968) réunissant Robert Charlebois, Mouffe, Yvon Deschamps, Louise Forestier et l'Infonie, dans la *Nuit de la poésie* de 1970.







SYMPOSIUM INTERNATIONAL DE MONTRÉAL, 1964.

PARC DU MONT ROYAL. ŒUVRE DE ROBERT ROUSSIL.

Extrait du film de Jacques Giraldeau, La forme des choses, 1965.

Source: Office national du film du Canada





SYMPOSIUM DE SCULPTURE DE QUÉBEC, 1966.
PARC DES CHAMPS-DE-BATAILLE, QUÉBEC.
Photo: C.A. Malouin.
Fonds Office du film du Québec, Archives nationales du Québec à Québec



SYMPOSIUM DU QUÉBEC, 1965.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.
Photo: Marc-André Gagné.
Source: Musée d'art contemporain
de Montréal, Médiathèque



QUATUOR DU NOUVEAU JAZZ LIBRE DU QUÉBEC. Photo: Christian Lambert. Source: Fonds Québec-Presse, Archives nationales du Québec à Montréal

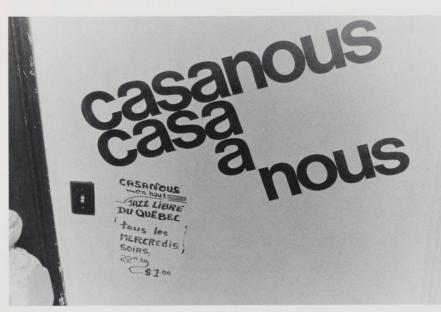


L'OSSTIDCHO EN 1968 MET EN SCÈNE LOUISE FORESTIER, YVON DESCHAMPS, MOUFFE ET ROBERT CHARLEBOIS. SOURCE: Archives La Presse.

En arts visuels, une nouvelle génération d'artistes se manifeste sous la forme de groupes rétrospectivement, on dirait de collectifs. Ces groupes ne présentent pas au public des expositions ou des manifestes comme les automatistes et les plasticiens; essentiellement, ils organisent des «soirées», des happenings. Ce qui les caractérise: l'art en direct, dans des lieux inédits (bars, Centre social de l'Université de Montréal, locaux de l'Association espagnole - ce qui devait s'appeler un peu plus tard la Casanous), l'improvisation simultanée d'artistes de plusieurs disciplines, la dimension ludique et la sollicitation du public à participer, le tout sans renoncer à l'insertion dans des courants actuels ni au souci pédagogique. Francine Couture, au sujet du «Québec underground» des années 1960 et de l'appel à la participation du public, parle d'une utopie, celle de «l'art comme jeu ne nécessitant aucun savoir4».

La participation du public au spectacle illustre la spontanéité caractéristique de l'art en direct.

> Photo: Michel Elliot. Source: Fonds Québec-Presse, Archives nationales du Québec à Montréal



La Casanous, local de l'association espagnole de l'Université de Montréal, constitue un des lieux inédits de l'art en direct.

Photo: Michel Elliot. Source: Fonds *Québec-Presse*, Archives nationales du Québec à Montréal



Dans les happenings, le public n'est plus simple spectateur, il devient acteur; on lui demande de participer. Quant à l'improvisation, elle se déroule le plus souvent en public; plus largement, on observe que les artistes commencent à travailler en public, sous le regard du public (lors de symposiums, par exemple, mais aussi à Expo 67). En effet, si l'art ne nécessite aucun savoir, corrélativement, il suffirait d'être mis en sa présence pour le comprendre, idéalement d'être témoin du processus créateur. Dans cette perspective, le statut de l'artiste change; il devient le metteur en scène qui permet à cette utopie de l'art par/pour tous de prendre forme.

EXPO 67, MONTRÉAL.
Source: Fonds Office du film du Québec,
Archives nationales du Québec à Québec





ÉVÉNEMENT DU GROUPE DE L'HORLOGE, 1965.

PARC LAFONTAINE, MONTRÉAL.

Photo: Marc-André Gagné. Source: Musée d'art contemporain de Montréal, Médiathèque. © Serge Lemoyne / SODRAC (Montréal) 1999



Une révolution individuelle autant que collective

Dans les années 1960, un nouveau projet courait sous des couleurs d'utopie, avant de devenir celui de la postmodernité: l'expression des sujets individuels et de leur spécificité, de leur authenticité. En effet, ce sont toujours des voix singulières qui prennent la parole, même si elles parlent du Nous. Le Nous n'est plus «donné»; ce n'est plus le Canadienfrançais-catholique, mais il faut le construire à partir de sujets sexués, différents. La révolution à faire — tranquille — est une révolution individuelle autant que collective, car c'est seulement une fois la révolution individuelle accomplie qu'on pourra passer à la révolution collective, c'est celle des sujets postmodernes, comme on les appelle désormais.

EXPO 67, MONTRÉAL. Source: Fonds Office du film du Québec, Archives nationales du Québec à Québec

L'éclatement

Les limites du projet de la prise de la parole apparaissent au début des années 1970. La répression pendant la Crise d'octobre met brutalement fin à l'idéal participationniste déjà ébranlé par l'échec relatif du PQ en avril 1970 qui ne fait élire que 7 députés sur 108 avec 23 % du suffrage populaire. Il apparaît impératif de trouver d'autres voies, d'autres modes de changement. Ce qui, dans les années 1960, apparaissait comme un mouvement social, se fragmente en trois composantes qui retiennent chacune une composante du projet des années 1960 et le radicalisent. Ce faisant, l'articulation des Je au Nous se disloque.

Octobre 1970. La police perquisitionne au 1627, rue Selkirk. Sous le regard de la chanteuse Pauline Julien, le poète et journaliste Gérald Godin recopie le texte du mandat qui permet au policier de réquisitionner les documents de la revue Parti pris.

Source: Archives La Presse





Octobre 1970. À la suite des enlèvements de MM. James Richard Cross et Pierre Laporte, la Sûreté du Québec considère comme suspecte toute voiture transportant plusieurs passagers.

Source: Archives La Presse

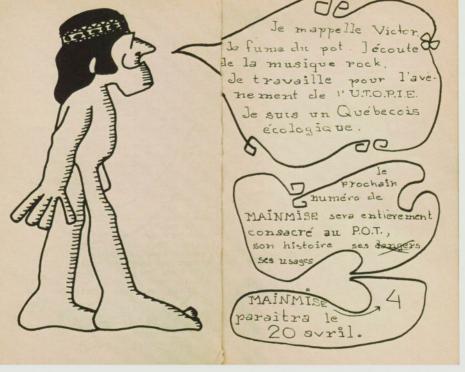
Octobre 1970. La Loi sur les mesures de guerre est proclamée, l'armée se déploie dans la ville.

EXTRAIT DU FILM DE ROBIN SPRY, LES ÉVÊNEMENTS D'OCTOBRE 1970, 1975. Source: Office National du film du Canada



La contre-culture

La contre-culture prend en charge la dimension utopique, la parole expressive, pourrait-on dire. Le Nous n'est plus qu'un horizon lointain pour les Je. On fonde des communes, on pratique le «retour à la terre», qui le plus souvent est davantage un séjour à la campagne qu'un véritable retour à l'agriculture. En art, la contre-culture s'est exprimée surtout dans deux directions; en graphisme et en design, d'une part, et en musique, d'autre part. Le design contre-culturel apparaît dans plusieurs revues (le graphisme de Mainmise aujourd'hui encore apparaît très novateur) ainsi que dans des affiches et dans les premières BD québécoises (L'Hydrocéphale, 1970; Capitaine Kébec, 1972, par exemple). Des groupes musicaux comme les Séguin, Beau Dommage ou Harmonium ne chantent plus tant le pays que la campagne, et surtout le sujet individuel; la musique prend chez eux une importance qu'elle n'avait pas chez les chansonniers des années 1960 pour qui le texte primait. À la fin de la décennie, on assiste à l'apparition des ligues d'improvisation et des amuseurs publics qui participent du même esprit expressif. En poésie, on peut rattacher à ce courant Denis Vanier (Lesbiennes d'acid, 1972), ainsi que Paul Chamberland (Demain les dieux naîtront, 1974) ou Lucien Francœur (Snack-Bar, 1972).

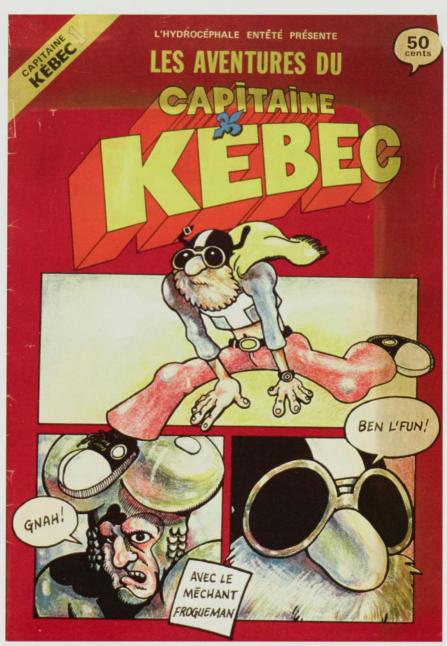


La revue Mainmise constitue un exemple caractéristique des publications contre-culturelles.

MAINMISE, VOL. 3, P. 200-201. Source: Bibliothèque nationale du Québec



LES SÉGUIN À LA SORTIE DE LEUR DISQUE EN 1975. Photo: Richard Bleau, Source: Galerie Graff



La bande dessinée Les aventures du Capitaine Kébec propose un graphisme novateur qui s'inscrit bien dans le courant de la contre-culture typique du début des années 1970.

Source: Bibliothèque nationale du Québec

L'engagement politique

Complètement à l'opposé, apparaît aussi dans les années 1970 une extrême-gauche se réclamant du marxisme léninisme, du maoïsme ou du trotskisme, que familièrement on désigne collectivement comme les «ML». Ce courant entend prendre en charge le changement social qui, désormais, a besoin de médiation; la parole est militante, analytique. Le Je se dissout dans le Nous, ou mieux, le Je est au service du Nous. Si le nombre d'adhérents et de sympathisants demeure relativement faible, ils occupent néanmoins bruvamment l'espace public. Le «ml-isme» se manifeste dans des affiches et dans les banderoles, ainsi qu'au théâtre. Le catalogue de l'exposition Événement art et société, Québec 1975-1980, tenue au Musée du Québec en 1981, en rend bien compte. C'est un art qui se veut «populaire» au sens de «classe populaire», un art qui se veut engagé, qui veut sortir des galeries et aller dans la rue, sur la place publique. S'y rattache tout un courant de théâtre «engagé», qui se dit également «populaire», et qui sera celui privilégié par l'AOJT (Association québécoise du jeune théâtre) et par plusieurs de ses troupes membres⁵; si on travaille encore à partir de l'improvisation, ce n'est plus dans la même perspective, la parole n'est plus expressive, elle doit dénoncer, convaincre. La poésie véhicule aussi ce projet, le «premier» François Charron par exemple (Projet d'écriture pour l'été '76, 1973).

Ces deux premières tendances se situent assez clairement dans le prolongement des années 1960, dans leur souci du public et du changement social, dans leurs recherches d'un art populaire et dans l'affirmation du figuratif et de l'illustration, où on retrouve l'écho d'une parole qui voulait dire le monde. Mais la parole, désormais, est surtout portée par le théâtre, l'essai ou le manifeste; le cinéma de fiction s'engage aussi (*La maudite galette*, 1972, de Denys Arcand).

Le formalisme

Une troisième tendance s'affirme. Le formalisme en arts visuels et dans l'écriture se veut pure expression, mais sans sujet; sans sujet individuel ni collectif, pour ne pas reproduire l'idéologie dominante. Désormais, plutôt que d'écrire, on a des pratiques textuelles, on pratique des expériences textuelles. En arts visuels, on s'appuie sur les expérimentations formelles des années 1960, tant celles du Québec underground que celles des plasticiens. On en a retenu non seulement des leçons formelles, mais d'autres sur l'espace de l'œuvre, tant physique que social et artistique, son rapport au public, au temps et à l'environnement. Débuts de l'installation et de la performance, où s'observe une nouvelle mise en espace de l'œuvre. C'est un art d'expérimentation, un art d'avant-garde artistique (et non d'avant-garde politique comme dans le courant précédent), un art en rupture avec le public, un art très intellectuel et qui se fonde explicitement sur la rupture: ruptures formelles, ruptures dans les pratiques, avec l'institution, avec le public, rupture idéologique, bref rupture totale (exemplaires à cet égard en sont les revues Stratégie, 1972; Champs d'application, 1974; Chroniques, 1975, qui discuteront abondamment de l'art sous toutes ses formes). En poésie, mentionnons Claude Beausoleil (Ahuntsic dream, 1975).

Convergence

Mais à la fin de la décennie, il y a convergence des trois mouvements, et le féminisme n'y est pas étranger. La mouvance marxiste éclate sous l'influence du féminisme; il n'est plus tenable de sacrifier le privé au public, le Je au Nous. On refuse désormais de «perdre sa vie à essayer de la changer», bref ce qui est en jeu ici, c'est encore une fois l'articulation entre le Je et le Nous. Le formalisme qui s'affirme en rupture avec le sujet, paradoxalement, en arrive

rapidement à une pratique autoréflexive, à l'introspection: si la parole se définit en rupture, elle pratique l'autoréflexivité. On voulait échapper à la fois au Je et au Nous, mais au fil des ans et des textes, on passe de la négation du Je à son exaltation, alors que le Nous demeure totalement absent. Quant à la contre-culture, elle évolue à la fin des années 1970 vers ce qu'on a appelé la mouvance alternative.

Certains mouvements de la fin des années 1970 se situent au confluent de ces diverses tendances; en particulier, l'apparition de centres d'artistes, alors appelés «galeries parallèles"», est à mettre en parallèle avec la prolifération des médias alternatifs, des coopératives d'habitation ou d'alimentation, sous la bannière de l'autogestion; la revue *Le temps fou* (1978) témoigne de cette nouvelle sensibilité et du désir de faire se rejoindre ce qui avait été disjoint au début de la décennie. De plus, il importe de le souligner, des collectifs artistiques naîtront dans plusieurs régions du Québec.

Ces trois tendances aboutissent au même résultat, à travers leurs succès ou leurs échecs: le Je l'emporte finalement sur le Nous. À travers ce processus, le Nous se transforme, ce n'est plus celui de l'ensemble des Québécois, le Nous collectif est celui justement qui se crée dans divers «collectifs»; c'est là où s'exerce désormais la médiation entre le Je et le Nous. Exemplaire une fois encore en est le féminisme. Le Nous qui se donne à lire dans l'écriture des femmes, dont les figures de proue sont France Théoret (*Bloody Mary*, 1977) et Nicole Brossard, n'englobe plus l'ensemble des Québécois, ni même l'ensemble des Québécoises, c'est celui d'un groupe affinitaire plus restreint.

Dans les années 1980, cela prendra d'autres formes; on souhaite toujours créer un Nous, bien que moins englobant, à travers l'intersubjectivité et dans l'exposition du public à l'art. Mais ça, c'est une autre histoire.

Parti pris, Ti-Pop et le joual

«Ti-Pop c'est la sublimation de la quétainerie, c'est assumer sa condition de québécois...» (Claude de Guise, dans Robillard, *Québec underground 1962-1972*, tome 1, p. 102). «On a toujours besoin d'un plus Ti-Pop que soi» (Pierre Maheu, *Parti pris*, vol. 5, n° 6, p. 54). «Ti-Pop, c'est quand vous avez honte» (idem, p. 55).

Ti-Pop: une esthétique de la dérision, mais aussi une esthétique populaire qui se rattache au pop art en reprenant des objets de la culture quotidienne. Ti-Pop se situe dans le registre du quétaine et en particulier du quétaine religieux. Son théoricien: Pierre Maheu; son roi: Pierre Théberge. Son emblème: Maurice Duplessis doté d'une auréole. Son véhicule principal: la revue *Parti pris* (1963-1968).

C'est à la fois une valorisation, une affirmation de la culture populaire, et sa dénonciation, sa critique. La même attitude préside à l'utilisation du joual.



EMBLÈME TI-POP. Extrait de Yves Robillard, *Québec Underground* 1962-1972, Montréal, Les Éditions Médiart, 1973, tome 1, p. 100

Le cassé, roman publié en 1964 aux Éditions Parti pris, choque, non seulement à cause du joual utilisé par son auteur Jacques Renaud (essentiellement une transcription phonétique de la langue parlée), mais aussi à cause de la charge de révolte qui l'accompagne. Gérald Godin fait une utilisation plus ludique du joual, plus parodique dans Les cantouques (Éditions Parti pris, 1967) guand il enligne les «sacres», du «calvaire» à l'«hostie toastée». Il y aura « querelle du joual »: pour parler des Québécois, est-il nécessaire de parler comme eux, comme les plus aliénés d'entre eux? Cette guerelle culminera avec Les Belles-Sœurs de Michel Tremblay (pièce créée en 1968), car désormais, on ne se contente plus de lire le joual, on l'entend et, surtout, parce que si Tremblay dénonce leur aliénation, on sent bien qu'il les aime, ces femmes, A. F.



LES BELLES-SŒURS *DE MICHEL TREMBLAY*. Théâtre du Rideau Vert, 1968. Photo: Guy Dubois, Théâtre du Rideau Vert

La Nuit de la poésie



Le 27 mars 1970, au théâtre Gesù de Montréal, se tient une Nuit de la poésie. Quelque 50 poètes défilent devant une salle archicomble.

Sont présents à cette nuit, et dans le film qu'y tourne Jean-Claude Labrecque, des poètes connus (Yves Préfontaine, Jean-Guy Pilon) ou inconnus (Yves-Gabriel Brunet, Odette Gagnon), de 20 ans ou de 50 ans, aux textes de facture plus classique (Gatien Lapointe, Pierre Morency), contre-culturels (Denis Vanier, Louis Geoffroy, Claude Péloquin) et formalistes (Nicole Brossard), qui récitent (Raymond Lévesque) ou qui chantent (Georges Dor), ou se font représenter par des interprètes (c'est à travers Pauline Julien que Gilbert Langevin et Roland Giguère figurent dans le film).

Raoul Duguay et l'Infonie participent à la Nuit de la poésie du 27 mars 1970.

Source: Archives La Presse

Entre les vocalises de Raoul Duguay accompagné des musiciens de l'Infonie et les poèmes «non figuratifs» de Claude Gauvreau, quelques thèmes reviennent chez presque tous: liberté (par opposition à infériorité ou aliénation), capitalisme, socialisme, mais surtout le Ouébec. Et si Gaston Miron proclame: «J'ai mal en chacun de nous» (Sur la place publique), Gatien Lapointe proclame Le printemps du Québec et Raoul Duguay: «Québec, mon amour». Nationalistes, bien sûr, et critiques, mais dans des registres totalement différents, les anciens partipristes Paul Chamberland et Gérald Godin, ainsi que Suzanne Paradis.

Tous n'ont pas la même fougue, la même passion de récitant, mais parmi les temps forts du film, les deux poèmes de Michèle Lalonde se distinguent: Panneaux-réclames, lu avec Michèle Rossignol et Michel Garneau et, bien sûr, le poème que tous attendaient: Speak white. A. F.



Gérald Godin, poète de la nuit, journaliste et membre du groupe Parti pris exprime, dans une poésie engagée, sa ferveur nationaliste.

Source: Archives La Presse

PIERRE FALARDEAU

(Propos recueillis par Gilles Daigneault)

Pour la période qui nous occupe, il faut toujours dire «Falardeau et Poulin»: «On s'est toujours bien entendus. Il arrivait que l'un pousse plus loin une idée de l'autre, ou que l'autre transforme une idée de l'un, ou encore que Poulin s'occupe plus du son et moi de l'image... Le plus souvent, on ne savait plus qui avait fait quoi, mais ça marchait. On était un bon amalgame!»

En tout cas, le duo avait du succès: «Notre but était d'abord politique; nous étions préoccupés de libération nationale. C'est vrai que nos bandes étaient souvent montrées dans des manifestations d'art contemporain au Canada anglais et même à la Biennale de Venise (à l'invitation de Bruce Ferguson qui, lui, était plus politisé). au Musée d'art moderne de New York... Mais on n'a iamais voulu faire de la "vidéo d'art" et on se demandait ce qu'on faisait dans tous ces endroits complètement coupés du monde: à Venise, je me souviens gu'il v avait deux téléviseurs dans un petit coqueron, qu'on avait passé toute la journée là et qu'on avait vu trois personnes... Ce qu'on faisait ne ressemblait pas à ce que montraient les autres (par exemple, une caméra accrochée à l'envers au plafond, qui se balançait avec un poème en serbo-croate qui durait une éternité). On faisait de la vidéo non pas tant à cause d'une certaine "spécificité vidéographique", mais parce que c'était moins cher! On voulait juste parler avec des images, les accoler pour les faire parler autrement. Le jet-set du cinéma nous regardait de haut... En art, on ne mesure pas l'importance du gars à la grandeur du



tableau: nous, on faisait de petits dessins à la mine, mais on était libres de toute censure, de tout contrôle. On n'avait pas à prouver continuellement à des producteurs ou à des fonctionnaires qu'on avait de bonnes idées. Récemment, j'ai retrouvé ce plaisir de travailler en toute liberté, en dehors du système, quand j'ai fait Le temps des bouffons!»



EXTRAIT DE PEA SOUP, 1978, DE PIERRE FALARDEAU ET JULIEN POULIN. Vidéogramme noir et blanc, 94 min.
Photo: Ron Diamond. Source: Musée d'art contemporain de Montréal

Pierre Falardeau: Né à Montréal (Québec), en 1946 Vit et travaille à Montréal



Identités d'artiste

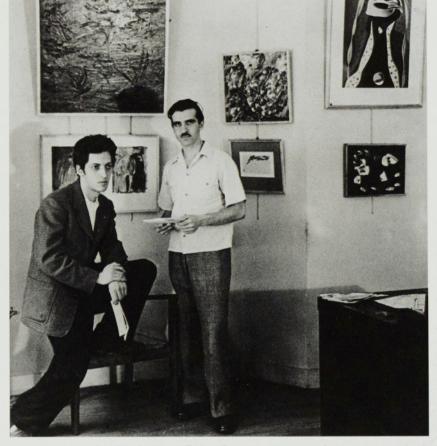
Francine Couture

On s'entend pour dire que les années 1960 sont à l'heure du progrès, de la prospérité et de la confiance dans les idées nouvelles. Or ce souffle d'optimisme a été bénéfique à la modernité artistique. On assiste alors à une transformation de l'image publique de l'artiste moderne. Dans les années 1940 et 1950, cet artiste vivait dans une sorte de maquis culturel qui avait pris la forme d'une petite communauté formée de sympathisants à sa cause, intellectuels, marchands de tableaux et collectionneurs, qui s'était mise en position de rupture avec les pouvoirs politique et religieux. Cette relative indépendance était cependant bien fragile; Borduas en fit la tragique expérience lorsqu'il perdit son poste de professeur à l'École du Meuble. Par ailleurs, plusieurs peintres de la modernité ont dû s'exiler à Paris ou à New York pour fuir la répression idéologique et exercer librement leurs pratiques.



Dans les années 1960, les temps changent. L'artiste moderne exige de la part de la classe politique, avec qui il a mené la lutte contre le régime duplessiste, une reconnaissance publique de ses activités. Dans ce nouveau contexte social guidé par la pensée libérale, il juge qu'il est temps de rompre avec son identité d'individu marginal. Aussi, l'artiste moderne élabore de nouvelles représentations de son identité sociale, qui se manifestent tant dans ses œuvres que dans son action et ses déclarations portant sur sa condition de vie d'artiste et son rôle dans la société.

PAUL-ÉMILE
BORDUAS ET LES
AUTOMATISTES.
Extrait du film de
Jacques Godbout,
Paul-Émile Borduas
(1905-1960).
Source: Office national
du film du Canada



JEAN-PAUL RIOPELLE ET FERNAND LEDUC DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION AUTOMATISME, GALERIE DU LUXEMBOURG, PARIS, 1947. Source: Musée d'art contemporain de Montréal, Médiathèque

L'artiste humaniste et professionnel

Dès 1961, l'artiste transforme la relation de radicale opposition qu'il avait préalablement établie avec le pouvoir politique en un échange prenant la forme de la négociation; il adresse à l'État des revendications afin d'améliorer sa condition de «vie d'artiste»; la fondation d'un musée d'art contemporain lui apparaît également une étape fondamentale de la légitimation de son engagement artistique. De plus, les artistes se regroupent en associations professionnelles en formant l'Association des sculpteurs du Québec (ASQ), la Société des artistes professionnels du Québec (SAPQ), et plus tard l'Association des graveurs (AGQ), qui s'imposent comme des interlocutrices avec lesquelles l'État doit discuter de ses politiques concernant la production et la diffusion de l'art.



C'est ainsi que l'artiste moderne des années 1960 incite le pouvoir public à le considérer comme un acteur du monde professionnel de la culture dont il doit retenir les avis pour définir une politique culturelle¹. Cette aspiration continue à s'exprimer durant les années 1970 dans le Front commun des créateurs en arts plastiques, qui revendiquait alors la participation des artistes, sur le mode de la cogestion, au pouvoir de décision des politiques culturelles². Bien que ce projet n'eût pas de suite concrète, il a donné l'impulsion aux associations d'artistes dont l'action contribua fortement à ce qu'on appelle aujourd'hui la professionnalisation de la pratique artistique.

D'autres événements attestent également de la volonté des artistes des années 1960 et 1970 de défendre sur la scène publique la particularité de leur rôle social. Ainsi, lors de la réalisation du projet de décoration des premières stations du métro de Montréal, la Société des artistes professionnels rappela aux élites municipales la spécificité de l'intervention artistique dans l'élaboration d'un projet d'art public. L'administration de Montréal imposait alors aux artistes une conception de l'art public voyant le métro comme une sorte de musée de tableaux

PREMIER EMPLACEMENT DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, 1964. Photo: Armout Landry. Source: Musée d'art contemporain de Montréal, Médiathèque

commémorant les grands événements de l'histoire de Montréal. Or, à cette conception commémorative de l'art public issue de la tradition de l'art monumental, qui associe l'art au discours historique, la SAPQ a opposé la vision moderniste de l'art public valorisant la spécificité du travail de l'artiste. C'est ainsi qu'elle a défendu un art public axé sur la perception visuelle de formes abstraites utilisant les moyens spécifiques de l'art pour proposer des expériences sensorielles intégrées aux aspects du lieu et qu'elle jugeait, de toutes façons, plus adaptées à la modernité du métro.



MARCELLE FERRON. VERRIÈRE. MÈTRO CHAMPS-DE-MARS. Source: Archives de la Société de transport de la Communauté urbaine de Montréal

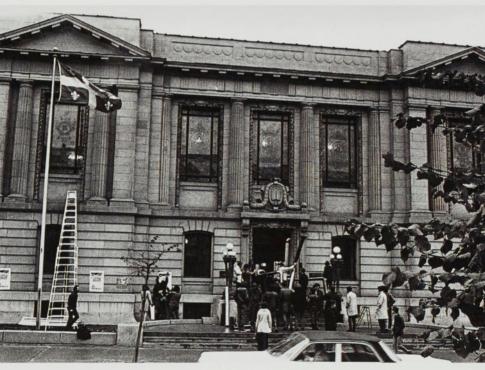


Par ailleurs, lors de l'événement Opération Déclic (novembre 1968), des artistes de toutes disciplines réunis à la Bibliothèque nationale se sont définis comme des éducateurs et des humanistes. La responsabilité de l'artiste, lit-on dans le rapport de l'événement, est de contribuer à l'instauration d'une culture alternative en créant «des œuvres qui communiquent des valeurs humaines positives» et qui «envisagent le bien commun culturel dans le but de contribuer à l'avènement d'un mieux-vivre pour l'individu et la collectivité3». Les artistes d'Opération Déclic proclamaient ainsi l'efficacité sociale de leurs œuvres ou leur effet bénéfique sur la collectivité. Or cette image de l'artiste qui se positionne «en avant» de la société ainsi que l'idée de l'art comme facteur de progrès social se situent tout à fait dans la continuité du discours de la modernité. Il est à retenir cependant que c'est en s'appuyant sur la représentation de l'artiste humaniste que l'artiste des années 1960 propose une facette nouvelle de son identité sociale en se définissant comme un professionnel. Car c'est en évoquant cette figure d'artiste comme un acteur responsable de l'émancipation sociale des



JEAN-PAUL MOUSSEAU.
MURALES, 1965-1966. MÉTRO PEEL.
Source: Archives de la Société
de transport de la Communauté
urbaine de Montréal

individus que l'artiste a exigé de l'État une politique culturelle de soutien à la création artistique, mais aussi à l'accès démocratique à ses œuvres d'art. Cette idée de l'art comme facteur de progrès social a donc été intégrée dans le discours de l'État, qui a alors établi une «politique de socialisation du risque artistique*» en soutenant les formes avancées de l'art contemporain, favorisant ainsi, par ailleurs, la professionnalisation de la pratique artistique.



OPÉRATION DÉCLIC. DU 7 AU 11 NOVEMBRE 1968, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC, MONTRÉAL. Photo: Guy Kosak. Source: Musée d'art contemporain de Montréal, Médiathèque



D'autres facettes de l'identité d'artiste

Plusieurs artistes de ces décennies ont pris comme matière de leurs œuvres différentes manifestations du social, signalant ainsi l'enracinement de celles-ci dans des contextes socioculturels spécifiques. L'artiste a alors choisi différents points de vue pour entrer en contact avec ces manifestations du social et en faire le matériau de ces œuvres par lesquelles il a exprimé d'autres dimensions de son identité sociale. Il a adopté le regard de l'artiste anthropologue lorsqu'il s'est placé en observateur de la société afin de rassembler et de rendre visibles des signes formant son identité. Il a joué le rôle de l'artiste animateur lorsqu'il a créé des œuvres établissant des interactions avec le public. Il s'est identifié à l'artiste militant lorsqu'il a pris parti dans la défense d'une idée ou d'une cause sociale particulière dans le but de changer en profondeur cette société. Retenons, cependant, que ces figures d'artistes ne supposent pas des lieux d'action séparés de façon étanche. Certains artistes les ont combinées et en ont exploré tout le registre; d'autres ont accordé la primauté à l'une d'entre elles.

OPÉRATION DÉCLIC.
DU 7 AU 11
NOVEMBRE 1968,
BIBLIOTHÈQUE
NATIONALE DU
QUÉBEC, MONTRÉAL,
Photo: Pierre Gaudard.
Source: Archives
nationales du Canada,
PA 184497



L'artiste anthropologue

Les territoires des cultures nationale, régionale, urbaine et féminine ont été les terrains d'observation privilégiés par les artistes des années 1960 et 1970 qui ont donné une forme visuelle aux thématiques identitaires de cette époque. Ils ont ainsi participé à la construction d'identités collectives tout en faisant valoir, comme l'écrit Andrée Fortin, la présence des identités individuelles dans ce processus social⁵.

L'artiste anthropologue a exercé sa pratique en s'appropriant des objets banals, produits en série, reliés à des rituels sociaux, ainsi que des images fortement médiatisées, qu'il a mis en scène dans ses œuvres. Cette opération a souvent été dirigée sur le ton de l'humour ou de l'ironie pouvant prendre parfois aussi celui de la dénonciation. Ainsi, certaines œuvres participent au changement profond de valeurs traversant alors la société québécoise en abordant avec ce procédé les univers emblématiques de l'idéologie clérico-nationaliste que sont la religion et la famille. Mentionnons, à titre d'exemple, Le sousmarin jaune de la force de frappe québécoise, de Marc-Antoine Nadeau et André Montpetit, présenté au pavillon de la Jeunesse d'Expo 67 ainsi que La chambre nuptiale (1976), de Francine Larivée. Le sousmarin jaune... regroupait des objets de dévotion religieuse, tels des images du pape et du Sacré-Cœur, des chapelets, des statues de la Vierge...6 tandis que la référence à l'Église était explicitement campée dans la forme même de La chambre nuptiale, qui a emprunté ses éléments à l'architecture et au décor de l'Église catholique. Ces deux œuvres ont détourné différents objets cultuels de leur signification conventionnelle pour greffer un propos dénonciateur sur l'univers religieux ou familial. Or ce travail d'appropriation d'objets ou de signes de la tradition culturelle québécoise se situe dans la même mouvance sociale que l'esprit Ti-Pop, qui s'était exprimé dans la revue Parti pris au milieu des années 1960. Pierre Maheu avait

défini cet esprit comme une attitude critique engagée dans la désignation des signes de l'aspect aliéné de la culture populaire québécoise qui se manifestait, entre autres, dans des objets kitsch de la religion, comme «[...] l'image du Sacré-Cœur en carton portant l'inscription "Pourquoi me blasphémez-vous7?"» L'esprit Ti-Pop considérait ces objets comme emblématiques de ce passé culturel associé au régime de Duplessis; il soutenait qu'un regard ironique ou humoristique dirigé vers cette culture devait avoir un effet libérateur et permettre le passage vers un autre mode d'existence affranchi de valeurs jugées passéistes. Le sous-marin jaune... est contemporain de ce mouvement culturel tandis que La chambre nuptiale a favorisé la rencontre entre l'esprit Ti-Pop et l'idéal du mouvement féministe des années 1970 en remettant en question les rôles de l'homme et de la femme imposés par l'institution de la famille.



MARC-ANTOINE NADEAU ET ANDRÉ MONTPETIT. LE SOUS-MARIN JAUNE DE LA FORCE DE FRAPPE QUÉBÉCOISE, 1967. Extrait de Yves Robillard. Québec Underground 1962-1972. Montréal: Les Éditions médiart, 1973, tome 1, p. 241



FRANCINE LARIVÉE. LA CHAMBRE NUPTIALE, 1976. Détail: l'autel de la femme. Matériaux mixtes. Photo: Marc Cramer. Source: Fonds Francine Larivée, Archives de l'Université du Québec à Montréal



FRANCINE LARIVÉE. LA CHAMBRE NUPTIALE, 1976. Détail: l'autel de l'homme. Matériaux mixtes. Photo: Marc Cramer. Source: Fonds Francine Larivée, Archives de l'Université du Québec à Montréal



D'autres aspects du monde du quotidien ont aussi constitué l'univers de référence de plusieurs œuvres d'artistes des années 1960 et 1970 s'étant identifiés à cette figure de l'artiste anthropologue. Cependant, le point de vue de ces œuvres, bien que souvent modulé par l'humour, n'est pas nécessairement accompagné d'une critique aussi mordante des symboles de la tradition culturelle observée dans les œuvres précédentes. Elles ont plutôt donné une visibilité à des objets de la culture contemporaine, signifiant ainsi que la culture québécoise est aussi urbaine, industrielle et nord-américaine. Par ailleurs, ces œuvres ont aussi désigné différents espaces, tels celui de la vie privée, de la ville, du quartier, du village, de

PIERRE A YOT. DO NOT FLUSH THE TOILET WHILE TRAIN IS IN STATION, 1967. Sérigraphie, montage, 66 x 51 cm. Source: Galerie Graff, Montréal



PIERRE AYOT. WHITE S..., 1968. Sérigraphie, découpage, pliage, 52 x 66 cm. Collection: Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Denis Farley



PIERRE AYOT.

MADAME
BLANCHEVILLE RIDES
AGAIN, 1974.
Sérigraphie sur
plexiglas, bois
138 x 66,5 x 82 cm
Source: Galerie Graff,
Montréal

la région... comme étant des lieux de construction identitaire. Ainsi, des titres de gravures de Pierre Ayot, comme *Do not flush the toilet while train is in station* (1967), *White S...* (1968) ou *Madame Blancheville rides again* (1974), proposent une représentation de la situation linguistique du Québec en signalant que cette représentation ne se manifeste pas exclusivement sur la scène politique mais qu'elle marque aussi la formation des identités sociales dans la vie privée. Cet effet des espaces sociaux sur la formation de l'identité des individus a aussi été relevé par les photographies de la nouvelle génération de photographes des années 1970, formée par Roger Charbonneau, Alain Chagnon, Serge Laurin, Clara Gutsche, Michel Campeau... Ceux-ci ont dirigé leur regard vers les quartiers

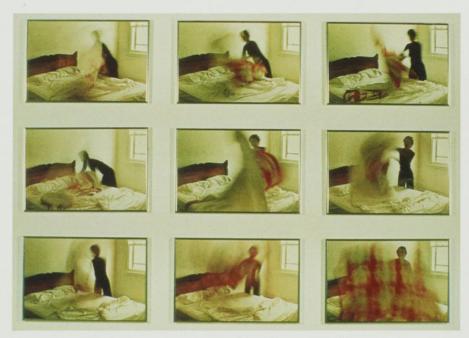


ROGER CHARBONNEAU. CHEZ LES BARSALOU, RUE WOLFE. Photographie noir et blanc.
Source: Roger Charbonneau



MICHEL CAMPEAU. FÊTE RELIGIEUSE PORTUGAISE, MONTRÉAL, QUÉBEC, 1980. Extrait du corpus: Week end au «Paradis terrestre»!, 1972-1982. Photographie noir et blanc. Source: Michel Campeau

populaires de Montréal en montrant les personnes qui les habitent, leurs cadres de vie et leurs objets. Soulignons aussi la pratique des femmes artistes qui ont montré l'effet de l'espace de la vie domestique sur l'identité féminine; des photographies de Sorel Cohen ont ainsi donné une visibilité, sinon magnifié le geste répété des femmes dans la vie quotidienne. Ces artistes ont aussi signalé l'emprise exercée sur les femmes par l'espace de la consommation: mentionnons, à tire d'exemple, les photographies de vitrines de magasins (1976-1980), de Clara Gutsche et l'environnement du Groupe Mauve présenté dans une vitrine du magasin Dupuis Frères (1972).



SOREL COHEN. LE RITE MATINAL, 1977. Photographies couleur, $35,5 \times 51,5 \text{ cm}$ (chaque élément). Source: Sorel Cohen



SOREL COHEN. LE RITE MATINAL ($D\acute{e}TAIL$), 1977. Photographies couleur, 35,5 x 51,5 cm (chaque élément). Source: Sorel Cohen



De plus, plusieurs œuvres de l'artiste anthropologue résultent d'une réflexion critique sur les frontières séparant les territoires de la production culturelle, celui du monde de l'art savant, celui de la culture de masse et de la vie quotidienne. Ces œuvres ont alors opéré des déplacements d'objets, d'un territoire à l'autre, et ont ainsi attribué à des objets de consommation populaire une validité culturelle que les courants antérieurs du modernisme leur avait refusé. Des œuvres de Serge Lemoyne, Pierre Ayot et Melvin Charney sont exemplaires de ce procédé. Ainsi Cap Canaveral (1963) de Lemoyne a produit un double déplacement. En utilisant une planche à repasser comme support de signes picturaux de l'abstraction gestuelle, l'artiste a fait passer un objet de la vie quotidienne vers le territoire de l'art savant; de plus, par le choix de la vitrine du Grand National situé boulevard Saint-Laurent comme premier lieu d'exposition de cette œuvre, il a amené l'art dans la rue et a ainsi offert au promeneur urbain une sorte de nature morte8. Par ailleurs, cette transgression des frontières des mondes culturels a mené Ayot à transformer les aspects mêmes du médium de la gravure; il en a fait un objet tridimensionnel ou une «estampeobjet9» qui laisse souvent le spectateur dans l'hésitation de décider si on lui présente un objet familier ou une œuvre d'art! Enfin, Le trésor de Trois-Rivières (1975) de Melvin Charney a introduit au musée d'art un prototype de maison ouvrière de Trois-Rivières. En rendant visibles les éléments de son vocabulaire architectural, il lui a aussi donné le statut de monument traditionnellement réservé aux temples, aux palais et aux églises par l'histoire universelle.

SERGE LEMOYNE. CAP CANAVERAL, 1963. Huile, peinture-émail, bois, tissus, 143,7 x 48,5 x 8 cm. Collection: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Serge Lemoyne/SODRAC (Montréal), 1999



SERGE LEMOYNE. INSTALLATION ET INTERVENTION

DANS UNE VITRINE DU GRAND NATIONAL, MONTRÉAL, 1964.
Photo: Marc-André Gagné. Source: Musée
d'art contemporain de Montréal, Médiathèque.

Serge Lemoyne/SODRAC (Montréal), 1999

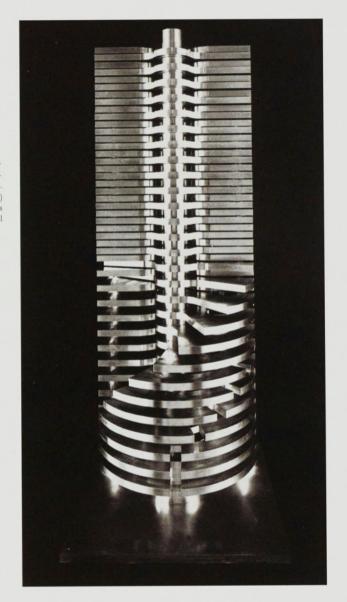
MELVIN CHARNEY. LE TRÉSOR DE TROIS-RIVIÈRES, 1975.
Vue de l'installation lors de l'exposition Québec 75,
au Musée d'art contemporain, Montréal, 1975.
Construction en bois, 393 x 290 x 410 cm.
Collection: Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photo: Israël Charney



L'artiste animateur

Il est arrivé que l'artiste ait quitté le point de vue d'observateur pour établir une interaction avec la collectivité en ciblant tantôt des consommateurs d'objets culturels, tantôt des visiteurs de musées et de galeries d'art ou encore de sites de la culture de divertissement. Animé par l'idéal démocratique de rendre l'expression artistique accessible à tous, mais aussi par le besoin de rompre avec l'isolement découlant des pratiques autoréférentielles modernistes, l'artiste animateur a alors créé des œuvres dont l'achèvement exigeait la participation du public; plusieurs d'entre elles mettaient aussi l'accent sur la fonction émancipatrice de l'art axée sur la prise de conscience des capacités créatrices de chacun. Par celles-ci, il a mis en question la primauté reconnue à l'objet d'art dans le phénomène artistique pour faire place à l'action du récepteur; il a ainsi réalisé le déplacement de la personne de l'artiste vers le public ou de l'individu vers la collectivité10. Pour accomplir un tel projet, l'artiste animateur a alors modelé sa conception de l'art de participation sur deux univers de référence, le jeu ou le ludisme et l'animation sociale.

En conviant le visiteur de musées ou de galeries d'art à des manœuvres perceptuelles ou à une expérience de manipulation des éléments de l'œuvre, l'artiste animateur lui a présenté l'expérience de l'œuvre d'art comme une activité ludique ne nécessitant aucun apprentissage ni aucun savoir. Ainsi, les sculptures d'Ulysse Comtois invitent le public à modifier leur alignement modulaire; des œuvres de Cozic l'orientent vers l'expérience de la tactilité tandis que les illusions optiques des sculptures-installations de Serge Tousignant sont déjouées par le déplacement du spectateur.

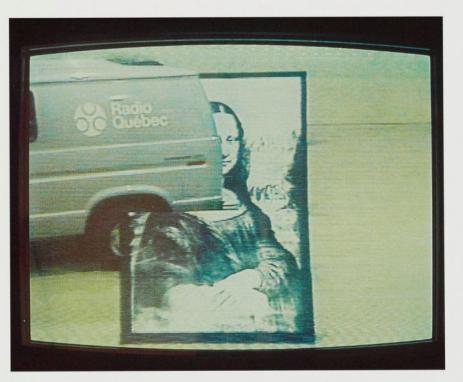


ULYSSE COMTOIS.
LE 23 OCTOBRE, 1969.
Aluminium et acier inoxydable.
174,6 x 61 cm. (diam.)
Collection: Musée des
beaux-arts de Montréal



SERGE TOUSIGNANT. MONA, 1972-1974. Installation photo-vidéo. Source: Serge Tousignant

En offrant ces œuvres à l'action du public dans les murs de l'institution artistique, l'artiste animateur a alors annulé, sinon atténué, la distance traditionnellement maintenue par cette institution entre l'œuvre d'art et le public. Par contre, il a aussi choisi de présenter ses œuvres sur des sites de la culture industrielle afin d'élargir le public de l'art. Il tentait de cette façon de briser la marginalisation de sa pratique résultant de l'intégration de plus en plus étendue de l'expérience esthétique par la culture de masse. Ainsi, l'environnement Les mondes parallèles (1969), de Maurice Demers, offrait aux visiteurs de Terre des Hommes, reconnue alors comme lieu d'expérimentations audiovisuelles, une expérience polysensorielle de l'effet des technologies nouvelles; tandis que le spectacle Les mécaniques du groupe Fusion des Arts conviait à un véritable happening les spectateurs du pavillon de la Jeunesse d'Expo 67 où déjà cohabitaient musique pop, théâtre d'avant-garde et musique



expérimentale. Mentionnons également que Serge Lemoyne avait aussi préféré la médiation des lieux de spectacle à celle du champ artistique en présentant des événements multidisciplinaires dans des bars et à la télévision¹¹.

FUSION DES ARTS.
LES MÉCANIQUES,
1967.
Spectacle/
environnement.
Source:
Richard Lacroix



Ce refus de la médiation de l'institution artistique est aussi celui de l'artiste animateur qui a modelé sa pratique sur les méthodes et objectifs de l'animation sociale. La chambre nuptiale, de Francine Larivée, est doublement exemplaire de cette prise de position, car elle fut la première fois présentée sur la place du Complexe Desjardins, lieu de consommation de masse, et qu'elle intégrait son propre dispositif de médiation entre l'œuvre et le public. Ce dispositif était pris en charge par des animateurs formés aux méthodes de l'échange et de la discussion; leur rôle était de favoriser, auprès du public, une prise de conscience de l'effet produit par cet environnement sur ses propres représentations des rôles sociaux de l'homme et de la femme.

L'artiste militant

La frontière entre la pratique de l'artiste animateur et celle de l'artiste militant est parfois poreuse, car les œuvres de l'artiste animateur ont souvent une portée politique et participent ainsi de l'utopie sociale des années 1960 et 1970, ou du sentiment de confiance dans les possibilités de changements sociaux partagé par plusieurs artistes de ces décennies. Retenons néanmoins que pour prendre parti dans la défense d'une cause sociale, l'artiste militant eut recours à divers modes d'action.

Il a parfois quitté le champ artistique pour la scène des luttes politiques en établissant des liens plus ou moins étroits avec des groupes politiques avec qui il a partagé des moments de leur action. Ses œuvres se sont alors confondues avec le matériel visuel des manifestations politiques des causes nationaliste, féministe ou celle des luttes ouvrières. C'est le cas de l'affiche Vallières-Gagnon qui accompagnait le procès des deux felquistes. Elle avait été produite dans les locaux de l'Atelier libre de recherche graphique, qui mettait son équipement technique à la disposition de groupes syndicaux et politiques'². Mentionnons également la



PROCÈS VALLIÈRES-GAGNON. Sources: Fonds Robert-Myre, Archives de l'Université du Québec à Montréal

série de vingt bannières intitulées Pages d'histoire, commandée au Groupe 1er mai par le Front commun intersyndical de Montréal pour la salle des fêtes du 1er mai en 1976, ainsi que les Bannières du Plateau Mont-Royal, réalisées par des résidants du quartier sous l'instigation d'un collectif composé d'étudiants en histoire de l'art et en animation culturelle. Ces bannières traduisaient le point de vue des citoyens sur la ville comme cadre de la vie quotidienne. L'artiste militant s'est aussi engagé dans des actions éphémères et clandestines se situant à la limite de la légalité. Ainsi, les membres du groupe des manifestes-agis, pour dénoncer la violence guerrière, sont montés sur la scène de la Comédie-Canadienne lors d'une représentation, en février 1969, de la pièce Double jeu, de Françoise Loranger, et ont créé une situation à signification symbolique en se dévêtant et





MARCEL SAINT-PIERRE (GROUPE 1" MAI).
PAGES D'HISTOIRE, 1976. BANNIÈRES.
Vue de l'installation lors de l'exposition
Art et société, Musée du Québec, 1981.
Photo: Patrick Altman, Source: Musée du Québec



INSTALLATION, EXPOSITION MONTRÉAL, PLUS OU MOINS? MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, 1972. Photo: Henry Koro. Source: Musée des beaux-arts de Montréal



en tuant deux colombes et un cog. Enfin, l'artiste militant a aussi déplacé les luttes politiques vers le champ artistique. Cette stratégie fut celle d'artistes, comme Serge Bruneau et Marcel Saint-Pierre, qui s'étaient engagés dans le champ politique et dont cette action a orienté le choix des thématiques et des manières de faire de leurs œuvres singulières. Retenons, par ailleurs, que l'exposition Montréal, plus ou moins?, organisée par Melvin Charney et présentée en 1972 au Musée des beaux-arts de Montréal, brouilla particulièrement les frontières entre les champs artistique et politique; cette exposition, qui réunissait dans une institution muséale artistes et militants partageant la même critique du développement de Montréal, a montré, sans les différencier, œuvres d'art et documents de groupes populaires engagés dans la lutte urbaine. L'événement Corridart, tenu à Montréal rue Sherbrooke lors des Jeux olympiques de 1976, et dont le maître d'œuvre était aussi Melvin Charney,

MELVIN CHARNEY. LES MAISONS DE LA RUE SHERBROOKE. Acier, bois et béton. 15 x 16,5 x 14,5 m. Exposition Corridart, 1976. Photo et source: Melvin Charney

donna par contre l'occasion de prendre conscience des contraintes sociales de la cohabitation du politique et de l'artistique. L'effet du propos critique sur le développement urbain tenu par des photographies et des œuvres conceptuelles fut amplifié par le contexte social même de l'exposition; l'administration municipale le jugea irrecevable et commanda la destruction de *Corridart*.



DÉMANTÈLEMENT DE L'EXPOSITION CORRIDART.
DÉMOLITION DE L'ŒUVRE LES MAISONS DE LA RUE SHERBROOKE,
DE MELVIN CHARNEY, JUILLET 1976.
Photo: George Cree. Source: Melvin Charney



VERNISSAGE DE L'EXPOSITION ART ET SOCIÉTÉ 1975-1980, 1981. MUSÉE DU QUÉBEC. Photo: Patrick Altman. Source: Musée du Québec



Renouveler le rapport de l'art contemporain à la société

L'artiste des années 1960 et 1970 a renouvelé en profondeur le rapport de l'art contemporain à la société en jouant un rôle actif dans les processus identitaires ayant modelé ces décennies. Il a pris place dans le mouvement culturel de cette époque en proposant des représentations critiques, parfois ironiques ou lucides, de la société québécoise, tout en valorisant, comme l'écrit Andrée Fortin dans le présent ouvrage, la prise de parole individuelle. C'est ainsi qu'il a modifié la relation de l'art contemporain avec le public et qu'il a, par ailleurs, brouillé, transgressé, sinon déplacé les frontières qui délimitaient les champs de l'expression culturelle.

Témoignage

Lise Nantel

(Propos recueillis par Gilles Daigneault)

Au début des années 1970, les temps sont propices à l'art populaire: «D'un côté, il v avait cette ferveur nationaliste, un goût pour les vieilles maisons et les vieux meubles, tous ces livres sur l'imagerie traditionnelle (ceux de Barbeau, entre autres), déià quelques petits textes théoriques sur les courtepointes et l'art des femmes, une envie de croiser le design avec l'artisanat... D'un autre. un silence complet là-dessus à l'École des Beaux-Arts d'où je suis sortie avec une envie de valoriser plein de choses occultées, avec un goût de communication immédiate avec le "vrai monde". J'étais beaucoup plus sensible

à toute l'aventure du Bauhaus autour de l'art appliqué qu'aux recherches de l'art "pur". En fait, c'est plus la culture que l'art qui m'intéressait. Je prenais toutes sortes de tissus dans des coffres de couture — je n'ai jamais su quoi faire avec de la peinture et des pinceaux! — et je voulais dire aux gens: "Voyez comme c'est beau, plein de poésie, riche d'évocations..." C'est un peu le contexte dans lequel sont nées mes bannières. »

Progressivement, il y aura l'engagement féministe: «Au début, le propos des bannières était plus esthétique que critique. Je m'interrogeais sans fondement théorique sur la nature de la créativité, notamment à partir d'une recherche sur "les patenteux du Québec". Avec Marie Décary, on se démarquait: on était à la vache dans le champ de l'art, mais d'une manière plutôt instinctive. Puis nos bannières sont allées dans les manifestations de femmes, de plus en plus importantes à l'époque, avec un discours plus mordant, mais aussi plus axé sur la symbolique et les non-dits que sur les slogans et les revendications. Toujours avec des moyens pauvres et une équipe réduite: on travaillait avec ce qu'on avait sous la main...»



LISE NANTEL.
Photo: Danielle Blouin.
Source: Lise Nantel

Lise Nantel:

Née à Montréal (Québec), en 1944 Vit et travaille à Montréal



LISE NANTEL ET MARIE DÉCARY. LES CHEVALIÈRES DES TEMPS MODERNES, 1980. Manifestation du 8 mars 1980. Source: Lise Nantel

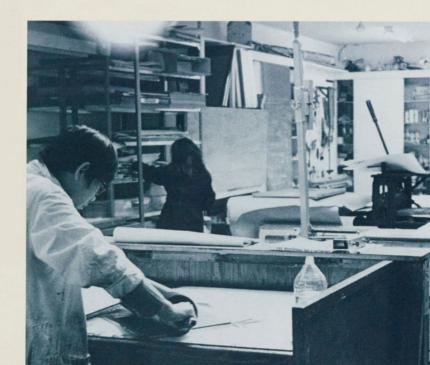
Richard Lacroix

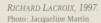
(Propos recueillis par Gilles Daigneault)

La gravure québécoise doit beaucoup à l'action de Richard Lacroix: «Pour moi, l'essentiel s'est passé à Paris, au début des années 1960. J'avais un peu plus de vingt ans et je découvrais toutes sortes de choses, notamment la pensée orientale indienne, le bouddhisme et le taoïsme qui m'accompagneront toute ma vie. J'y trouvais des leçons de sagesse, de liberté, d'ouverture, de tolérance; toutes choses que je retrouvais dans l'ambiance du fameux Atelier 17 de Stanley William Hayter. Chez "Bill", les gens venaient de partout dans le monde pour expérimenter en groupe toutes ces nouvelles techniques de gravure - c'était plus important que de produire des œuvres individuelles — et il y avait un incroyable brassage d'idées de toutes sortes. C'était un vrai atelier libre... Et c'est

à peu près ce qui s'est reproduit, tout naturellement, dans mon petit atelier montréalais, en 1964, autour de tout l'équipement — et de l'esprit — que j'avais rapporté de mon voyage: à l'Atelier libre de Recherches graphiques, il n'y avait ni clans, ni cliques, ni gangs, ni modes... »

Cette époque est aussi celle de la formation du groupe Fusion des Arts: « Tout ça a germé aussi à Paris où je rencontrais souvent Yves Robillard. Dans certains milieux, c'était des années libertaires, qui préfiguraient Mai 68. Et puis, au retour, on s'est retrouvés en pleine Révolution tranquille, alors que des intellectuels réfléchissaient sur tous les systèmes, y compris divers intervenants sur celui de l'art. D'autre part, notre groupe multidisciplinaire — avec des membres







issus de la peinture, de la sculpture, de la gravure, de la musique, de l'esthétique, de l'architecture, de l'ingénierie... — a été créé dans l'effervescence d'Expo 67, et c'est, entre autres, une expérience difficile avec le Pavillon canadien — une longue histoire à raconter! — qui va radicaliser l'action de Fusion. Certains d'entre nous commencions alors à réaliser que la peur, la colère, l'avidité, l'ignorance et la tristesse expliquaient en grande partie les illusions et les prétentions galvaudées par les systèmes de valeurs établis et cela à travers leurs institutions tant politiques, financières, juridiques, policières, sportives que culturelles.

Nous pensions qu'il valait souvent mieux en rire qu'en pleurer et c'est par l'humour que nous allions laisser respirer notre force de vie lorsqu'une occasion se présenta au pavillon de la Jeunesse d'Expo 67, où nous irions présenter à plus de 300 reprises nos Mécaniques avec sa Corde à linge; happenings de participation active, innovatrice à plusieurs points de vue pour l'époque, le tout accompagné de textes manifestes. C'est aussi à l'Atelier libre qu'allaient se créer des affiches dites "politiques" (notamment pour le comité Vallières-Gagnon, l'opération McGill français et le Comité d'Information Politique). En laissant ainsi libre accès à son équipement, à des artistes et membres de différents groupes communautaires, l'Atelier se verra à toutes fins pratiques "étiqueté de gauche" dans certains milieux culturels et se faire couper le peu de support financier auguel il avait eu droit jusque-là...»



L'ATELIER LIBRE DE RECHERCHES GRAPHIQUES, MONTRÉAL, VERS 1967. Source: Richard Lacroix

Richard Lacroix:

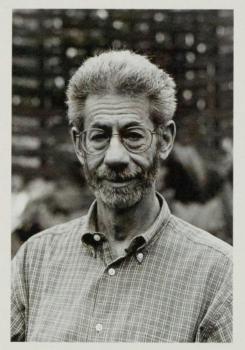
Né à Montréal (Québec), en 1939 Vit et travaille à Montréal

Témoignage

Gabor Szilasi

(Propos recueillis par Gilles Daigneault)

En 1970, Gabor Szilasi réalise un projet photographique d'envergure dans la région de Charlevoix: «Je savais que ce qui m'intéressait en photo, c'était l'homme et son milieu. Je n'avais aucun goût pour les images dites "esthétiques" ni même pour les "beaux" paysages. J'avais une approche très directe, frontale, sans manipulation, à la manière de Paul Strand dont j'avais un livre avec moi. À l'époque, la région se transformait doucement - par exemple, on voyait côte à côte de vieilles croix de chemin et de nouvelles industries - et je voulais montrer le changement continuel. Je ne prétendais pas avoir un regard politique, je ne dénonçais rien... Je photographiais des gens simples avec leur fierté, que je respectais.»





GABOR SZILASI. POINTE SAINT-CHARLES, 1967. Photographie noir et blanc Source: Gabor Szilasi

GABOR SZILASI. Photo: Doreen Lindsay



Quelques mois plus tard, il rencontre les membres du Groupe d'action photographique: «Ils étaient plus engagés dans certaines causes que moi qui n'étais que sympathisant. Mais Michel Campeau m'a dit un jour que le seul fait de photographier le "monde ordinaire" et le quotidien constituait un choix, un énoncé à caractère politique. On avait des réunions régulièrement où chacun apportait des photos dont on discutait, comme aussi du travail de photographes connus et d'enjeux plus théoriques. Tout cela a eu une influence certaine sur ma façon de travailler, même si je ne prétendais toujours pas changer le monde. Pour le projet dans la Beauce, par exemple, j'ai souvent délaissé mon gros appareil pour photographier à main levée, pour faire une lecture à la fois plus intuitive et plus socialement engagée des personnages et des formes urbaines. Et puis, tout cela a peut-être accentué un certain sens de l'humour, une douce ironie, qui me venait naturellement...»

Gabor Szilasi:

Né à Budapest, Hongrie, en 1928 Établi au Québec depuis 1957; vit et travaille à Montréal depuis 1959



et jeune femme

Marcel Fournier

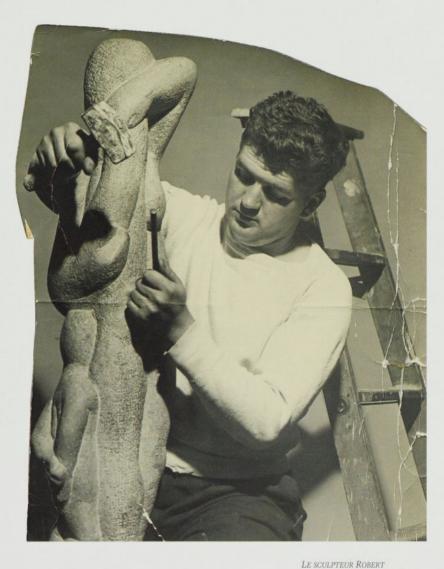
En octobre 1958, Paul-Émile Borduas, alors installé à Paris, se confie, par lettre, à son ami Claude Gauvreau: «Ne suis-je pas né trop tôt dans un pays trop jeune?» Il meurt deux ans plus tard, au moment même où le Québec entre dans ce qu'il est convenu d'appeler la Révolution tranquille: «Adieu, la tuque et le goupillon!» L'auteur de *Refus global* est de ceux qui, depuis la fin des années 1940, veulent que «ça change!».

Les intellectuels et les artistes se sentent étouffés par le poids de l'inertie et de la tradition: «Ça manque d'air», se plaint-on. Certains s'exilent en France: Fernand Leduc, Roland Giguère, Robert Roussil. Pour Leduc, le départ pour Paris apparaît comme un véritable «acte de libération»; pour d'autres, il s'agit de «changer d'air» ou de «fuir la routine quotidienne²». Lorsqu'au milieu des années 1950, Robert Roussil «sacre son camp au plus vite», il en a marre et il veut «changer le mal de place³». Il n'est pas facile d'être un artiste: il faut, dira Roussil, «établir sa force afin de préserver sa liberté en toutes circonstances⁴».

Pendant l'occupation de l'École des Beaux-Arts de Montréal, 1968.

Source: Fonds Francine-Larivée, Archives de l'Université du Québec à Montréal





Puis, tout se met à bouger: c'est le fameux «Désormais!» du premier ministre Paul Sauvé (qui succède à Maurice Duplessis). La Cité se libère et on assiste à la multiplication de débats publics, à la création de nouvelles revues, à la publication d'essais et à la réalisation d'émissions pour la radio et la télévision. Feu l'unanimité! On abandonne l'idéologie de conservation pour adopter, comme le note Marcel Rioux, l'idéologie de rattrapage: nous nous tournons tous vers le progrès, vers les nouveautés. C'est, espère-t-on alors, la fin de la grande noirceur. Vient l'ère d'un temps nouveau: place à la jeunesse!

ROUSSIL, EN 1947. Photo: Pierre Zarov. Source: Musée d'art contemporain de Montréal, Médiathèque



La Place des Arts fut créée en 1953 par Robert Roussil et Armand Vaillancourt dans un atelier de la rue de Bleury, à Montréal. Il s'agissait d'un centre d'expression populaire où étaient proposés des cours, des conférences et des expositions.

Source: Fonds Yves-Robillard, Archives de l'Université du Québec à Montréal

La Révolution scolaire : du collège classique au cégep

La société québécoise connaît de profondes transformations sociales, culturelles et politiques: urbanisation et sécularisation, modernisation de l'État et démocratisation du système scolaire; éclatement de la famille, libération sexuelle et émancipation de la femme; développement des mass media (cinéma et télévision), société de consommation et commercialisation du loisir. Tous ces changements, souvent rapides, se produisent au moment où on assiste, au plan structurel, à la montée des classes moyennes et, au plan politique, au renouveau du nationalisme. Mobilité sociale et mobilisation politique vont de pair. «Maîtres chez nous», clame «l'Équipe du tonnerre» de Jean Lesage.

Les années 1960 sont aussi une période de débats politiques5 et d'effervescence culturelle: création du ministère des Affaires culturelles du Québec, mise en place de programmes d'aide aux arts et de rayonnement international, création de maisons d'éditions⁶ et de revues savantes, multiplication des chaînes de télévision, ouverture de cinémas, de galeries d'art et de musées. La culture devient vivante (titre d'une revue du ministère des Affaires culturelles qui paraît en 1966). Un nouveau cinéma apparaît, avec le cinéma direct et le cinéma d'auteurs: Jutra, Perrault, Lefebvre, Groulx... L'Office national du film du Canada est un lieu privilégié de création. On assiste à une nationalisation de la culture: la littérature devient québécoise, on parle de cinéma québécois, le joual acquiert le statut de langue (populaire). Pour le théâtre, Michel Tremblay écrira Les Belles-Sœurs. Qui l'aurait cru? Quelques années plus tôt, le frère Untel, sorte de Don Quichotte des

Dans les années 1960, Claude Jutra participe à la nouvelle vague du cinéma direct, du cinéma d'auteur. CLAUDE JUTRA, CINÉASTE. Source: Office national du film du Canada



cass jacques renaud

En utilisant un style de langue populaire, transcription directe de la langue parlée, Jacques Renaud bouleverse les normes littéraires établies et met en exergue l'existence du «joual» tout en attisant le débat qu'il suscite.

JACQUES RENAUD, LE CASSÉ, MONTRÉAL, PARTI PRIS, 1964. Source: Bibliothèque nationale du Québec

«vraies» valeurs, s'est indigné devant l'appauvrissement de notre langue parlée. Le Québec se découvre de nouveaux chantres: Gaston-Miron-le-Magnifique, Gilles-Vigneault-le-Troubadour, Pauline-Julien-la-Passionnée.

L'élément clé de la Révolution tranquille est sans aucun doute la réforme de l'éducation: le fameux Rapport Parent. C'est, aux yeux du ministre de la Jeunesse alors en poste, Paul Gérin-Lajoie, une véritable révolution scolaire, dont l'impact risque d'être explosif. En quelques années, du début au



milieu des années 1960, le pourcentage des jeunes âgés de 14 à 17 ans qui fréquentent l'école passe de 50 % à 75 %. Au niveau universitaire, l'augmentation de la population étudiante est aussi rapide : le taux de fréquentation scolaire des jeunes de 19-24 ans, qui est de 4,3 % en 1960, atteint près de 9,5 % dix ans plus tard, et le nombre d'étudiants (inscrits à temps plein) double presque, passant de 26 948 à 54 575⁷.

En partie liée à la reprise de la natalité dans les années d'après-guerre, cette montée remarquable du nombre de jeunes inscrits dans les institutions exprime une mobilisation de la population qui revendique une plus grande accessibilité à l'éducation. «Qui s'instruit s'enrichit», croit-on alors. Sont alors réunies les conditions d'une réforme de l'éducation, celle que planifieront les auteurs du Rapport Parent, à la fois pour adapter le système d'éducation à une économie capitaliste moderne et, dans une volonté de démocratisation, pour trouver une solution à la «crise scolaire» qui s'est manifestée d'une manière particulière dans la remise en question du collège classique.

Jean Lesage, premier ministre du Québec, accompagné de Paul Gérin-Lajoie, alors ministre de la Jeunesse, reçoit le Rapport de la Commission d'enquête sur l'éducation présenté par Mst Alphonse-Marie Pavent en 1964.

Photo: André Readman. Source: Fonds Office du film du Québec, Archives nationales du Québec à Québec



Manifestation des étudiants contre la démolition de l'édifice de l'École des Beaux-Arts, rue Saint-Joachim, à Québec, 6 mai 1966.

Source: Fonds de L'Action catholique, Archives nationales du Québec à Québec

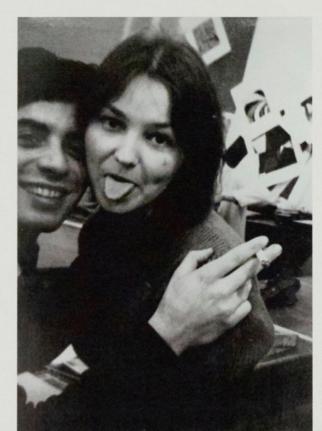
L'impact le plus visible de cette réforme se situe au niveau de l'enseignement secondaire et collégial par la construction de grandes polyvalentes et la création du réseau public des Collèges d'enseignement général et professionnel. L'enseignement universitaire est aussi l'objet d'importantes réorganisations: modification du mode de financement, établissement d'un programme de prêts-bourses, développement de la formation des maîtres et de l'éducation permanente, mise en place du réseau des constituantes de l'Université du Québec (dont l'Université du Québec à Montréal). On veut en finir avec l'ignorance (des générations précédentes). De nouveaux champs disciplinaires — pensons aux sciences sociales — s'ouvrent, d'autres, comme les sciences et

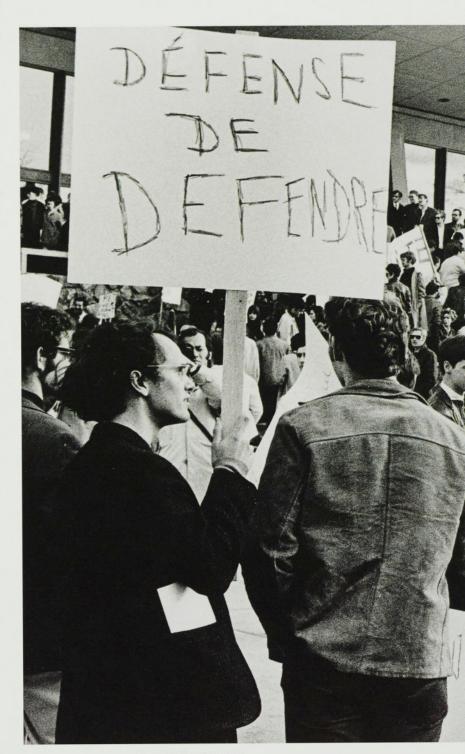
le commerce, se développent rapidement. D'institution vouée à la formation de l'élite (professions libérales, clergé, etc.), l'université se transforme en un lieu d'élaboration des nouvelles connaissances (scientifiques, etc.) et de formation d'une maind'œuvre hautement qualifiée. La spécialisation et la professionnalisation des savoirs touchent progressivement à tous les secteurs d'activités, de la gestion des ressources naturelles à celle des ressources humaines; partout s'instaure le règne de la rationalité scientifique et s'impose le langage de la technicité, de la rentabilité et de l'efficacité: le savoir apparaît comme une forme de pouvoir, comme le Pouvoir.

La contestation étudiante

La vie des campus universitaires et des collèges ne demeure pas longtemps tranquille: il y a d'abord les revendications (participation à la gestion, nouvelles

OCCUPATION DE L'ÉCOLE
DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL,
EN 1968.
Source : Fonds Francine-Larivée,
Archives de l'Université
du Québec à Montréal





Manifestation étudiante, Le 21 octobre 1968. Sources: Archives La Presse



pédagogies, création d'une nouvelle université de langue française), puis la contestation: grèves, occupations et manifestations. Les étudiants remettent en question les fonctions sociales et politiques du système d'enseignement et demandent une plus grande démocratisation. Une sorte de Mai 1968, mais en plus petit, moins bruyant et un peu en retard: tout va se passer l'automne suivant.

Contrairement aux attentes, le mouvement de contestation part non pas des universités mais des collèges: d'abord au cégep Lionel-Groulx de Sainte-Thérèse, en banlieue nord de Montréal, et ensuite, rapidement, dans une quinzaine d'établissements (sur 23) à travers le Québec. Les grèves et les occupations paralysent l'enseignement pendant plus de deux mois. À l'École des Beaux-Arts de Montréal, qui a déjà, quelques années auparavant, été le lieu d'une confrontation importante suivie d'une grève⁶, l'occupation est plus longue et aussi plus radicale: à la fois plus déterminés et plus imaginatifs, les





Manifestation étudiante, LE 21 OCTOBRE 1968. Source: Archives La Presse



artistes-étudiants contestataires, dont les leaders sont Réal Gauthier, Pierre Monat et quelques autres, exigent l'autogestion de l'École et une vraie démocratisation des arts. Leurs critiques sont nombreuses et précises: organisation inadéquate des locaux et des ateliers, incohérence du programme d'enseignement, incompétence de certains professeurs, ambiguïté du statut de la formation en arts qui n'est de niveau ni collégial ni universitaire. Il en va non seulement de la place des étudiants dans une école d'art mais aussi et surtout de la place de l'artiste dans la société.

On attend impatiemment, dans les milieux de l'art, le rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts qui a été créée en 1966 par le gouvernement libéral et dont la présidence a été confiée au sociologue Marcel Rioux. L'originalité de la démarche de cette commission, dont le rapport est rendu public en 1969, est de dépasser les questions administratives pour élaborer une réflexion

La Commission d'enquête sur l'enseignement des arts procède à une série d'auditions publiques en 1968. Le président de la Commission, le sociologue Marcel Rioux, est accompagné de Fernand Ouellet, vice-président, et de Jean Deslauriers.

Source: Archives La Presse



philosophique et sociologique sur l'art¹⁰. On veut démocratiser l'art et faire de chaque citoyen un «être créatif», bref renouveler la société par l'art. Utopie?

Les étudiants entrent aussi dans la danse: teach-in, occupation de locaux à l'Université de Montréal, rédaction de tracts et de pamphlets. Ce sont, pour la plupart, des étudiants inscrits en sciences sociales et humaines. Le débat monte d'un cran: de la critique de l'institution universitaire, on passe à la critique de la société (capitaliste, bureaucratique, technologique). Puis tout rentre assez rapidement dans l'ordre: les étudiants décident de retourner aux cours, préférant la négociation à la confrontation. Les administrateurs ont eu chaud....

Il n'y a pas de véritable coordination de l'ensemble du mouvement de contestation. L'UNEQ (Union générale des étudiants québécois), créée en 1964, est une organisation fragile. Sa principale initiative est l'organisation d'une grande manifestation

En mars 1969, le mouvement de contestation étudiant prend une dimension politique et nationaliste. Lors d'une grande marche dans les rues de Montréal, on scande: «McGill français!»

Photo tirée du *Quartier Latin*, 28 mars 1969. Source: Université de Montréal / Division des archives; Fonds de l'Association générale des étudiants

de l'Université de Montréal (AGEUM)









Les pancartes proclamant «McGill français!» s'enflamment. Source: Archives La Presse

qui réunit plus de 10 000 étudiants au printemps 1969. Le vice-président de l'Union, Claude Charron (futur député et ministre du Parti québécois), prend la parole devant une foule enflammée d'étudiants au Centre sportif de l'Université de Montréal et leur conseille de retourner en classe. Le mouvement de contestation prend une dimension politique et nationaliste: plus de 15 000 étudiants marchent dans les rues de Montréal aux cris de «McGill français!»

LA MANIFESTATION ÉTUDIANTE DU 28 MARS 1969. Source: Archives La Presse



Le mouvement de contestation demeure cependant limité. D'abord préoccupés par leurs succès scolaires (comme conditions de leur mobilité sociale), les étudiants, et plus généralement les jeunes, sont eux-mêmes divisés et mobilisés par trois formes différentes d'actions politique et culturelle: 1) le mouvement nationaliste qui, avec la création du Parti québécois, acquiert un nouveau souffle; 2) le mouvement contre-culturel, avec de nouvelles valeurs et un nouveau mode de vie (drop out, drogues, communes, libération sexuelle); et 3) enfin, le militantisme au sein d'organismes populaires ou de groupes politiques d'extrême-gauche (par exemple les groupes maoïstes En lutte et La Forge). Écartelé entre ces trois forces, le mouvement étudiant perd de son autonomie et de son pouvoir de mobilisation, principalement en faveur du nationalisme, que les actes terroristes du Front de libération du Québec (FLQ) et la réaction répressive du gouvernement fédéral (alors dirigé par Pierre E. Trudeau) vont exacerber. Pour la jeunesse, les années 1960 se terminent donc avec octobre 1968 et les années 1970 commencent avec octobre 1970.



La jeunesse : catégorie ou acteur social?

La jeunesse passe à l'avant-scène. Le conflit de génération acquiert une nouvelle dimension: les jeunes ne défendent pas seulement une nouvelle culture, ils veulent aussi «changer la vie¹¹». Une véritable «révolution culturelle», selon Marcel Rioux qui consacre sa leçon d'agrégation à l'Université de Montréal au thème «Jeunesse et société contemporaine». De son point de vue, les conflits de génération sont à la société contemporaine ce que les conflits de classe étaient au début de la révolution industrielle. Les jeunes sont plus qu'un groupe d'âge (avec sa sous-culture), ils constituent une véritable force politique, un «moteur pour le changement¹²».

Le mot «révolution» est sur toutes les lèvres. La jeune génération est frappée de plein fouet: drogue, drop out, retour à la campagne, commune, liberté sexuelle. Jacques Lazure, professeur de sociologie à l'UQAM, entreprend, au début des années 1970, la publication d'une série de trois ouvrages sur «la jeunesse québécoise en révolution» et il identifie non pas une mais trois révolutions: la révolution sociopolitique (avec le projet d'indépendance et des tendances réformiste, radicale et libertaire), la révolution scolaire (refus de l'autorité, drop out) et la révolution sexuelle¹³.

Engagé comme «analyste institutionnel» par le recteur Léo Dorais de la nouvelle UQAM, le psychosociologue français Georges Lapassade tente dans l'ouvrage intitulé *Le livre fou* de dégager le sens du mouvement de contestation qui n'a peut-être pas menacé l'ordre établi mais qui a inquiété les gens en place. Qu'il s'agisse de critique de l'école, de *drop out*, de libération sexuelle, de contre-culture ou même d'indépendance, un seul mot résume, selon Lapassade, la situation: c'est le beau mot de liberté, mais une liberté qui est maintenant associée à la marginalité¹⁴.

La vie d'artiste

Liberté, marginalité... Les jeunes générations d'artistes constituent l'avant-garde de la «révolution culturelle». L'art est synonyme de liberté: liberté de pensée, liberté d'expression. La vie d'artiste, c'est, dans les années 1960, la vie de bohème; c'est aussi l'existentialisme. L'artiste en jeune homme porte la barbe, fume la pipe ou des Gauloises et s'habille de noir. C'est la vie de café, les longues soirées dans les bars et les boîtes à chansons, et les parties chez les copains. On refait le monde, on écoute Brassens, Ferré, on lit Camus et Sartre, on regarde les films de Truffaut et Godard, et le dimanche soir, on se laisse bercer par la poésie de Guy Maufette, l'animateur radiophonique du «Cabaret du soir qui penche». Les fins de semaine, certains se retrouvent à Val-David, à la Butte-à-Mathieu. On rêve de Paris et on va à New York pour acheter sa peinture acrylique ou visiter les musées et les galeries.

Il y a le temps des beatniks, puis celui des hippies. On se laisse pousser les cheveux, on fume un joint et on lit le magazine *Mainmise*. De nouveaux réseaux se tissent, un monde *underground* se construit¹⁵. De nouvelles modes alimentaires et vestimentaires apparaissent: par exemple, la mode *grano*. On fuit la société de consommation pour se rapprocher de la nature. Certains s'installent à la campagne et (re)découvrent les métiers d'art.

Le monde de l'art est alors en pleine expansion: le nombre d'artistes et professeurs d'art est passé, de 1951 à 1971, de 683 à 3805¹⁶. Fin des années 1960, plus de 600 élèves fréquentent l'École des Beaux-Arts de Montréal. À la suite de la publication, en 1969, du rapport Rioux sur l'enseignement des arts, on procède à une réorganisation en profondeur du système d'enseignement qui conduit à l'intégration des Écoles de Beaux-Arts de Montréal et de Québec à l'université (UQAM et Université Laval).

Les Beaux-Arts acquièrent leurs lettres de noblesse (et des titres universitaires). Le prix à payer sera la prolongation de la formation en art. On assistera aussi à un processus de «théorisation» de l'art, avec la parution en 1975 de la revue Parachute, alors dirigée par Chantal Pontbriand et France Morin. Avec l'introduction de l'enseignement des arts, d'abord dans les écoles secondaires et, quelques années plus tard, dans les cégeps et dans les universités, l'art se voit attribuer une mission éminemment sociale, celle de la formation des jeunes générations que l'on veut plus «créatrices». L'un des grands enjeux des politiques éducative et culturelle est la démocratisation17. Créé en 1961, le ministère des Affaires culturelles, dont le premier titulaire est Georges-Émile Lapalme, va, dès les premières années, subventionner des organismes culturels (Arts et métiers graphiques, Musée des beaux-arts de Montréal, la revue Vie des Arts), mettre sur pied un programme d'aide aux artistes, ouvrir à Montréal un musée d'art contemporain, dont la direction est confiée à Guy Robert, et financer la tenue d'un grand symposium de sculpture sur le mont Royal et d'une exposition consacrée à la peinture contemporaine «canadiennefrançaise» à Spolète, en Italie.

Les conditions d'accès à la carrière artistique tout comme les conditions de vie des artistes changent: plusieurs enseignent — plus de 3000 professeurs d'art en 1971 —, certains bénéficient, que ce soit d'Ottawa ou de Québec, d'appuis financiers. Les artistes eux-mêmes s'organisent, avec la création en 1961 de l'Association des sculpteurs du Québec, dont le premier président est Yves Trudeau, et, en 1966, de la Société des artistes professionnels du Québec. Naissance du professionnalisme, constitution d'un marché du travail pour les diplômés en arts et volonté d'insertion des arts dans les institutions d'enseignement supérieur, autant de manifestations d'une modification sociale du statut de l'artiste. Les



Périodique typique du mouvement contre-culturel du début des années 1970, Mainmise propose un contenu axé principalement sur la libération sexuelle et la drogue.

Volume 3, page couverture. Source: Bibliothèque nationale du Québec, Montréal

caractéristiques sociales et scolaires des artistes changent aussi: les études en art deviennent plus accessibles aux jeunes issus des classes moyennes et populaires¹⁸.

La restructuration du champ artistique

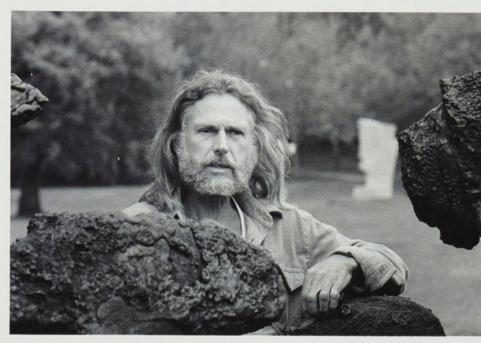
Les principales oppositions qui divisent le milieu artistique sont, depuis les années 1940, l'opposition art «traditionnel»/art vivant et, au sein de l'art vivant depuis les années 1950, l'opposition entre les automatistes et les plasticiens. Il y a, au début des années 1960, suffisamment d'artistes intéressants pour parler d'une École de Montréal¹⁹. Des artistes s'imposent²⁰, d'autres se font connaître par

leurs polémiques et leurs interventions théâtrales: le sculpteur Armand Vaillancourt, avec ses cheveux longs, sa barbe, son pantalon de cuir et son langage direct, incarne l'artiste marginal et contestataire.

Puis, une nouvelle génération d'artistes, beaucoup plus nombreux, entre en scène. Les styles et les techniques deviennent plus diversifiés. On passe de la pièce unique aux multiples (gravures)²¹, on remet en question les anciennes oppositions art/artisanat et art pour l'art/art appliqué et on introduit la politique en art. L'activité artistique n'est plus centrée sur la peinture: on se tourne vers de nouveaux médias (photographie et vidéo), on organise des happenings et des performances, et on réalise des installations. Les frontières mêmes de l'art bougent, les conditions d'exercice de l'activité artistique changent.

Les artistes ouvrent des ateliers collectifs — l'Atelier libre de Recherches graphiques, la Guilde graphique (avec Richard Lacroix), puis Graff — et, grâce à des subventions d'organismes gouvernementaux, se donnent leurs propres lieux de diffusion (les galeries parallèles). C'est le temps de la coopération (et des coopératives). À Montréal, les nouveaux lieux de diffusion de l'art d'avant-garde sont, dans les années 1970, les galeries Graff (pour l'art pop), Véhicule Art (pour l'art conceptuel), Média (pour l'art engagé) et Optica (pour la photographie).

L'art devient accessible à un plus grand nombre et le souci esthétique entre dans les mœurs (des classes moyennes), comme on peut le voir avec l'organisation d'un Salon annuel des métiers d'art ou la publication d'un nouveau magazine, Décormag, consacré à la décoration intérieure. L'art devient finalement, avec les symposiums et les murales dans les édifices publics, un art public et accède, avec les interventions plus fréquentes d'artistes tels Serge Lemoyne, Armand Vaillancourt, André Fournelle, à l'espace public, à l'espace des débats politiques (groupe Fusion des Arts, Opération Déclic). L'art est un enjeu



LE SCULPTEUR ARMAND VAILLANCOURT. Photo: Réal Capuano. Source: Armand Vaillancourt

politique, il dérange: on cherche même à le censurer (démantèlement, en 1976, de l'exposition *Corridart,* rue Sherbrooke à Montréal). Des artistes vont plus loin dans leur engagement et subordonnent leur art aux objectifs d'organisations politiques (groupes de gauche marxistes-léninistes) ou à des causes, le féminisme, par exemple.

Réorganisation des institutions scolaires, déplacement des frontières, interventions de l'État, restructuration du champ artistique: ces transformations donnent aux milieux artistiques une nouvelle dynamique, et aux artistes de nouvelles opportunités de création et de diffusion au plan non seulement local mais aussi international. Les jeunes artistes — non seulement des jeunes hommes mais aussi de plus en plus de jeunes femmes²² — entrent en force sur la scène artistique. Cette relève est souvent composée d'artistes qui enseignent à l'université ou qui bénéficient de bourses et de subventions. Aussi paradoxal que cela puisse sembler, dans le même mouvement où l'artiste devient un acteur social et politique, il acquiert un véritable statut social.

Témoignage

Cozic

(Yvon Cozic et Monic Brassard)

(Propos recueillis par Gilles Daigneault)

Cozic, c'est d'abord une table des matières inusitée dans le champ de l'art: «On avait un goût pour les matériaux trouvés — entre autres, la peluche, le vinyle, divers tissus mous — à cause de leurs couleurs, de leurs

textures, de leur manière d'accrocher la lumière. Même si certaines de ces couleurs heurtaient le "bon goût", on ne voulait pas tant contester le "grand art" de la peinture ou de la sculpture que l'enrichir, en renouveler





COZIC. SURFACE QUI VOUS PREND DANS SES BRAS, 1972. Polyester, pelon, ruban, tabouret. Collection de l'artiste

le vocabulaire, valoriser des matières premières, anoblir des teintes. En tout cas, il s'agissait d'une contestation positive... C'était la même chose quand on invitait les spectateurs à toucher, caresser ou encore boxer l'œuvre, à se laisser envelopper par elle ou même à l'embrasser (ce à quoi notre époque répugnerait par mesure d'hygiène!)... On voulait enrichir la facon de percevoir les œuvres d'art, ne pas en laisser l'expérience au seul sens de la vue. Ce qui à la fois faisait entrer au Musée des matières et des gestes empruntés au quotidien et faisait entrer l'art dans les maisons quand les spectateurs y retrouvaient les mêmes éléments dont la fonction avait été détournée.»

Cozic, c'est aussi un artiste à deux têtes: «Ça n'était pas évident au début — on se faisait houspiller autant par les "mâles" que par les féministes — mais, pour nous, c'est venu tout naturellement. Ça faisait partie de notre besoin de "changer la vie" — c'était dans la mouvance de Mai 68 —, d'enrichir, encore une fois, l'idée tellement égocentrique qu'on se faisait de la création artistique. Nous étions de doux révolutionnaires...»

MONIC BRASSARD ET YVON COZIC PENDANT LE MONTAGE DE L'EXPOSITION SURFACENTRES AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, 1977. Source: Cozic Née à Nicolet (Québec), en 1944 Yvon Cozic: Né à Saint-Servan, France, en 1942 Vivent et travaillent à Longueuil (Québec)

Monic Brassard:



FRANCINE LARIVÉE. LA CHAMBRE NUPTIALE, 1976. Détail: le corridor des angoisses. Photo: Marc Cramer. Source: Fonds Francine-Larivée, Archives de l'Université du Québec à Montréal

Aspects de l'art des femmes

Rose-Marie Arbour

En Amérique du Nord, dès la fin des années 1960, le mouvement des femmes visa leur libération des servitudes d'une vie domestique exclusive, d'un confinement traditionnel à la sphère privée ou d'emplois mal payés et subalternes. Les femmes artistes, dans le dynamisme généré par ce mouvement, commencèrent à poser des questions jusque-là taboues sur le rapport entre leur carrière artistique et leur vie privée, entre les courants artistiques dominants et leur volonté d'expression sur d'autres sujets ou thèmes plastiques et formels. Dans les années 1955-1965, la question des femmes en arts était déjà connotée d'un caractère positif éphémère et liée à des conjonctures précises: l'abstraction gestuelle en peinture que pratiquaient les artistes Lise Gervais, Marcelle Maltais, Laure Major, Rita Letendre, Marcelle Ferron et d'autres femmes fut ponctuellement soutenue avec enthousiasme par plusieurs critiques d'art, dont Guy Viau qui situa la place et le rôle stratégiques des artistes canadiens-français dans l'entre-deux des scènes artistiques américaine et européenne. Il vit dans cette position le lieu d'une mission - celle d'être la synthèse entre le Nouveau Monde et l'Ancien. Pour ce critique, cette mission exigeait beaucoup de la part des peintres et, paradoxalement, l'illustration de ce courage, de cette «virilité» venait selon lui en particulier des femmes-peintres: «La





peinture abstraite convient aux femmes, à leur mode de connaissance intuitive, à leur capacité de communication¹», écrivit-il. Cette identification de la nature des femmes à un style pictural qui valorisait la gestualité picturale perdit rapidement sa position dominante avec l'avènement d'autres esthétiques dont celle de l'art optique, de la peinture hard edge et de l'art pop auxquelles peu de femmes adhérèrent ou contribuèrent. Dans la course aux obstacles de ces femmes artistes vers la reconnaissance, la pierre d'achoppement fut d'être ainsi identifiées à un style en voie de disparition de l'avant-scène de l'art contemporain.

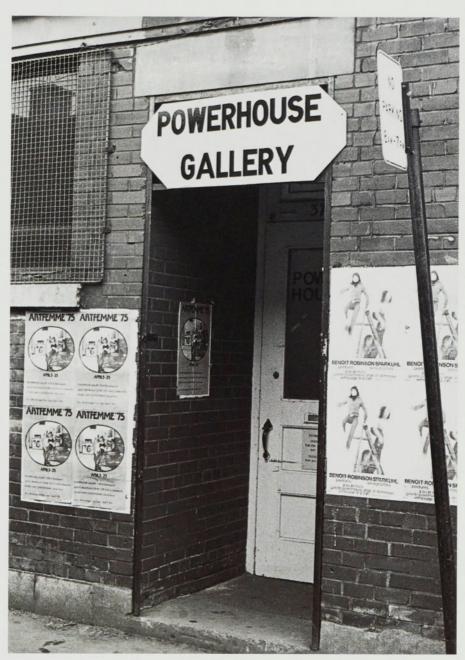
Avec le mouvement des femmes en arts qui se manifesta d'abord dans les pays anglo-saxons puis au Québec dans les années 1970, des femmes artistes replacèrent la notion de création dans une

LISE GERVAIS.
LUCIOTES BLEUES, 1959.
Huile sur masonite,
127 x 100,8 cm.
La Collection Lavalin du
Musée d'art contemporain
de Montréal.
Photo: Richard-Max
Tremblay,
C Lise Gervais 1999 /
VIS'ART droit d'auteur inc.

perspective d'appartenance sexuelle et de rôle social: la vie domestique et les gestes de la vie quotidienne, plutôt que d'être négligeables parce que du domaine de la tradition, furent consciemment réinscrits dans l'art et sa pratique: affirmation et provocation se frôlèrent et se chevauchèrent même à l'occasion. Le slogan «le privé est politique » affirma la dissolution de la barrière élevée entre les domaines du privé et du politique. Avec l'art, ils formèrent une trilogie dans le discours plastique et visuel de nombreuses femmes artistes conscientes des liens entre leur pratique artistique, leur position sociale et leur culture propre.

Chaque artiste trace sa propre démarche artistique

Au Québec, il n'y a pas eu à strictement parler d'œuvres porte-parole du mouvement des femmes en art, car les femmes artistes ne constituèrent pas de groupe identifié comme l'avaient été par exemple les automatistes ou encore les plasticiens entre les années 1940 et 1960. Les œuvres dites «de femmes» et affirmées comme telles, celles à discours féministe qui remettaient en question la nature de l'art à partir d'une perception différente et spécifique du monde sans pour autant prôner un parti pris militant, endossaient une perception du monde construite à partir d'expériences particulières aux femmes. Sauf exception, les artistes travaillaient seules même si la galerie Powerhouse (aujourd'hui La Centrale, fondée à Montréal par un groupe de femmes artistes anglophones au début des années 1970 et consacrée à la diffusion de l'art des femmes) constitua un foyer de rassemblement et de reconnaissance pour les femmes artistes et le point de départ important d'un réseau d'échanges et d'expositions. Cela dit, il n'y eut pas de propositions en faveur d'un style propre aux femmes comme il y en avait eu pour les mouvements artistiques qui occupaient l'avant-scène de l'art moderne et contemporain.



Fondée à Montréal au début des années 1970 par un groupe de femmes artistes anglophones, la galerie Powerhouse (actuellement La Centrale) se consacre encore aujourd'hui à la diffusion de l'art des femmes.

Photo: Sandra Hewton. Source: La Centrale



TANYA MARS. COD-PIECES, 1974.
Photographie noir et blanc.
Photo: James Shavick.
Source: La Centrale

Le lien entre l'art et le social n'était pas chose nouvelle: les avant-gardes historiques depuis le début du XX° siècle européen avaient assumé l'objectif de transformation sociale par l'art et ce, dans des formes plastiques et visuelles novatrices. Ce dernier aspect distingue l'art des avant-gardes historiques de l'art des femmes à discours féministe des années 1970, tout simplement parce que la notion de nouveauté formelle et plastique n'avait plus la valeur révolutionnaire qu'elle avait eue un demi-siècle plus tôt et que le contexte et les prémices artistiques étaient entièrement autres désormais. À ce titre, les femmes artistes partagèrent un esprit et des méthodes de leurs confrères: les jeunes artistes se réappropriaient alors des images médiatiques, des images religieuses et politiques désuètes du récent patrimoine québécois et du folklore urbain, introduisaient en art une culture populaire médiatique et de communication. Les femmes artistes requestionnèrent les conventions artistiques du modernisme finissant à partir de leur propre culture et de leur propre expérience.

L'appropriation des outils de l'art par les femmes

Pour nombre de femmes artistes de ces deux décennies, le contenu et la subjectivité furent un cheval de Troie pour pénétrer le monde de l'art formaliste alors dominant. Si les femmes peintres du post-automatisme avaient joué les règles du jeu de l'art dominant, dans les années 1970, des femmes artistes affirmèrent consciemment une conception autre de l'art où l'intime en même temps que des questions identitaires prirent une place considérable. Ces propositions et affirmations artistiques affichaient un ton politique du fait qu'elles étaient fondées sur la volonté de se réapproprier des espaces de production et de diffusion artistiques dont elles avaient été généralement absentes, tels les galeries d'art, les musées, les revues d'art. Tout au long des années 1970, le foisonnement des écrits historiques et théoriques sur les femmes artistes, sur l'art des femmes, sur le féminisme en art permirent d'éclairer la valeur historique et artistique de l'œuvre des femmes artistes. Une des questions récurrentes fut de savoir si la valeur en art se limitait à l'innovation formelle et stylistique ou bien si elle ne surgissait pas aussi en la révélant — d'une relation «engagée» au contexte social, culturel et artistique et ce, à partir de l'expérience et de la connaissance du monde par les artistes mêmes.

Les femmes artistes se sont réapproprié des signes, des formes, des techniques, des artefacts, des manières de faire qui étaient historiquement chargés de sens pour elles mais qui avaient été marginalisés dans et par l'histoire de l'art traditionnelle, elle-même redevable des collections publiques et privées, des expositions centrées sur les œuvres des grands hommes. Non pas que les femmes rejetaient les chefs-d'œuvre de l'histoire mais elles questionnaient le fait que les critères de sélection des chefs-d'œuvre aient

eu pour effet de les exclure de l'histoire de l'art avec leurs savoirs propres, leur perception, leur expérience. La critique des valeurs universelles en art favorisa donc la réinscription de la culture des femmes en art dont la «nature» et l'identité s'étaient modelées dans des pratiques et des usages acceptés socialement. Ce qui distinguait les femmes artistes entre elles parut moins signifiant que ce qui s'exprimait dans leurs œuvres et qu'elles avaient en commun – un rapport au monde fait de soutien et de soin apportés aux autres -, attitudes et valeurs liées à leur rôle social mais refoulées par l'histoire officielle non pour leur absence d'utilité sociale mais pour leur non-reconnaissance comme valeurs héroïques (masculines) et leur non-rentabilité dans une société de consommation.

Je propose de poser la question des femmes en art dans les années 1960 et 1970 dans la double perspective de la dissidence et de la différence. Les femmes artistes ont mis en lumière des zones de clairvoyance et de conscience qui, finalement, les rapprochent et ne peuvent plus être ignorées.

Exprimer la dissidence: La chambre nuptiale, une œuvre de participation

La dissidence fait qu'une personne ou un groupe d'individus cesse de se soumettre à une autorité établie pour s'en séparer radicalement. La dissidence n'est pas pour autant anarchiste même si elle ne se conforme à aucun système en place: elle visait, dans ce cas-ci, un effet esthétique qui manifesta la dissociation et le refus des règles dominantes en art et dans la société.

Lorsqu'elle fut inaugurée en plein centre du Complexe Desjardins dont elle marquait de surcroît l'inauguration à l'été 1976, deux années et 70 000 heures de travail s'étaient écoulées depuis que Francine Larivée avait formé son groupe de travail²



Public visitant La chambre nuptiale au Complexe Desjardins à Montréal, 1976.

FRANCINE LARIVÉE. LA CHAMBRE NUPTIALE, 1976.

Photos: Marc Cramer. Source: Musée d'art
contemporain de Montréal, Médiathèque

qui rassembla soixante-quinze personnes en plus de la contribution ponctuelle de tant d'autres. Sur le plan financier, l'artiste fit appel à plusieurs institutions et organismes3 situés majoritairement en dehors du champ artistique. Le projet put se réaliser dans une conjoncture particulière - l'Année internationale de la femme (1975) et la tenue des Jeux olympiques à Montréal (1976) rendirent accessibles des sources de financement de provenances extrêmement diverses. C'est grâce à un travail d'équipe que La chambre nuptiale s'élabora et fut réalisée. De plus, le groupe fit appel à l'expertise d'une centaine d'organismes à vocation communautaire4 qui contribuèrent à alimenter le projet quant aux données sur les conditions de vie des femmes selon divers angles d'approche (santé, environnement...). La figure de l'artiste solitaire, retirée dans son atelier pour mieux se concentrer sur sa création était étrangère au projet de La chambre nuptiale; les artistes, artisans, techniciens de toutes sortes qui firent partie de l'équipe de GRASAM travaillèrent en toute égalité à la réalisation du projet.



Avec ce projet, Francine Larivée se situa dans un entre-deux du champ de l'art et du champ social. Pour elle, l'art avait une mission de changement social par son pouvoir de toucher l'imaginaire et les sensibilités et, par ce biais, pouvait contribuer à changer les mentalités. Les critiques d'art et journalistes ne surent trop où caser cette œuvre environnementale: était-ce une forme d'animation sociale ou bien une œuvre d'art dite «engagée»? Le domaine de l'animation sociale et culturelle étant fort poreux et assimilateur, l'œuvre lui fut donc associée et le milieu artistique n'en tint pratiquement pas compte quant à la réception critique dans les journaux et les revues spécialisées. Cette ambiguïté persiste aujourd'hui encore.









AFFICHE PUBLICISANT
L'ANNÉE INTERNATIONALE
DE LA FEMME EN 1975.
Source: Bibliothèque nationale du Québec



Dans La chambre nuptiale, les relations hommefemme à l'intérieur de la cellule familiale et du couple traditionnels furent la cible d'une critique acerbe, les rôles attribués aux uns et aux autres perpétuant un esprit de conservatisme de plus en plus invivable. La relation de couple fut épinglée avec minutie dans ses différents aspects de vie quotidienne, de travail, de transmission des valeurs et des façons de faire. L'artificialité des rôles et des fonctions des hommes et des femmes constitua la problématique centrale permettant d'entrevoir l'amorce d'un renouveau individuel et collectif sur les plans social et spirituel. Le projet était dans le droit fil des revendications féministes des années 1970 qui avaient milité en faveur de l'autonomie des femmes, de l'instauration de relations égalitaires entre les sexes et contre les dépendances de toutes sortes (affective, économique et politique) dans laquelle trop de femmes et d'hommes sont rivés au sein de la cellule familiale traditionnelle. La chambre nuptiale braqua un regard féministe sur la vie de couple et de famille, critiquant de plein fouet la société de consommation et ses valeurs de même que le symbolisme religieux anachronique traversant encore des pans entiers de la vie sociale. L'œuvre fut présentée trois fois hors les murs du musée (et une seule fois dans celui-ci), financée en grande partie par des institutions qui habituellement ne sont pas concernées par les arts visuels ni par l'animation culturelle: elle fut un énorme parachute atterrissant au milieu de sphères habituellement étanches et incita à réfléchir sur celles-ci et leurs frontières.



CÉRÉMONIE OFFICIELLE D'INAUGURATION DES JEUX OLYMPIQUES DE MONTRÉAL, 1976. Source: Fonds du Comité organisateur des Jeux olympiques, Archives nationales du Québec à Montréal



FRANCINE LARIVÉE. LA CHAMBRE NUPTIALE, 1976. Détail: le corridor des angoisses. Photo: Marc Cramer. Source: Musée d'art contemporain de Montréal, Médiathèque



Comme le projet visait une information et une communication avec un public élargi sur un sujet qui était de nature sociale, sexuelle, politique et économique, la conception de *La chambre nuptiale* fut marquée par des procédés cinématographiques: après avoir participé, entre autres, à un film de Mireille Dansereau, *J'me marie, j'me marie pas*⁵ (1973), Francine Larivée intégra les méthodes d'exposition et de mise en scène qui permirent de réaliser une œuvre à valeur éducative.

La chambre nuptiale: un véritable manifeste

En même temps qu'elle amorçait une carrière en art contemporain, l'artiste concocta, à partir de 1974, le projet de La chambre nuptiale. Le climat intellectuel et politique au Québec était alors favorable à une remise en question des traditions aliénantes qui ponctuaient la vie des citoyens et particulièrement celle des femmes: «jamais, auparavant, les femmes n'avaient osé nommer les multiples lieux du pouvoir, à la fois chez elles et dans le monde extérieur⁶». Les liens entre hommes et femmes dans le couple traditionnel devenaient la métaphore des rapports de pouvoir au sein de la société tout entière, où l'identité des femmes et celle des hommes sont modelées dans et par l'autorité masculine sur les femmes. «Francine Larivée avait constaté elle-même qu'à partir du moment où des femmes plus jeunes osaient manifester publiquement leur mécontentement et s'ouvraient sur leurs expériences, d'autres femmes des générations antérieures commençaient à dire ce qu'elles avaient tu jusqu'à présent7», écrivit Jocelyne Aubin. La fonction d'animation, objectif principal de La chambre nuptiale, fut une réponse aux enquêtes déjà menées ponctuellement par d'autres organismes sur la vie des femmes. Mais l'enjeu n'était pas seulement communicationnel et critique - il était aussi esthétique. Alors que chez les automatistes ce fut le





Francine Larivée. La Chambre nuptiale. 1976.

Détail: l'autel du couple. Photo: Marc Cramer. Source: Fonds Francine-Larivée, Archives de l'Université du Québec à Montréal



FRANCINE LARIVÉE. LA CHAMBRE NUPTIALE, 1976. Détail: lit-tombeau et autel du couple. Photo: Marc Cramer. Source: Fonds Francine-Larivée, Archives de l'Université du Québec à Montréal



manifeste *Refus global* (1948) qui donna à leur art une dimension politique, avec *La chambre nuptiale* nous sommes devant une œuvre manifeste qui déterritorialise les domaines du social et de l'artistique. Elle reste une exception dans le champ de l'art contemporain au Québec.

Exprimer la différence: l'œuvre photographique de Raymonde April

La différence est non dissociatrice d'aucun milieu. Elle se vit en terme de distinction plutôt que de rupture. La différence ne questionne pas les cadres institutionnels de l'art contemporain ni de la société. Elle vise ici un effet esthétique qui fait pressentir des domaines de l'intime et de la subjectivité dans un contexte de vie quotidienne actuelle rarement exploré avec autant de prégnance et d'apparente légèreté.

Une crovance incite à penser que la pratique photographique assure un lien plus «naturel» au social que tout autre médium artistique traditionnel, qu'elle communique un contenu conséquemment et naturellement expressif. La photographie, pourtant, n'est pas un miroir de la réalité, faut-il le rappeler? Dans les œuvres photographiques de Raymonde April, il y a narration et un effet de cette narration est de faire accéder les spectateurs et spectatrices à un univers intime qui leur paraît de prime abord familier. Or cette intimité qui serait familière ne peut exister qu'entre des individus qui forment déjà une communauté: là est le pouvoir évocateur et rassembleur des œuvres de cette artiste et sa capacité à enregistrer figurativement le «réel» d'une façon plus immédiate que ne peut le faire la peinture ou la sculpture. Mais cette immédiateté n'est pas pour autant garante d'authenticité ou de vérité. Si de plus en plus de femmes artistes s'en sont servi depuis les années 1970, ce fut pour rendre compte d'une perception propre et singulière de leur réalité quotidienne mieux

que ne le leur auraient permis les médiums artistiques traditionnels. Raymonde April a été déterminante pour rendre un climat autrement imperceptible qui entoure les gestes quotidiens, la relation intime aux objets, au temps, les émotions évanescentes mais bien réelles. L'utilisation de titres sous forme de phrases comme partie même de l'œuvre lui a permis d'introduire une tension qui magnifie la dimension narrative de la scène photographiée, lui donne un sens particulier en même temps que philosophique. L'univers photographique de Raymonde April est représentatif d'une recherche d'expression des interstices d'un espace féminin fait de présences, de silences, de non-dits. Sa photographie ne documente pas des états de femme. En regard de la question des femmes en art, elle ne vise pas à faire partager la perception d'un état ou d'une appartenance sexuelle, elle met plutôt en scène une perception de la réalité où le sujet femme est au premier plan - la différence vient de là en partie. Les spectateurs et spectatrices entrent dans un monde poétique où la réalité circule, saisie en fines couches. Il s'agit de perception de soi exprimée sous forme d'autoportraits.





À ce moment précis, j'eus peur de vieillir.

RAYMONDE APRIL. À CE MOMENT PRÉCIS, J'EUS PEUR DE VIEILLIR, 1979. Photographie noir et blanc, 40,5 x 50,5 cm. Source: Raymonde April

L'autoportrait et la question du temps

Depuis 1977, Raymonde April expose ses photographies dont certaines sont des autoportraits. Elle a travaillé avec la qualité première du médium, sa fonction documentaire, qu'elle n'occulte jamais et qui lui permet de cibler justement ce qui lui tient à cœur et qui n'est pas directement saisissable: le silence, le temps qui l'enveloppent, elle et les objets, jamais frontalement mais dans un mouvement qui n'est pas véritablement rapide, coup d'œil qui s'attarde entre deux pensées, deux émotions. Entre l'art et la communication se situe la photographie: «La photographie pratiquerait ainsi sa propre réalité, elle ne conserverait avec le "monde réel" qu'une parenté presque illégitime», écrit l'artiste⁸.



À ce moment précis, j'eus peur de vieillir (1979) est un autoportrait où seul le bas du visage de la jeune femme est montré. Il y a là un croisement entre une scène à caractère anecdotique et une mise en scène élaborée (étoffes moirées, divan, corps étendu, mains aux ongles soigneusement polis déposées avec nonchalance et finesse) et ce croisement produit un effet d'arrêt du temps alors même qu'il est évoqué comme en passage.

RAYMONDE APRIL. Photo: Charles Guilbert

L'instant fuit, menace la beauté du corps fragile. Le cadrage photographique fait du visage fugace de la jeune femme un visage à portée si large qu'on en oublie le lieu et le quotidien du personnage à demi montré: il est devenu universel. En une sorte d'abstraction. l'œuvre est désarticulée de sa valeur documentaire et nous amène à réfléchir sur le temps. Le futur est figuré comme étant déjà là, quand cette femme sera déjà vieille, emportée par le temps. La photographie sert en quelque sorte d'exorcisme face à ce qui tue les femmes, socialement et culturellement - la jeunesse et la beauté emportées, la mort du désir s'ensuit et la disparition est anticipée. C'est de ce sort particulier aux femmes (en Occident particulièrement) dont il est question ici. Du fait que l'artiste se regarde elle-même et produit un (auto)portrait où toute femme se reconnaît, surgit également un sentiment de différence qui empêche les spectateurs et spectatrices de s'identifier entièrement à la figure de femme. Quant à l'œuvre, elle est une conjuration: «La photo n'incarne pas le réel; elle incarne plutôt l'image de celui-ci», écrit encore l'artiste9.

Les critiques et historiennes de l'art ont souligné l'importance historique de l'autoportrait chez les femmes et la résurgence de ce procédé dans les années 1970. L'autoportrait et le titre, ici indissociables, se croisent et produisent un effet d'intimité habituellement impossible aux seules ressources du document photographique. La réalité d'un espace d'intimité presque reclus est débordée par une dimension qui l'élargit à la vie tout entière des femmes. Sensualité et mort se retrouvent subtilement entrelacées: la vie de femme est irrémédiablement marquée par le vieillissement. C'est ici, dans la saisie de cet univers singulier, que le tragique de la mort appréhendée prend les teintes de la légèreté, de la sensualité, des menus plaisirs de la vie quotidienne. Il y a une intimité qui émane de l'auto-analyse que permet le mode photographique. Il n'y a dans cette

œuvre aucun engagement féministe ni aucune dissidence affichée. L'artiste ne fustige pas l'univers intime de la domesticité dénoncé par d'autres femmes comme lieu d'oppression. Or le traitement photographique de sa propre figure, aux prises avec un fait de vie dans un cadre quotidien, élargit infiniment le sens commun de cette réalité à un sens philosophique qui a trait à la vie et à la mort: là se loge une autre différence chez cette artiste qui a investi un domaine traditionnellement occupé par les hommes, philosophes et maîtres de pensée. Elle s'approprie ce rôle non par le langage verbal et écrit mais par la photographie. Là est une autre différence encore.

J'ai pris en charge l'identité sexuelle et sociale de ces deux artistes, ne pouvant l'ignorer de par le propos et le contenu mêmes de leur œuvre respective et pour cerner leur position dans le champ de l'histoire de l'art contemporain. Leurs œuvres sont séparées non seulement par une décennie mais par la nature même de leurs projets artistiques et esthétiques respectifs. Leur apport à l'art contemporain s'est articulé en relations multiples avec ce qui leur était contemporain, dans des croisements de langages plastiques et formels, de références culturelles et politiques qui manifestent leur genre sexuel.

La représentation de cette période historique, qui va des années 1960 aux années 1980, ne peut être aujourd'hui présentée comme unifiée et cohérente ou fondée seulement sur le fonctionnement interne des œuvres. L'éclatement artistique qui se manifesta alors — et dont le mouvement des femmes en art fut un élément important — vint entre autres du fait que l'identité de l'artiste a alors été prise comme paramètre structurant de l'œuvre d'art et de l'histoire de l'art. En effet, si l'identité des artistes est en partie déterminée par leur position dans le champ social, cette identité ne peut être neutralisée quand elle se

manifeste dans le champ de la création artistique au risque d'occulter le sujet même qu'est l'artiste.

La prise en charge de l'identité du sujet artiste oblige par ailleurs à mettre en lumière la fiction selon laquelle il existerait un ordre situé au-dessus de l'artiste, femme ou homme, et serait l'émanation d'un art universel. La question identitaire, à laquelle se rattache l'appartenance sexuelle, rend complexe et mouvant le statut de l'œuvre d'art de même que son positionnement et sa signification dans le champ artistique qui lui est contemporain. Cette analyse de deux œuvres fort différentes rappelle que l'identité de l'artiste peut fort bien être ignorée dans la lecture des œuvres mais qu'elle ne peut l'être dans la construction de l'histoire de l'art.

La chambre nuptiale



La chambre nuptiale est un projet qui fut piloté par Francine Larivée, responsable du Groupe de recherche et d'action sociale par l'art et les médias de communication (GRASAM), qu'elle avait formé avec Claude Gosselin et Jacqueline Rousseau. Les objectifs de GRASAM étaient de « grouper en association les personnes intéressées à la recherche en sociologie et à l'action





Pendant l'installation de La chambre nuptiale.

Francine Larivée et GRASAM

Photo: Marc Cramer, Source: Fonds Francine-Larivée, Archives de l'Université du Québec à Montréal

sociale par l'art et les médias de communication, et promouvoir leurs connaissances dans la pratique de cette science». La chambre nuptiale fut présentée au Complexe Desjardins et au Carrefour Laval (1976), au pavillon du Québec de Terre des Hommes (1977) puis au Musée d'art contemporain (1982).

La chambre nuptiale est un pavillon thématique en toile blanche, de forme circulaire, comportant une partie centrale en forme de dôme d'une hauteur de 19 pieds et d'un diamètre au sol de 30 pieds. La partie centrale est entourée d'un bas-côté également circulaire de sept pieds et demi de hauteur et de cinq pieds et demi de largeur, immense boyau de 70 pieds. L'entrée se situe à l'extrémité de ce boyau; elle est surmontée d'un corps en ronde bosse, celui d'un enfant sortant du ventre de sa mère. Le visiteur accède alors à un couloir sombre, cà et là éclairé, et dont la paroi est une membrane d'où se détachent avec plus ou moins de relief des personnages en pleine action: 73 personnages principaux représentent les différentes étapes de l'enfance, de l'adolescence, du jeune âge adulte. C'est le «Corridor des angoisses» aux sons indéfinis, rires, musiques qui en scandent le parcours. Puis la Marche nuptiale marque la fin du corridor et l'entrée dans la salle centrale, véritable

chapelle ardente, au milieu de laquelle se trouvent superposés dans une cage de verre, au bas, la mariée en morte, tel Blanche-Neige et, au-dessus, un couple de mariés copulant. Sur les parois de la chapelle, l'autel de l'homme et l'autel de la femme dressent le constat des représentations actuelles de l'idéal féminin et masculin, calquées sur les vedettes d'Hollywood. La vie quotidienne avec ses gestes codés et assignés selon l'appartenance sexuelle ponctue les scènes qui occupent la partie inférieure de la paroi circulaire. Le couple occidental est mis à nu dans la mise en scène de ses travestissements mêmes.

Pendant l'installation de La chambre nuptiale.

FRANCINE LARIVÉE ET GRASAM.
Photo: Marc Cramer. Source: Fonds Francine-Larivée,
Archives de l'Université du Québec à Montréal



Par un mécanisme contrôlé en régie technique, l'autel s'élève et le baldaquin glissant de côté, un écran apparaît sur lequel est projeté un film d'animation sur l'autonomie des individus et sur la famille et où la figure de mère épuisée rend compte de l'impasse de la vie familiale telle que vécue par la majorité des gens. Enfin, des animateurs accueillent les visiteurs et visiteuses dans une aire ouverte, à la sortie de la salle centrale, afin de discuter de ce qui vient d'être vu. R.-M. A.



Pendant l'installation de La chambre nuptiale.
FRANCINE LARIVÉE ET GRASAM.
Photo: Marc Cramer. Source: Fonds Francine-Larivée,
Archives de l'Université du Québec à Montréal



Le Groupe Mauve

Certaines femmes artistes ont pris position vis-à-vis de la définition de la formation artistique conventionnelle donnée dans les Écoles d'art des années 1960 et plusieurs d'entre elles ont pris part activement à la contestation de 1968 à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Après avoir quitté l'École, quelques-unes s'intéressèrent aux manifestations culturelles non reconnues officiellement, tel l'art des patenteux: Lise Nantel, Louise de Grosbois et Raymonde Lamothe publièrent Les patenteux du Québec (Éditions Partipris, 1974).

D'autres furent très sensibles au croisement entre art et politique: en pleine Crise d'octobre, au Salon des métiers d'art de 1970, l'artiste Lise Landry créa, parmi les exposants de la SAPO (Société des artistes professionnels du Québec), une situation conflictuelle à propos des mesures de guerre qui avaient été prises et qui suspendaient les libertés civiques des Québécois. Le soir du vernissage, sa peinture intitulée Mensonge fut exposée: l'œuvre était constituée d'une première toile non figurative, de style gestuel post-automatiste. Cette toile, lorsqu'elle était soulevée, en dévoilait une autre, représentant un Patriote accompagné de quelques lignes du manifeste du FLO. Aucune autre œuvre d'art n'avait véhiculé jusque-là un tel contenu politique.



D'autres enfin questionnèrent particulièrement la représentation des femmes dans la société: au vernissage de l'exposition Montréal, plus ou moins? au Musée des beaux-arts de Montréal (été 1972) et en tant que participantes à cette exposition, six jeunes femmes du Groupe Mauve (Catherine Boisvert, Ghislaine Boyer, Céline Isabelle, Thérèse Isabelle, Lise Landry et Lucie Ménard), en robe de mariée, gravirent majestueusement les escaliers du musée puis, se retournant, se servirent de leur voile comme d'un torchon pour épousseter les colonnes du parvis. Une dame, ébahie, leur souffla: «Vous étiez pourtant si belles!» Le Groupe Mauve



rédigea aussi un manifeste sur la représentation des femmes dans la société, organisa, dans des centres commerciaux, des pantomimes qui caricaturaient les *miss* des concours de beauté. Elles réalisèrent une vitrine au Magasin Dupuis Frères, rue Sainte-Catherine à Montréal, mettant en scène une mariée avec les rites et cadeaux qui habituellement l'accompagnaient. C'est en termes grinçants que cette représentation fut élaborée et proposée par les membres du groupe et la direction du magasin s'en débarrassa au bout de quelques jours... R.- M. A.

Le Groupe Mauve en robe de mariée.

EXPOSITION MONTRÉAL, PLUS OU MOINS?

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.

JUILLET À SEPTEMBRE 1972.

Photo: Henry Koro. Source: Melvin Charney

Francine Larivée

(Propos recueillis par Gilles Daigneault)

Le seul nom de Francine Larivée évoque encore La chambre nuptiale. une œuvre en quelque sorte emblématique des années 1970: «Ca reprenait un peu la forme du pavillon d'animation comme il y en avait tant eu à Expo 67 puis à Terre des Hommes... C'était dans l'esprit du travail de Maurice Demers ou d'Yves Robillard et aussi — je sortais quand même d'un bac en histoire de l'art! - de George Segal ou d'Allan Kaprow... Et c'était une œuvre féministe qui a profité sans qu'il y ait préméditation — de l'élan d'énergie de l'Année internationale de la femme et, l'année suivante, des largesses du programme Arts et Culture du Comité organisateur des Jeux olympiques (COJO). On était toute une équipe - comme dans les comités de citoyens ou les coops -, ce dont j'avais l'habitude aussi à cause de mes expériences dans le monde du théâtre et du cinéma. Mais, au milieu de cette équipe hétérogène, c'est bien en tant qu'artiste visuelle que je voulais témoigner de mes convictions: je voulais voir si on pouvait changer les choses à partir des seules images, des images qui soient assez fortes pour se passer du langage...»



Tout ça faisait beaucoup de responsabilités pour une « moins de 35 »: «Bien sûr, mon "Groupe de recherche et d'action sociale par l'art et les médias" était moins commode à gérer que le travail solitaire en atelier et le projet grossissait à vue d'œil avec l'équipe, mais ca reste une expérience que je souhaiterais à tous les artistes. Comme le fait de travailler dans des lieux non conformistes. De toute manière, les gens que je voulais atteindre n'allaient ni dans les musées ni dans les galeries; alors il fallait aller à leur rencontre et, dans La chambre qui était pourtant très grande, on a



souvent dû refuser du monde! Je ne regrette rien de cette époque sinon le fait que l'œuvre n'ait rencontré qu'un grand silence de la part de la critique — Yves Robillard ou Mikel Dufrenne étaient l'exception. Ce sont les journalistes des autres secteurs qui l'ont prise en charge. Aux États-Unis, les choses se seraient peut-être passées autrement, pour moi et pour l'œuvre... »

FRANCINE LARIVÉE. Source: Fonds Francine-Larivée, Archives de l'Université du Québec à Montréal

Francine Larivée : Née à Montréal (Québec), en 1942 Vit et travaille à Montréal

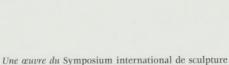


Les lieux d'innovation et de transgression en arts visuels

Guy Sioui Durand

Des centaines d'hommes revendiqueront leurs droits au travail-passion et vomiront votre travail-corvée insignifiant et stérile. Des centaines d'hommes referont une société où il sera possible de circuler sans honte et de penser haut et net. Vous vous demandez comment cela pourrait se faire!?

Peut-on aborder les arts visuels de ces deux décennies tels des imaginaires en friche, à l'image d'un Québec en expansion industrielle, urbaine et institutionnelle? On y observe des pratiques artistiques qui utilisent la société à la fois comme matériau et images, et à la fois comme «immatériau», c'est-à-dire comme idéaux d'affirmation collective. Les créateurs inventent leurs outils de développement. Progressivement, une véritable géographie de lieux inédits de production et d'interventions socio-artistiques s'esquisse sur tout le territoire. Ces zones d'innovation et de transgression révèlent une esthétique en mutation, mais aussi des débats sur les rapports entre l'art et la société.



PIERRE GRANCHE. LIEU IN-FINI, 1980. Photo: Yvan Boulerice. Source: Musée d'art contemporain de Montréal, Médiathèque.

environnementale de Chicoutimi, 1980.

© Sucession Pierre Granche, 1999



Dans les années 1960, les acteurs de l'art fondent des associations, des coopératives et des collectifs. Ils se dotent d'ateliers-galeries de peinture, de sculpture et de gravure. Leurs manifestations artistiques fusent spontanément dans certains bars ou discothèques, mais surtout dans des lieux et institutions publiques, à la faveur de grands chantiers comme Expo 67 ou lors des grèves à l'École des Beaux-Arts. Des images nomades dans la cité, des sculptures publiques et des photographies émergent, là où les gens vivent. L'art-action engage les publics et s'immisce dans le tissu social. Il s'en dégage un réel souci de diffuser l'art dans la vie pour la transformer.

LE GROUPE FUSION DES ARTS (1964-1969): RICHARD LACROIX, FRANÇOIS SOUCY, FRANÇOIS ROUSSEAU, YVES ROBILLARD ET HENRY SAXE.
Source: Fonds Office du film du Québec, Archives nationales du Québec à Montréal





FUSION DES ARTS. SYNTHÈSE DES ARTS, 1967 (MAQUETTE). Disques en plexiglas teinté, armature d'acier, son, éclairage. Source: Fonds Office du film du Québec, Archives nationales du Québec à Montréal

Puis, dans les années 1970, des galeries parallèles, des collectifs d'artistes militants, des regroupements de vidéastes, des périodiques culturels et des événements d'art se développent en réseaux. Mieux structurées que durant la décennie précédente, la plupart de ces initiatives profitent de programmes de subventions gouvernementales. Les questions sociales seront progressivement ramenées sur le terrain artistique. Les happenings sont rebaptisés performances et les environnements, installations. La photographie sociale voit poindre la photographie d'art expérimental; l'art engagé doit composer avec l'art conceptuel et les sculptures avec le land art. Sur le terrain, les artistes, discourant sur leur propre société et production, développent une pré-sociologie de l'art.

Les composantes de cette trame socio-artistique construisent, tout autant qu'elles critiquent, les institutions québécoises de l'art. Bien que se réclamant en droite ligne de *Refus global*, ne ressemblent-elles pas davantage aux *Projections libérantes*, ce très beau texte du même Paul-Émile Borduas?

Un paysage artistique méconnu et cosmopolite

Le regard sociologique révèle une géographie artistique insoupçonnée et cosmopolite: l'art québécois des années 1960 et 1970 s'inscrit de manière plurielle dans la Révolution tranquille. Retenons quelques repères significatifs.

INUKSHUK. SUD DE KANGIRSUJUAQ, 1997. Photo: Tommy Weetaluktuk. Source: Institut culturel Avataq



DOMINGO CISNEROS.

SERPENT 500, 1991.

Sculpture installée dans l'exposition
L'Œil amérindien. Regards sur l'animal. Musée de la civilisation, 2 mai au 20 octobre 1991.
Photo: Pierre Soulard.
Source: Archives du Musée de la civilisation



Le Nunavik peuplé d'Inukshuks, ces étranges géants de pierre, révèle l'inouï de la culture inuit. Une autodétermination communautaire et artistique des sculpteurs, sous la forme de coopératives, prend place dès 1960² dans le but de réguler le marché international qui se développe rapidement au sud; des sculpteurs comme Aami Alaku Qaqutu et Davidialuk Alasuaq³ se distinguent.

Dans les Hautes-Laurentides, dix ans après Expo 67, le collège Manitou accueille à La Macaza de jeunes artistes amérindiens de tout le pays. Domingo Cisnéros⁴ sera leur mentor. Signalons qu'en 1967, huit artistes amérindiens avaient participé à une double





PAVILLON AMÉRINDIEN, EXPO 67. Extrait du film de Michel Régnier Mémoire indienne, 1967. Source: Office national du film du Canada

première: pour une première fois des œuvres d'art contemporain étaient intégrées au premier Pavillon amérindien autonome présenté dans une exposition universelle.

En Gaspésie, Percé fait preuve de vitalité grâce à la sculpteure Suzanne Guité qui y a établi son atelier. La Galerie d'art de Matane rassemble à partir de 1974 un groupe d'artistes qui feront de cet endroit un haut lieu d'ébullition culturelle. À Saint-Jean-Port-Joli, l'expérimentation de sculptures sociales s'orchestre à la fin des années 1960. Un symposium spontané anti-artisanat aura lieu en 1968. Jean-Pierre Bourgault, fort impliqué dans ce renouveau, crée ses sculptures habitables⁵. À la fin des années 1970, Rimouski et Rivière-du-Loup verront naître des collectifs d'artistes comme la Grande Ourse et Au bout d'la Vingt.



DENYS TREMBLAY. LE SALOON FUNÉRAIRE, 1971. Matériaux mixtes. Source: Denys Tremblay

En Estrie, encore au début des années 1970, les artistes des Cantons de l'Est se regroupent (RACE), en 1973, autour des manifestations de la Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke. Le peintre Graham Cantieni y jouera un rôle de catalyseur.

Les régions du Saguenay et du Lac-Saint-Jean demeurent une pépinière d'artistes. Les symposiums de sculpture qui ont lieu à Alma en 1965 et 1966 s'inscrivent là où des groupes de photographes (par exemple John Krieber), d'estampiers, de peintres (par exemple Gatien Moisan) et de sculpteurs participent à l'éclosion de l'art actuel en région. L'implantation du réseau des collèges d'enseignement général et professionnel à Alma, Jonquière et Chicoutimi, et celle de l'Université du Québec stimuleront davantage encore ces artistes. Denys Tremblay, renommé pour ses environnements socio-artistiques (*Le saloon funéraire*, 1971) concocte le fameux *Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi* qui aura lieu en 1980. La Maison de l'Arche et

la revue *Focus*, à Jonquière, seront des expériences d'autogestion très stimulantes de la fin des années 1970.

Divers artistes, des cinéastes et des photographes sociaux fréquenteront, dans un but avoué de vulgarisation de l'art, les habitants de l'Île-aux-Coudres (Gabor Szilasi), les «patenteux» en Beauce (de Grosbois, Lamothe, Nantel) et certains villages comme Disraeli. De plus, les symposiums de sculpture à Schefferville sur la Côte-Nord, à Joliette et à Terrebonne enrichissent ces lieux de leurs créations.

À Québec, la construction des édifices de la colline parlementaire et la concentration de plusieurs organismes artistiques dans le quartier Saint-Jean-Baptiste feront de ce dernier un pôle de conscientisation sociale. En 1971, la murale de Jordi Bonet au Grand Théâtre de Québec sera l'objet d'un véritable débat politique. Le peintre Richard Mills, représenté par la galerie Jolliet, alors à Québec, participe à la mise sur pied de la galerie Hasart vouée à l'art expérimental; un groupe d'étudiants de l'Université Laval y déplace la Comme Galerie, en 1976, près de l'Atelier André Bécot. Le centre d'artistes La Chambre blanche et la revue Intervention y naissent en 1978. Par exemple, plusieurs artistes (dont Bill Vincent, Roger Pèlerin, Paul Béliveau, etc.) seront membres de l'Atelier de Réalisations graphiques (l'ARG, 1972), aussi situé dans le quartier Saint-Jean-Baptiste à ses débuts, et appuieront de leurs œuvres les luttes du Comité de citoyens du quartier contre le pic des démolisseurs libérant l'espace pour les autoroutes.

> Le sculpteur Armand Vaillancourt se porte à la défense de la murale de Jordi Bonet au Grand Théâtre de Québec, 1971.

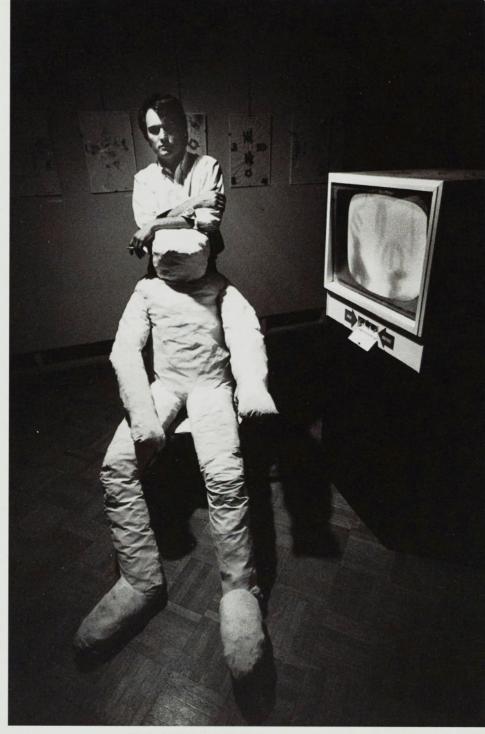
Source: Archives Le Soleil, 6 mars 1971



Mais c'est à Montréal que se trouve la masse critique de l'art social. La construction du métro, les nombreux chantiers de tours à bureaux, l'éclosion de la société du spectacle et ses lieux festifs comme Expo 67, et plus tard les Jeux olympiques de 1976, les discothèques, salles de spectacles et émissions de télévision sont tour à tour investis, tantôt selon une approche festive et ludique, tantôt de manière critique. L'utilisation de ces nouveaux lieux pour des créations hybrides, interdisciplinaires, transgressent les genres et disciplines et revendiquent la transformation de la société. Le tout nouveau Musée d'art contemporain et les Écoles des Beaux-Arts deviennent des lieux ouverts à cet anticonformisme artistique. Dans les années 1970, les rassemblements ouvriers mais aussi les quartiers, ruelles, tavernes et lieux de travail sont investis par des bannières et des affiches à slogans féministes et politiques. L'art prend place et dérange.

LISE NANTEL ET MARIE
DÉCARY. LES CHEVA-LIÈRES DES TEMPS
MODERNES, 1980.
MANIFESTATION
DU 8 MARS 1980.
Tissus et têtes en bois.
Source: Lise Nantel.
Photo: Christiane Pearson



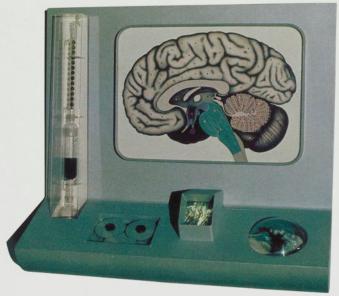


GILLES BOISVERT. ENVIRONNEMENT,
PRÉSENTÉ LORS DE L'EXPOSITION PRÉSENCE DES JEUNES.
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, 1966.
Téléviseur transformé, chaise, mannequin en tissu,
dessins, éclairage, etc.
Collection: Gilles Boisvert. Photo: Michel Saint-Jean

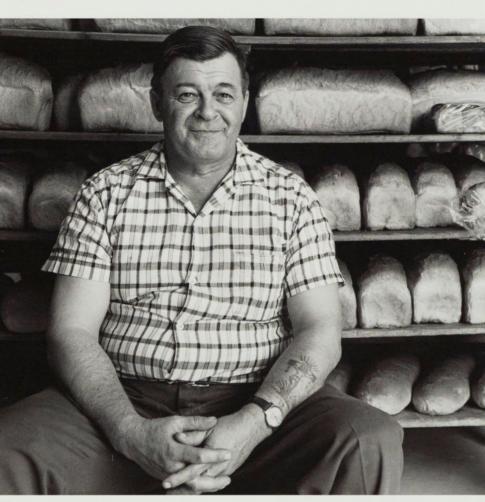
La «géographie» de ces lieux d'arts visuels rejoint symboliquement les luttes locales émanant d'enjeux sociaux.

Les images se nomadisent

Même si la peinture domine les musées et le marché, de plus en plus de peintres explorent d'autres médias. De grandes murales, des verrières, des bannières-peintures et des estampes-affiches apparaissent dans les villes. Les graveurs développent des ateliers de production/diffusion et explorent des pistes de démocratisation des images, si bien qu'au début des années 1970 un véritable marché des estampes s'ouvre. Le travail des Charles Gagnon, Edmund Alleyn et Betty Goodwin, entre autres, illustre bien la tentation de nomadisme des artistes vers de nouveaux supports et de nouvelles surfaces qui ne sont rien d'autre que l'espace urbain et la technologie industrielle.



EDMUND ALLEYN. LE GRAND SOMMEIL, 1968. Techniques mixtes (bois, système électrique, projecteur à diapositives, plastique, bande sonore), 189 x 223 x 80 cm.
Collection: Edmund Alleyn

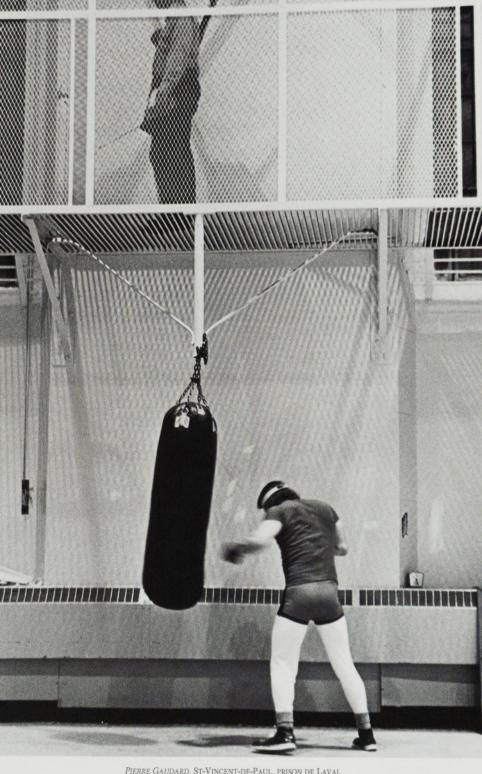


GABOR SZILASI. PASCAL DUFOUR, ÎLE-AUX-COUDRES, 1970. Photographie noir et blanc. Source: Gabor Szilasi

Photographie : tout le monde est intéressant

On assiste aux grands moments de la photographie sociale. Deux organismes, l'Office national du film du Canada (ONF) et la revue *OVO*, fondée en 1971, en sont les acteurs clés pour la diffusion au Québec. La vidéographie apparaît au début des années 1970, et plusieurs galeries d'art parallèle naissantes font de la photographie d'art un champ d'exploration.

L'accessibilité et la vulgarisation de l'art auprès de gens qui en sont le sujet, dans leur milieu de vie, deviennent le leitmotiv des photographes. Ces artistes de l'objectif captent les lieux, les gens et les conditions de vie des minorités. Ainsi, Gabor Szilasi livre ses saisissantes photographies de la région de Charlevoix,



PIERRE GAUDARD. ST-VINCENT-DE-PAUL, PRISON DE LAVAL (SÉCURITÉ SUPER MAXIMUM), LAVAL (QUÉBEC). 1975.

TIRÉE DE LA SÉRIE LES PRISONS, 1975.

Photographie noir et blanc.

Source: Musée canadien de la photographie contemporaine



PIERRE GAUDARD. USINE C.N.R. PTE SAINT-CHARLES, 1969. TIRÉE DE LA SÉRIE LES OUVRIERS, 1969-1971. Photographie noir et blanc, 27,8 x 35,4 cm. Source: Musée d'art contemporain de Montréal. Photo: Denis Farley

de l'Île-aux-Coudres et de la Beauce; par ses portraits, John Max saisit le Québec pluriel qu'il livre à l'exposition *Open Passport* (1972). L'univers des marginaux et la société en pleine mutation trouvent leurs hérauts. Pierre Gaudard revient avec les imageschocs de ses séries *Les ouvriers* et *Les prisons*. Louise de Grosbois, Lise Nantel et Raymonde Lamothe découvrent, de manière attachante, *Les patenteux du Québec*⁶. De manière plus concise, les différents membres du Groupe d'action photographique (GAP), avec leurs prises de photos en contexte réel dans les années 1970, s'immiscent dans le tissu social. Le projet *Disraeli*, qui voit s'unir Claire Beaugrand-Champagne, Roger Charbonneau, Michel Campeau et Cedric Pearson, sera le plus médiatisé.



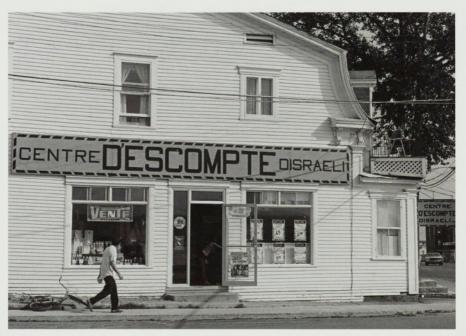
ROGER CHARBONNEAU. GASTON BEAUDOIN DU MARCHÉ SUPRÈME, 1972. EXTRAIT DE DISRAELI, UNE EXPÉRIENCE HUMAINE EN PHOTOGRAPHIE. Photographie noir et blanc.

Source: Roger Charbonneau

CLAIRE BEAUGRAND-CHAMPAGNE. TI-NOIR LAJEUNESSE, LE VIOLONEUX AVEUGLE, 1972. EXTRAIT DE DISRAELI, UNE EXPÉRIENCE HUMAINE EN PHOTOGRAPHIE. Photographie noir et blanc.

Source: Claire Beaugrand-Champagne





CEDRIC PEARSON. CENTRE D'ESCOMPTE DISRAELI, 1972.

EXTRAIT DE DISRAELI, UNE EXPÉRIENCE HUMAINE EN PHOTOGRAPHIE.

Photographie noir et blanc.

Source: Cedric Pearson



MICHEL CAMPEAU. LES GARÇONS LAGUEUX À LA RENTRÉE DES FOINS, 1972. EXTRAIT DE DISRAELI, UNE EXPÉRIENCE HUMAINE EN PHOTOGRAPHIE. Photographie noir et blanc. Source: Michel Campeau

L'Office national du film, matrice du cinéma documentaire social⁷, opère aussi la Galerie de l'Image, à Ottawa. Cette galerie de photographie jouera un rôle important de diffuseur auprès des institutions culturelles. Toutefois, l'engouement pour divers lieux de diffusion photographique à Montréal et ailleurs est redevable à un espace médiatique et idéologique déterminant, une plate-forme incontournable: la revue OVO, qui publie à partir de 1971 et dont chaque numéro est marquant. Elle contribuera de plus à la photographie d'expérimentation.

Constatant la difficulté d'établir une jeune relève à l'intérieur de l'ONF même, Robert Forget fonde la coopérative le Vidéographe, à Montréal, en 1971. Plusieurs des vidéos produits auront une dimension politique et documentaire. En 1975, à Québec, démarre Vidéo femmes. L'art vidéo deviendra l'apanage des centres d'artistes autogérés.

Sculptures engageantes et art-action

En parallèle à la vogue pour les sculpturesmachines évoquant la technologie industrielle et urbaine se manifestant de manière ludique (le mouvement *Ti-Pop* en BD, littérature, cinéma et arts visuels, etc.), un autre courant, dit de dématérialisation de l'objet d'art au profit de la conception, «pousse», si l'on peut dire, la sculpture vers de nouvelles zones, publiques, minimales, conviviales.

Ainsi, à la faveur des grands chantiers urbains, de commandes, d'événements mis de l'avant par l'Association des sculpteurs du Québec et d'une douzaine de symposiums, les sculptures quittent les socles et la monumentalité commémorative pour s'inscrire de manière surprenante dans l'espace social. Les sculptures créées lors de ces symposiums réalisent socialement ce que le *land art* et l'art conceptuel introduisent de façon plus éclectique. Ces sculptures environnementales extérieures participent du même *zeitgest* (esprit du temps) que les



ARMAND VAILLANCOURT. LA FORCE, 1964 AU SYMPOSIUM INTERNATIONAL DE MONTRÉAL, PARC DU MONT ROYAL, 1964. Fonte, 2,3 m.

Photo: Robert Binette. Source: Armand Vaillancourt

environnements multimédias et l'art-action des happenings, lesquels précèdent les performances et les installations des années 1970.

Les symposiums de sculpture envahissent le Québec

Partout au Québec, les symposiums de sculpture provoquent des rencontres entre un art qui se dématérialise et la population. D'abord sur le mont Royal en 1964, puis au Musée d'art contemporain de Montréal en 1965, ensuite à Alma en 1965 et 1966, à Joliette et au parc des Champs de Bataille à Québec, aussi en 1966. Quatre ans plus tard, en 1970, des symposiums de sculpture auront lieu à Schefferville, à Manicouagan sur la Côte-Nord, et au parc Samuel-Holland de Québec. En 1972, ce sera le tour du parc Duvernay de Longueuil, puis celui du Parc des îles de Matane, en 1975, et celui de l'île des Moulins de Terrebonne, en 1978.



Souvent, ces sculptures provoquent des débats sur la place de l'art dans la société. Ce sera le cas à Alma, où la ville détruit des sculptures, et à Schefferville autour de la sculpture L'homme de fer8, avec son sexe mobile que les autorités municipales vont faire souder! La présence de ces sculptures refaçonne la cité et donne une impulsion à la naissance du programme d'intégration des œuvres d'art à l'architecture. À l'expérimentation de la notion de sculpture environnementale par la création de sculptures in situ, lors du Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi, en 1980, s'ajouteront un colloque international, un festival de performances et des ateliers d'art sociologique et d'art écologique. L'événement confirmera le dynamisme de la région. Son succès accorde un souffle nouveau à la sculpture québécoise que plusieurs critiques internationaux reconnaissent alors comme l'art d'avant-garde au Québec.

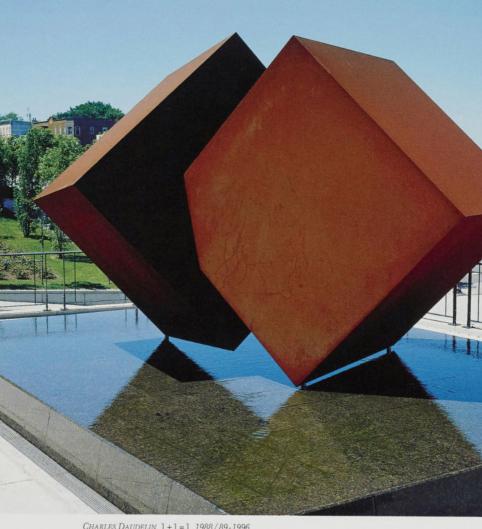
INSTALLATION DE L'ŒUVRE
DE JEAN BRIAND AU
SYMPOSIUM '65 / SYMPOSIUM
MELCHERS 1965, ALMA.
Source: Fonds Krreber,
Archives nationales du Québec
à Chicoutimi

Les grands chantiers de sculptures

Jean-Paul Mousseau lors de la réalisation de la murale lumineuse, du siège social d'Hydro-Québec, 1962.

Fibre de verre. Source : Centre d'archives Hydro-Québec Dès 1962, l'aménagement des lieux publics préfigure l'essor de la politique du 1 % d'intégration des œuvres d'art à l'architecture. La référence en la matière demeure Jean-Paul Mousseau, qui réalise sa fameuse murale lumineuse en fibre de verre au siège social d'Hydro-Québec à Montréal. La sculpture





CHARLES DAUDELIN. 1+1=1, 1988/89-1996.

Acier Corten et granit. Sculpture et plan d'eau. Plan d'eau 6,1 x 19,15 m; deux cubes de 2, 44 m de côté formant un volume de 3,66 x 6,1 x 4,27 m. Édifice Marie-Guyart, Colline parlementaire, Québec.

Architecte: Raymond Farley, Société immobilière du Québec. Fabrication: Formaviva, Montréal.

Photo: Patrick Altman, Source: Musée du Québec. © Charles Daudelin SODRAC (Montréal) 1999

minimale, par exemple les grandes sculpturesfontaines de Charles Daudelin, telle 1+1=1 au Complexe G à Québec, la sculpture de Pierre Granche faite de pyramides tronquées en suspension (1976), au Complexe Desjardins, profitent aussi des grands chantiers. Les Jeux olympiques de 1976 voient l'installation de *La joute*, de Jean-Paul Riopelle, près du stade. L'événement censuré *Corridart*, avec ses œuvres *in situ* sur toute la longueur de la rue Sherbrooke, sera plus houleux.



On ne peut ignorer le parcours médiatique du sculpteur Armand Vaillancourt ni ses sculptures controversées à Chicoutimi en 1958, à Asbestos en 1963, à Montréal en 1964, à Toronto en 1966, à San Francisco de 1969 à 1971. Pas plus qu'on ne peut passer sous silence son entrée remarquée sur la scène du Grand Théâtre à Québec, en 1971, quand, revêtu d'une armure de chevalier, il se porte à la défense de Jordi Bonet et de Claude Péloquin, l'artiste et le poète.

Il en va de même pour le travail d'art de la terre (land art) de Bill Vazan au Québec. Son travail d'art conceptuel et ses sculptures in situ comme Stone Maze (œuvre détruite faisant partie de Corridart en 1976) et Pression/Présence, œuvre éphémère réalisée avec les artistes de La Chambre blanche et de la revue Intervention en face du Musée du Québec en 1979, anticipent des mutations dans la conception même de l'art.

TEXTE DE CLAUDE PÉLOQUIN. « VOUS ÉTES PAS ÉCŒURÉS DE MOURIR BANDE DE CAVES! C'EST ASSEZ!» DÉTAIL DE LA MURALE DE JORDI BONET, GRAND THÉÂTRE DE QUÉBEC, 1970. Photo: Jules Rochon. Source: Fonds Office du film du Québec, Archives nationales du Québec à Québec





BILL VAZAN. PRESSION / PRÉSENCE, 1979-1981. Sérigraphie, 121 x 80 cm. Source: Galerie Graff, Montréal

Art-action et environnements

L'art-action des happenings et les environnements furent les authentiques lieux de transgression de l'art social au Québec. Ils participent d'un climat de prise de parole collective qui rejoint la musique, la danse, le théâtre, la poésie et, bien sûr, les arts visuels*. Les happenings autour de Serge Lemoyne -La semaine A (1964), Opération déclic (1968), les manifestes-agis (1968)10 - provoquent la participation du public et transforment le vécu ambiant. Les notions d'art total, de fusion des arts et d'art in situ se concentrent dans l'action, au moment même où les théories commencent à énoncer les nouveaux paradigmes artistiques de l'art immédiat. Les environnements, quant à eux, transportent la sculpture dans des espaces in situ, dans des contextes urbains et sociaux11. Maurice Demers (Les mondes parallèles, 1969), un des principaux créateurs d'environnements, souligne que «c'est aussi une sculpture qui se déploie, qui s'agrandit, pour devenir architecture. À l'intérieur de cette dernière, le spectateur-participant devient l'une de ses composantes. Il fait œuvre, en devenant sculpture en action, en devenant sculpture vivante12. »



Claude Paradis, un des "Hippies" qui a troublé la cérémonie d'initiation des Chevaliers du Saint-Sépulcre à la Cathédrale Notre-Dame, le 8 décembre.

Cette cérémonie d'initiation de nouveaux officiers de l'Ordre Equestre du Saint-Sépulcre de Jérusalem dans la Cathédrale Notre-Dame était le cadre théatral idéal pour le type d'intervention que nous voulons faire. Les Chevaliers du Saint-Sépulcre sont une espèce de maffia catholique où se rencontrent politiciens, financiers et haut-clergé. Drapeau et Bertrand font partie de l'Ordre. Mgr Grégoire présidait la cérémonie. Nous sommes montés dans le sanctuaire, nous avons lancé nos dans le sanctuaire, nous avons lancé nos slogans selon un rythme étudié, car c'est du théatre agi que nous faisons. Nous voulons créer ainsi des signes parallèles dans toutes sortes de situations qui s'y prêtent, et, par notre présence, crier nos valeurs, affirmer qu'il existe d'autres valeurs que le système réprouve et réprime, faire des espèces de taches déplaisantes dans les belles choses de l'ordre établi. Nous apprendients dans les belles choses de l'ordre établis. Nous apprendients dans les belles choses de l'ordre établi. Nous nous fichons du reste. A Notre-Dame, nous savions que nous risquions \$500. d'amende ou 6 mois de prison. Nous ne voulons convertir personne non plus. Quand l'orgue a éclaté pour nous enterrer, nous sommes redescendus du sanctuaire, nous avons continué à invectiver les gens en marchant dans l'allée. Des gens nous ont attaqués, bousculés, frappés; nous sommes sortis avant l'arrivée de la police. Maintenant, nous cherchons dans les petites annonces d'autres situations "théâtrales

Nous étions sept: trois sculpteurs, une leune fille en chômage, une étudiante de Cegep, un professeur. Nous sommes un grou-pe de l'opération "Déclie" qui avait manifesté il y a quelque temps au Museé d'Art contemporain et fait des atcliers sur "Art et Société" Le groupe "Déclic" tente de collaborer avec le Gouvernement. Nous pensons qu'il faut plutôt dénoncer vivement la politique de prestige du Gouvernement en matière d'Art. Nous n'excluons pas la violence de l'art qui est une violence des signes. Nous voulons faire du terrorisme culturel. Nous sommes munis à la fois de l'espoir et du désespoir dans cette société. Il y a eu des choses dans ce sens à l'ouverture de la saison à la Scala de Milan. Nous voulons poser des gestes, à caractère plastique, en ce sens qu'ils soient comme des "bombes". Nous voulons souligner ainsi qu'il existe d'autres valeurs. C'est dans la ligne de Borduas. Si nous avons un Guévara québecois, c'est Borduas. Borduas a l'avantage de fournir une image d'un homme qui a vécu et suggéré une révolution totale avec en moins le romantisme dangereux qui entoure des types comme Guévara et qui nous fait oublier de faire les transpositions de situation

Nous ne nous soucions pas de ce qui peut suivre de nos gestes. On se fout de l'efficacité.

De nouveaux espaces idéologiques

Je ne pouvais terminer ce trop bref texte sans superposer aux territoires géographiques et zones de stratégies artistiques transgressives les espaces idéologiques qui les accompagnent. Quelle est donc la singularité, le sens de cet art engageant la société? Comment s'articulent ces discours d'art et de société sur le terrain?

MANIFESTES-AGIS.
PLACE À L'ORGASME, 1968.
Tiré du Quartier Latin,
7 janvier 1969, p. 5.
Source: Bibliothèque
nationale du Québec

Y a-t-il eu éclosion, au cours de ces décennies, d'un art actuel québécois, ou bien l'art s'y fait-il comme partout ailleurs, comme le pense le critique d'art Normand Thériault13? On reconnaît au Québec une adéquation singulière reliant le contexte social, les formes artistiques et le sens des œuvres. Les mouvements sociaux, autour de l'autogestion et du féminisme, influencent les créateurs. D'où la volonté populiste de leurs expérimentations hybrides comme l'art-action et comme l'art environnemental. Leurs œuvres, multidisciplinaires, traduisent un état de passage, une ambivalence entre l'art-objet sensible à la nouvelle réalité urbaine/industrielle versus la primauté de l'idée, de l'intention, du geste, du site comme «déchoséification» avant-gardiste de la création.

L'art québécois, un art à échelle humaine, collective? Chose certaine, toutes ces zones sociales d'innovation et de transgression artistiques adhèrent à ce contre-projet de société, aussi énoncé par les nombreux comités de citoyens, rassemblements, coopératives dans les autres sphères de la société à l'époque. Pensons seulement aux Opérations Dignité (1970) dans les paroisses de Gaspésie ou aux Fronts communs (1972) syndicaux pour s'en convaincre. Au Québec, l'utopie de l'autogestion, en opposition à la gestion technobureaucratique centralisée dans les tours à bureaux, finalement le modèle dominant qui s'instaure, a pour nom l'autodétermination communautaire. Derrière la quête de reconnaissance professionnelle, d'ouverture sociale et d'autogestion des lieux de production/diffusion des artistes en arts visuels, se profilait cette utopie où les artistes imaginaient, comme l'a dit si bien la sociologue de l'art Raymonde Moulin, une société où tout le monde pourrait vivre sans vendre14.

Les constants débats sur les rôles que l'art et l'artiste doivent jouer mettent en branle une sociologie institutionnelle de l'art¹⁵. En parallèle, les nombreuses revues culturelles discutent des changements sociaux provoqués par l'art. Outre les publications des Éditions Parti pris et Remue-Ménage, des essais comme l'incunable *Québec underground*, 1962-1972¹⁶, sous la direction d'Yves Robillard et publié par la maison d'édition de Normand Thériault, et le *Pamphlet sur la situation des arts au Québec*, de Laurent-Michel Vacher¹⁷, s'ajoutent aux films et vidéos de Jacques Giraldeau. Ces essais rendent compte non seulement d'un art sociologique, qui se définit comme tel, mais aussi des débuts de l'autogestion idéologique qui prévaudra plus tard dans les réseaux.

Vers l'art comme alternative...

Pour plusieurs, ces tendances firent figure de signaux faibles: on les qualifia de contre-culture, d'art contestataire, d'«underground», d'art parallèle et même d'anti-art. Pour moi¹⁸, les années 1960 et 1970 demeurent le «déclic» de *l'art comme alternative*, d'une histoire plus récente, celle des réseaux et pratiques d'art parallèle¹⁹.

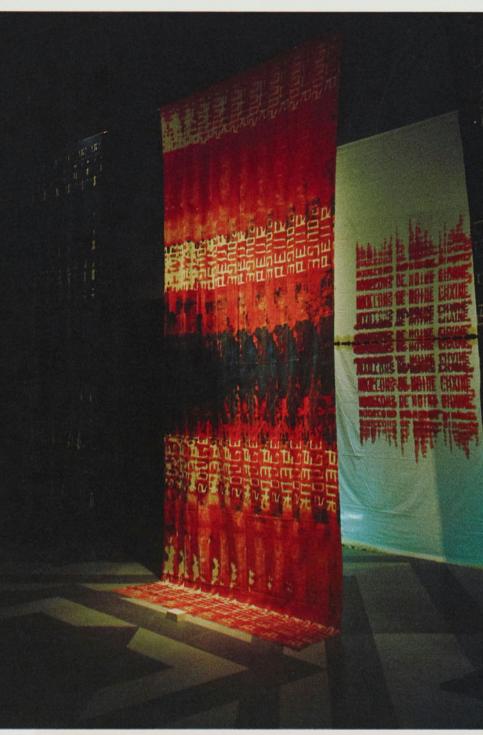
Murales, bannières et multiples

La peinture prend le large avec la vogue des muralistes dans la deuxième moitié des années 1960 et au début des années 1970. Plusieurs groupes d'artistes comme l'Escouade de la Muralité, les Petits Soleils, et Monte-en-l'Air, mais aussi des commandes font éclore plus de 80 murales extérieures dans les villes de Québec et Montréal.

Les bannières des groupes d'art militant seront aussi des véhicules d'expansion de la picturalité dans la vie politique et sociale. Elles sont, avec les « environnements », une des formes artistiques les plus utilisées, dans la mesure où elles offrent un support différent aux questionnements de peinture et de gravure tout en rejoignant



GROUPE 1" MAI. MONTRÉAL, SQUARE VICTORIA, 1st MAI 1930, 1978. Peinture-bannière. Vue de l'installation lors de l'exposition Art et société 1975-1980, Musée du Québec, 1981. Photo: Patrick Altman. Source: Musée du Québec



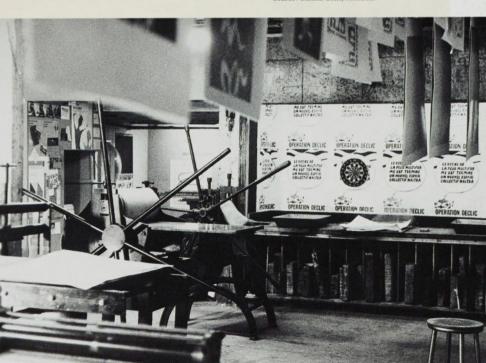
MARCEL SAINT-PIERRE. PEUR BLEUE, PEUR ROUGE, PEUR BLANCHE; MAILLONS DE NOTRE CHAÎNE, P.-E. BORDUAS, 1979.
Peinture-bannière quadriptyque, huile sur toile. Vue de l'installation lors de l'exposition Art et société, Musée du Québec, 1981.
Photo: Patrick Altman. Source: Musée du Québec

une forme populaire. Les peinturesbannières comme Montréal, Square Victoria, 1^{er} mai 1930, du Groupe 1^{er} mai, créée en 1978 pour la fête des travailleurs, et, en 1979, Peur bleue, peur rouge, peur blanche; maillons de notre chaîne, P.-E. Borduas, le polyptique sur toile de Marcel Saint-Pierre, sont de cet ordre.

Le développement des images reproductibles, telles les gravures, va aussi contribuer à la socialisation de la picturalité. Les graveurs se donnent d'abord des « outils ». En 1964, Richard Lacroix fonde l'Atelier libre de Recherches graphiques. Deux ans plus tard, naît la Guilde graphique. Participant aux environnements Les Mécaniques du groupe Fusion des Arts à Terre des Hommes en 1967, Lacroix imaginera des affiches en plastique moulé à donner aux gens des classes populaires en contre-poids au marché des affiches

américaines si en voque à la fin des années 1960. L'Atelier libre 848, fondé en 1966 sous l'impulsion de Pierre Ayot, et qui deviendra Graff en 1970, favorisera les expositions, la recherche en conception graphique, la réalisation en ateliers et la diffusion de publications (Éditions Graffofones, etc.). En 1971 et 1972, Ayot est membre fondateur de l'Association des graveurs du Québec. Le groupe Média Gravures et Multiples, où on retrouve Cozic, opère sa galerie qui accueille dès 1971 plusieurs événements. L'Atelier de Réalisations graphiques de Québec ouvre en 1972 et, ailleurs en régions, s'ajouteront par la suite l'Atelier Mille Feuilles à

> L'ATELIER LIBRE 848, FONDÉ PAR PIERRE A YOT EN 1966. Source: Galerie Graff, Montréal







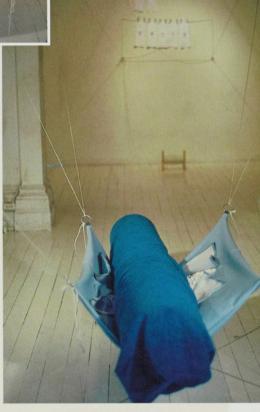
COZIC. LES 19 PREMIERS
JOURS DE LA VIE D'EUSTACHE
(1° JOUR), 1972.
Vinyle, foam, carton, peluche,
bois, couche de papier, corde.
Collection: Cozic.
Photo: Yvan Boulerice

Rouyn-Noranda, La Grande Ourse à Rimouski, Estampe Sagamie à Alma, l'Atelier Presse-Papier à Trois-Rivières, etc.

La première moitié des années 1970 se caractérise par la popularité croissante du reproductible. Un marché se développe parmi les classes moyennes. Des groupes comme Images 2000 parlent alors de démocratisation de l'art et l'Association des Graveurs du Québec tient des kiosques très populaires lors des Salons des métiers d'art. G. S. D.

L'Atelier libre 848 deviendra Graff en 1970.

VERNISSAGE DE L'EXPOSITION COLLECTION DE L'ATELIER, 18 SEPTEMBRE 1972. Source: Galerie Graff, Montréal



COZIC. LES 19 PREMIERS JOURS DE LA VIE D'EUSTACHE (11° JOUR), 1972. Vinyle, foam, carton, peluche, bois, couche de papier, corde. Collection: Cozic. Photo: Yvan Boulerice

L'art en réseaux

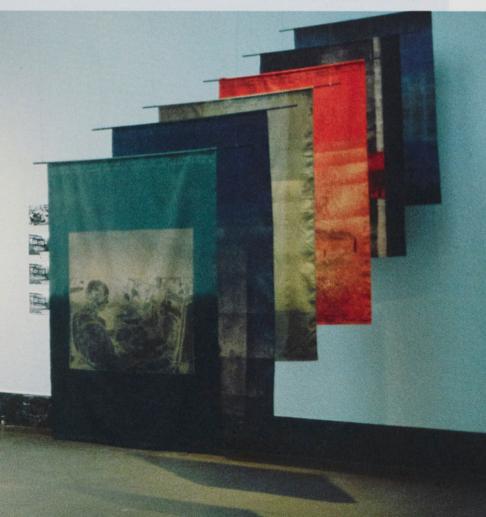
Le portrait de la vie associative des artistes en arts visuels change radicalement d'une décennie à l'autre. Autant les années 1960 auront été marquées par la mise sur pied d'associations, la création d'ateliers disciplinaires et de collectifs à l'existence brève, autant un nouveau type d'organisation connaît une expansion à la fin des années 1970: les réseaux autogérés à la base, mieux structurés, quoique, paradoxalement, dépendant des programmes gouvernementaux.



Les galeries parallèles (ou centres d'artistes) vont progressivement, au fil des années 1970, devenir des acteurs importants du champ de l'art au moment où il y a crise du marché et crise de la muséologie. Véhicule Art (fondé en 1972 à Montréal) et son centre de documentation accoucheront de la revue *Parachute* en 1975 ainsi que d'événements d'art conceptuel et de performances. La galerie Média deviendra le carrefour des groupes d'art militant et de leurs débats. La communauté des

artistes de Chicoutimi bouillonne. Les liens entre la revue *Focus*, la Maison de l'Arche, fondée en 1978, et les groupes communautaires au Saguenay reflètent le climat de collaboration qui va faire du Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi un événement d'envergure, en 1980. La Galerie d'art de Matane, fondée en

VUE DE L'EXPOSITION ART ET SOCIÉTÉ
1975-1980, MUSÉE DU QUÉBEC,
DU 14 OCTOBRE AU 29 NOVEMBRE 1981.
Photo: Patrick Altman. Source: Musée du Québec





1974, produira le Symposium de sculpture de 1975 et la revue *Intervention*, fondée à Québec en 1978, produira l'Événement art et société en 1981. Ce sera le point de jonction entre les acteurs montréalais de l'art social des années précédentes et les nouveaux acteurs de l'art parallèle dans les régions¹. Certes, les centres d'artistes prennent la relève. Ils ramènent cependant, dans des espaces artistiques, les questionnements sociétaux, à l'inverse des groupes de la décennie précédente qui ont amené l'art dans la cité, à même les événements sociopolitiques, là où vivent les gens.



VUE DE L'EXPOSITION ART ET SOCIÉTÉ 1975-1980, MUSÉE DU QUÉBEC, DU 14 OCTOBRE AU 29 NOVEMBRE 1981. Photo: Patrick Altman. Source: Musée du Québec

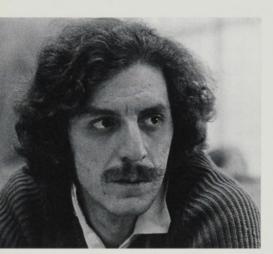
Progressivement, les happenings et les environnements collectifs et publics vont entrer dans les salles et être programmés lors de festivals. On parlera alors d'art performance et d'installation. Ainsi, en 1981, l'Événement art et société, organisé par la revue Intervention à Québec, fait entrer au Musée du Québec les bannières, affiches, sculptures et photographies sociales qui jusque-là n'avaient existé que dans les espaces sociaux. Les œuvres de land art et d'art conceptuel viennent questionner les symposiums de sculpture fondés sur la production de sculptures permanentes. L'arrivée de centres d'artistes voués à la photographie préfigure le clivage entre photographie documentaire et photographie d'art. Cette dualité va transformer les pages de la revue OVO, jusque-là promoteur d'un art photographique social, en lieux de tensions. La galerie féministe Powerhouse, le groupe de danse Tangente à Montréal et Vidéo-femmes à Ouébec deviennent des pôles du féminisme en art. G. S. D.

¹ Catalogue Art et société 1975-1980, Québec, Musée du Québec et les Éditions Intervention, 1981.

Témoignage

YVES ROBILLARD

(propos recueillis par Gilles Daigneault)



Si le nom de Francine Larivée évoque La chambre nuptiale, celui d'Yves Robillard est attaché à Fusion des Arts, un groupe dont il n'est pas commode de résumer en quelques lignes l'action au cours des années 1960: «Fusion, c'est d'abord un refus de séparer l'art de la vie quotidienne, les différents médiums artistiques entre eux des sciences humaines. D'ailleurs, on avait choisi le terme "fusion" plutôt que "synthèse" parce qu'il impliquait une dissolution des composantes dans un nouveau tout. une interconnexion de toutes les énergies que l'on mettait au service de causes sociales. On noyautait tous les organismes de gauche de la métropole. Nous étions engagés politiquement de façon pragmatique. Les objets et événements que nous produisions avaient des objectifs précis, la reconnaissance du statut de prisonnier politique au Québec, par exemple, qui fut reconnu! Dans le manifeste de 1969. nous affirmions que l'art était une

YVES ROBILLARD, 25 FÉVRIER 1971. Photo: Antoine Désilets

mystification. Très tôt, j'ai compris que l'artiste ne faisait que l'objet, et que c'est un ensemble de spécialistes qui décidaient si c'était de l'art ou non! Les années 1965-1980 ont été celles d'une lutte constante pour un art québécois plus près de notre population. Et nous n'avons cessé de nous battre contre l'ingérence du gouvernement fédéral pour qui le seul art véritable était celui prôné par les Américains qui avaient déjà acheté Venise et Cassel. Aussi, une exposition qui ne considérerait que les objets sans parler des divers intervenants du «système artistique», critiques, marchands, collectionneurs, muséologues, politiciens, serait une aberration. C'est comme si on limitait La chambre nuptiale à la seule tente et figures qu'elle abritait. J'ai développé en 1971 le concept d'" œuvre d'art dite d'animation " avec l'environnementspectacle Vive la rue Saint-Denis. La chambre nuptiale est l'apothéose de ce genre de produit esthétique, une idée complètement novatrice sur la scène internationale de l'art, et réalisée de façon spectaculaire. Mais à cause de la faiblesse de notre système artistique, elle n'a pas été reconnue en dehors du Ouébec!»

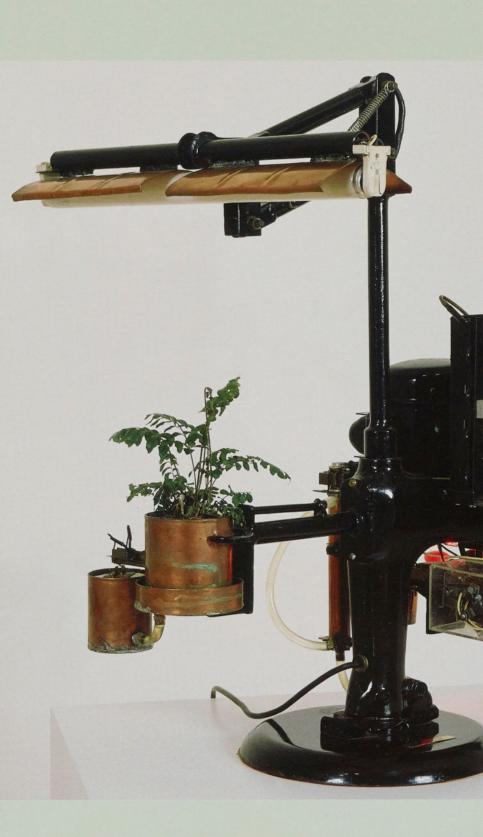


L'affiche Vallières-Gagnon a été réalisée dans les locaux que Fusion des Arts partageait avec l'Atelier libre de Recherches graphiques. Elle est ici utilisée lors de la manifestation du 4 décembre 1967, au début du procès de Pierre Vallières et de Charles Gagnon.

D'après une photographie de Michel Gravel

Yves Robillard:

Né à Saint-Jean d'Iberville (Québec), en 1939 Vit et travaille à Montréal

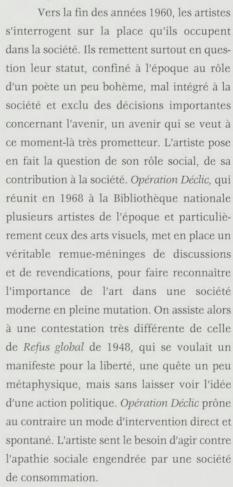


Illusions et désillusions autour de l'idée

de vouloir changer le monde

Gaston Saint-Pierre









OPÉRATION DÉCLIC. DU 7 AU
11 NOVEMBRE 1968, BIBLIOTHÈQUE
NATIONALE DU QUÉBEC, MONTRÉAL.
Photo: Pierre Gaudard.
Source: Archives nationales
du Canada, PA 184493

OPÉRATION DÉCLIC.

DU 7 AU 11 NOVEMBRE 1968,
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

DU QUÉBEC, MONTRÉAL.
Photo: Guy Kosak. Source: Fonds Yves-Robillard,





De gauche à droite: Guy Montpetit et Serge Tousignant.

OPÉRATION DÉCLIC. DU 7 AU 11 NOVEMBRE 1968,

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC, MONTRÉAL.

Photo: Guy Kosak. Source: Musée d'art contemporain de Montréal, Médiathèque

Même si l'événement n'a permis d'organiser que quelques actions sporadiques (en fermant le Musée d'art contemporain pour une seule journée, par exemple), il a surtout provoqué une prise de conscience chez l'artiste, particulièrement autour de ce qui se rapporte à son isolement et à son manque d'implication face aux changements sociaux qui s'annoncent très importants au tournant des années 1970. Opération Déclic sera devenue un lieu de réflexion et de concientisation qui permettra par la suite de modifier considérablement les enjeux et la finalité de l'art. Davantage préoccupés par les considérations sociales, les artistes de cette nouvelle génération vont littéralement abandonner les problématiques liées à la tradition de la peinture abstraite, perçue comme un héritage des avant-gardes historiques qui, ayant perdu contact avec la réalité, ne tient aucun compte des changements sociaux et technologiques.



OPÉRATION DÉCLIC. DU 7 AU 11 NOVEMBRE 1968, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC, MONTRÉAL. Photo: Guy Kosak. Source: Musée d'art contemporain de Montréal, Médiathèque

Ce sentiment de rupture est partagé par la plupart des jeunes artistes qui, à peine sortis des écoles d'art, possèdent déjà une visibilité dans les lieux dits *underground* et une certaine reconnaissance auprès des institutions muséales. Différentes tendances ou orientations artistiques apparaissent au milieu de ce climat d'effervescence et de bouillonnement culturel. Il y a tout de même moyen de distinguer au moins deux démarches artistiques complètement divergentes: l'art technopop et l'art politique.

L'art et la première révolution technologique

Chaque époque pense ou invente son monde futur. À la fin du XIX° et au début du XX° siècle, on sait déjà que le monde ne sera plus comme avant. La mécanisation des industries, l'exploitation à outrance des classes ouvrières, la perte de croyance envers les idéaux du libéralisme amènent des débats d'opinion entre ceux qui refusent le nouvel état des choses et ceux qui, au contraire, proposent de participer à la conception d'une nouvelle société. Cela a produit autant l'art symbolique, dernier refuge contre l'inévitable modernisation, que le futurisme italien, parfois enclin, par enthousiasme, à faire l'apologie du progrès et de la guerre.

Avec l'arrivée des premiers ordinateurs, au début des années 1970, nous n'assistons pas tant à une autre révolution industrielle qu'à l'avènement d'une nouvelle société de l'informatique, où la qualité de l'information prime sur la quantité de la production. Cette société, postindustrielle, prône une société du loisir très différente de la réalité du travail. L'idéalisme de l'époque fait croire que l'art peut entraîner une révolution sociale, une autre façon de voir le monde.

Les artistes le comprennent bien pendant les sessions de discussions, lors d'*Opération Déclic*: la nouvelle culture médiatique occupera désormais une place plus importante, en termes d'influence et d'affluence, que les activités artistiques mêmes. Les thèses de Marshall McLuhan, dont celle qui propose à l'artiste de s'approprier les nouvelles technologies électroniques pour ne pas en être dépendant¹, sont très populaires. L'innovation et le sens créatif de l'artiste feraient de la technologie un outil de travail et non un appareil de répression ou d'aliénation. Marshall McLuhan a encore raison aujourd'hui: ne pas maîtriser la technologie, c'est ne pas avoir accès à l'information, laquelle est devenue nécessaire pour acquérir un certain pouvoir social.

Plusieurs artistes utiliseront des matériaux, reprendront des modèles de construction et aborderont des thématiques qui appartiennent surtout à l'univers de cette nouvelle culture médiatique. Jean-Claude Lajeunie ou Serge Cournoyer élaborent ainsi des objets-machines, proches du domaine de la science-fiction. À la différence des premiers artistes européens intéressés par cette thématique (Moholy-Nagy, Nicholas Schöffer), nous y retrouvons l'aspect absurde de la chose, une grandiloquence un peu ironique qui ne correspond pas à l'idéal progressiste du machinisme. La nourrice de Serge Cournoyer ou L'émissaire de Jean-Claude Lajeunie sont presque des caricatures du progrès technologique.

JEAN-CLAUDE LAJEUNIE.

L'ÉMISSAIRE, 1966.
Acier peint, acier chromé, plexiglas, engrenages et circuits électriques.

166,3 x 64,2 x 64,2 cm.
Collection: Musée d'art contemporain de Montréal



Cette rupture modifie considérablement les attitudes qu'on adopte habituellement envers l'objet d'art. Devant ces objets ludiques, la réaction du spectateur tient plus de l'amusement que de la contemplation. Si certains s'objectent devant un objet dénué de toute profondeur symbolique, d'autres y voient plutôt un art de la communication, où la participation instantanée entre l'artiste et le spectateur amène une nouvelle relation plus démocratique. Selon les termes de Rosalind Krauss, cela correspond au passage d'une esthétique de l'attention à une esthétique de la distraction².

Poussés par l'air du temps ou habités de considérations futuristes, les artistes ont souvent créé des objets constitués de matière plastique, symbolisant la transparence, la légèreté ou la flexibilité. Les environnements de Maurice Demers, les installations de Peter Gnass, du groupe Fusion des Arts et L'introscaphe d'Edmund Allevn recréent tous des espaces propices à l'expérimentation sensorielle et perceptive que permettent la réflexion et la diffraction de la lumière à travers la matière plastique. Dans le même esprit, la forme sphérique revient constamment dans la production des années 1970. Il s'agit plus précisément du motif de la bulle, matière gonflée et translucide, permettant de faire autant l'expérience du dedans que celle du dehors. Il faut reconnaître là un thème propre à l'époque: celui de vouloir établir une correspondance ou une adéquation entre le monde intérieur d'un individu et son environnement extérieur.



MAURICE DEMERS. LES MONDES
PARALLÈLES, 1969.
Environnement multimédia
présenté au pavillon de l'Insolite,
Terre des Hommes, 1969.
Source: Maurice Demers

FUSION DES ARTS. SYNTHÈSE DES ARTS,
1967. ŒUVRE PRÉSENTÉE
AU PAVILLON DU CANADA, EXPO 67.
Disques en plexiglas teinté,
armature d'acier, son, éclairage.
Photo: Marc-André Gagné.
Source: Richard Lacroix





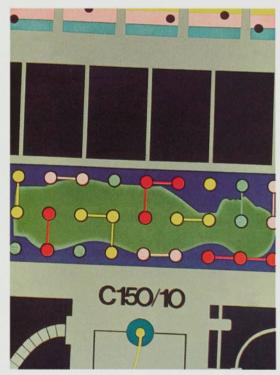


En supposant toujours que l'impératif idéologique est d'être en accord avec le nouvel environnement technologique, la tendance futuriste ou techno-pop possède toutefois ses propres contradictions. Différente de la révolution technologique qui se vit aujourd'hui et dont le mot d'ordre serait la rentabilisation - ne manquez pas le virage technologique sinon vous ne serez plus performants -, celle des années 1970 s'avère plus ambiguë. Les répercussions de la technologie sur la nature humaine s'annoncent aussi néfastes que la supposée promesse d'une libération sensorielle ou d'une émancipation de l'esprit. Les œuvres d'Edmund Alleyn démontrent d'ailleurs un certain pessimisme devant le pouvoir de la technologie: dans sa production picturale, des corps sont reliés à des fils et à des conduits qui semblent aspirer le peu qui reste de leur intimité psychique. L'être humain paraît dépossédé de son intériorité.

GILLES BOISVERT.
ENVIRONNEMENT GONFLÉ, 1970.
Vinyle, plastique, etc.
Source: Gilles Boisvert



En manifestant pour la première fois l'idéal de fusion entre l'art et la technologie, les manifestations artistiques du début des années 1970 ont toutefois connu un certain échec. L'harmonisation entre l'art et la technologie ne se produit pas comme prévu. L'écart est trop grand entre les intérêts de la technologie et les aspirations des artistes. La nouvelle révolution technologique qui se vit aujourd'hui amène inévitablement les artistes à se situer face à une société en pleine mutation. Il n'est plus question comme auparavant d'établir une belle relation, un peu naïve, entre l'art et la technologie. L'artiste doit plutôt s'ajuster, s'adapter continuellement au rythme effréné des nouvelles applications de la technologie. Il n'est plus le maître du jeu. La finalité de l'art risque même d'être compromise, à partir du moment où c'est la technologie qui dicte le format, le support et la qualité de l'image qui sera éditée ou diffusée.



EDMUND ALLEYN.
CONDITIONNEMENT IV. 1967.
ACTYlique et émail métallisé sur toile,
130 x 97 cm.
Collection: Edmund Alleyn.
Photo: Yvan Boulerice

La question du politique en art

Au même moment et en contrepartie du climat d'effervescence et d'idéalisme qui caractérise le mouvement techno-pop, une autre forme d'art naît, plus engagée dans l'action sociale. L'art « politique » accorde peu d'importance à la production d'objets d'art, perçue comme une perpétuation de la logique capitaliste de la consommation de biens somptuaires.

Mais c'est aussi le début d'une ambiguîté entre la volonté de faire de l'art et le souci d'intervenir politiquement sur la place publique pour changer l'état des choses. Faut-il faire de l'art ou de la politique? L'idée d'inclure un message politique dans une œuvre d'art contrevient à l'esprit de la libre création, qui exclut toute interprétation réductive et linéaire. Évidemment, cette question a engendré, au cours des années 1970, plusieurs controverses parmi les artistes, au point de provoquer des scissions, certains mouvements ayant des allégeances complètement divergentes. Depuis *Opération Déclic* jusqu'au milieu des années 1970, il s'est produit plusieurs événements qui démontrent une radicalisation progressive de la question politique en art.

Faire de l'art peut déjà impliquer un geste politique, celui d'agir librement, de manifester un imaginaire et une sexualité qui dépassent la stricte ordonnance de la pensée rationnelle. Les performances de Serge Lemoyne et du groupe du Nouvel Âge sont effectivement des actions spontanées, improvisées, où la danse, la poésie, la peinture en direct fusionnent dans une indescriptible fête des sens et où la libération du corps et de l'esprit se concrétisent sur la place publique³. Ces événements pluridisciplinaires, sans règles préétablies, proposent une

ÉVÉNEMENT DU GROUPE DE L'HORLOGE, 1965.

PARC LAFONTAINE, MONTRÉAL.

Photo: Marc-André Gagné. Source: Musée d'art
contemporain de Montréal, Médiathèque.

Serge Lemoyne/SODRAC (Montréal), 1999



forme de désacralisation de l'objet d'art, tout en entretenant un désir de liberté qui enfreint tous les interdits instaurés par la société bourgeoise. Sûrement perçues aujourd'hui comme un geste naïf, ces performances ont déployé suffisamment d'énergie pour choquer, bouleverser un bon nombre de personnes. Mais l'acte, courant à l'époque, de se mettre à nu ou, littéralement, tout nu ne constitue plus, aujourd'hui, un geste proprement politique.

Au-delà des actions éphémères ou des interventions artistiques, un nombre important d'organisations apparaissent parallèlement aux grandes institutions, notamment l'atelier Graff (1966), la galerie Média (1969), la revue *Médiart* (1972), les galeries Véhicule Art (1972), Powerhouse (1973), Optica (1974), la revue *Parachute* (1975), et l'association CARFAC, Canadian Artists' Representation/Front des artistes canadiens (1967).

Ces lieux de diffusion vont permettre d'affirmer les orientations politiques de chacun et d'une manière beaucoup mieux organisée qu'auparavant. Ils prennent la relève auprès des artistes pour défendre leurs droits, ils entreprennent des actions politiques et font parfois mieux que les artistes ne l'auraient fait eux-mêmes individuellement. Par contre, il est moins question, à partir de ce moment-là, de l'engagement politique d'un artiste que des orientations prises collectivement par le groupe auquel il est rattaché.





GRAFF: DENIS FORCIER, MICHEL FORTIER, LOUISE ÉLIE, JACQUES LAFOND, MADELEINE FORCIER ET CARL DAOUST À PORTO RICO, 1976. Photo: Pierre Ayot. Source: Galerie Graff, Montréal

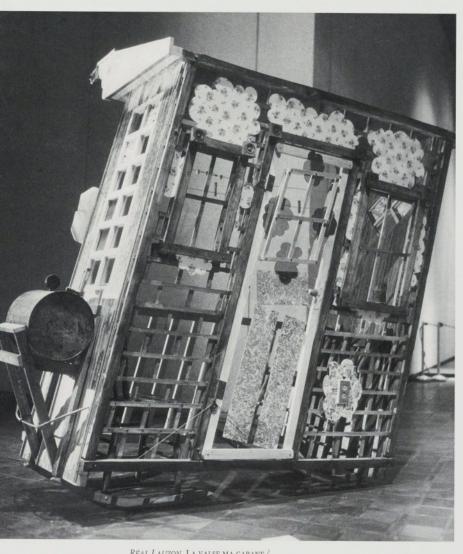
La galerie Graff et son atelier de gravure proposent une forme de démocratisation de l'art, avec une imagerie ludique et irrévérencieuse qui se veut caractéristique de la culture québécoise. Produite par le groupe de recherche sur l'administration de l'art (UQAM), la revue Médiart affiche un ton à la fois débonnaire et sérieux, et est intéressée par les questions politiques tout en versant parfois dans la culture psychédélique. La galerie Média se veut un lieu d'animation et d'intervention communautaire qui propose des expositions thématiques tantôt ludiques (Pack-sack, 1972), tantôt politiques (Just Society, 1972). Véhicule Art regroupe surtout des artistes anglophones orientés vers un art conceptuel. Ce lieu accueillait aussi des artistes ayant une réputation internationale (Phillip Glass, Sol Lewitt).

Québec 75

Constituée de plusieurs volets comprenant le cinéma, la vidéo et les arts visuels, l'exposition Québec 75, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, est devenue le point culminant de toutes les questions politiques du moment, en démontrant paradoxalement un rejet ou un refus d'assujettir l'art à une cause politique⁴. Se voulant le reflet de l'état actuel de l'art québécois, cette exposition offre surtout une diversité de démarches artistiques qui ne s'avèrent pas très compatibles entre elles. Ainsi, Réal Lauzon propose une maison en forme de chaise bercante, Melvin Charney construit un habitacle qui fait référence aux habitations vernaculaires de Trois-Rivières. Edmund Allyen présente une nouvelle série de personnages montés sur plexiglas, en contemplation devant un simple coucher de soleil5.

Pour sa part, Claude Mongrain réalise des objets en suspension, reliés à des supports qui illustrent, à travers des effets de suspension, la précarité entre l'équilibre et le déséquilibre des choses. L'installation de Roland Poulin et les sculptures de Serge Champagne présentent aussi des assemblages d'objets qui expriment le plus minimalement possible les différences entre l'aspect physique d'une forme et les perceptions nécessairement multiples que cela peut suggérer.

Les controverses entourant cette exposition ne relèvent pas tant de la qualité des œuvres exposées que de la valeur politique qui sous-tendait ces pratiques artistiques. Trois objections majeures ont été soulevées lors de l'exposition: 1- une sélection importante d'artistes anglophones; 2- le peu de contenu politique; 3- une vision internationaliste qui exclut l'identité nationale et les particularités régionales.



RÉAL LAUZON. LA VALSE MA CABANE / ROCKING BUNGALOW, 1975.
Bois, métal, plastique, carton, peinture.
Source: Réal Lauzon
(Cette œuvre n'existe plus.)



CLAUDE MONGRAIN. SANS TITRE, 1975. Bois, béton. Source: Artexte

Québec 75 est la première exposition à regrouper autant d'artistes anglophones dans une manifestation d'art québécois. Surtout identifiés à la galerie Véhicule Art, ces artistes anglophones expriment un courant esthétique qui ne correspond pas, selon certains, à l'identité originale de la culture québécoise. On voit là des affiliations avec le minimalisme américain et l'art européen (l'arte povera). Comme leur appellation le suggère, ces tendances artistiques se distinguent par des objets simples, exécutés avec peu de moyens, tout à fait à l'opposé de l'idée qu'on se faisait de l'art québécois: joyeux, coloré, généreux, débonnaire, ironique, populaire et presque naïf. Malgré quelques exceptions, l'exposition n'affiche plus cet air ludique et débordant d'énergie qu'avaient les événements de Serge Lemoyne ou de Québec Scenic Tour et de l'Opération Fourrage.

En proposant de faire le point sur la situation de l'art québécois en 1975, l'exposition a surtout jeté volontairement — ou involontairement — une douche froide sur les attentes entretenues depuis le début des années 1970. Alors qu'on souhaite une légitimation de ce qui a été entrepris depuis un certain temps en matière d'art politique, voilà que l'exposition met en scène un art conceptuel porté à réfléchir sur les conditions d'apparition et de réception d'un objet conçu artistiquement. Les problèmes qui y sont abordés posent avant tout des questions sur le sens de l'art au détriment de sa portée sociale et politique.

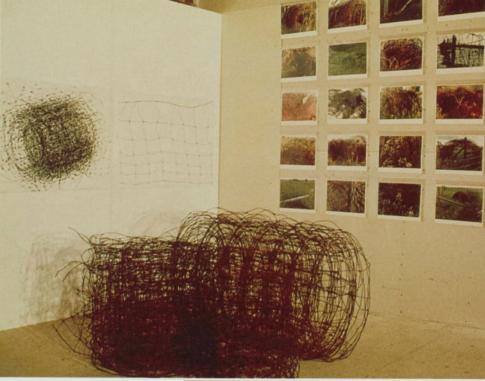
Lors des débats organisés en parallèle à l'exposition, plusieurs opinions s'affrontent énergiquement. L'enjeu est, bien entendu, la question politique: l'artiste doit-il faire de l'art tout simplement, au meilleur de ses compétences, ou un art engagé dans une cause politique? Certains exposants font alors une déclaration commune lors des débats, annonçant qu'ils se retirent de toutes ces discussions qu'ils trouvent puériles et vaines.

Les critiques les plus acerbes viennent cependant de Marcel Saint-Pierre, artiste et historien de l'art, et de Laurent-Michel Vacher, professeur de philosophie. Ils ont critiqué, lors de ces débats, la mollesse politique et l'éclectisme esthétique de l'exposition *Québec 75*.

Laurent-Michel Vacher pose principalement la question du nationalisme québécois. L'exposition lui semble conçue selon le modèle du fédéralisme, visant la représentation proportionnelle des différentes communautés (il y a effectivement 9 artistes anglophones et 9 artistes francophones)⁶. Il est vrai que l'exposition a reçu une importante subvention du gouvernement canadien, mais les propos de Laurent-Michel Vacher apportent peut-être pour la première fois une critique du phénomène de l'institutionnalisation des arts. Bien que ce soit difficilement concevable aujourd'hui, l'institutionnalisation des arts était alors, curieusement, associée au courant internationaliste.

L'omniprésence des artistes de Véhicule Art dans l'exposition, la naissance de la revue Parachute⁷, l'intervention grandissante de l'État fédéral ont effectivement apporté une autre image de l'art, axée cette fois-ci principalement sur l'ouverture internationale. Pour Laurent-Michel Vacher, les conséquences de ce nouveau positionnement annoncent un nouvel impérialisme culturel se voulant apolitique (ni à droite ni à gauche), qui rejette en fait les revendications particulières et l'authenticité de l'engagement politique de l'art québécois. L'internationalisme en art se veut au contraire une ouverture sur le monde, un désir de sortir de l'isolement québécois. L'exposition Québec 75 marque, pour ainsi dire, la fin de toute forme de valorisation de la québécitude, de la croyance en la spécificité de l'art québécois, produite à partir de son héritage révolutionnaire (les Patriotes, Refus global). Il est significatif que le premier énoncé du catalogue de l'exposition affirme que «l'art québécois n'existe pas: il n'existe que des artistes québécois».

Pour Marcel Saint-Pierre, l'exposition Québec 75 est trop formaliste, l'art qu'on y présente porte seulement sur le langage artistique, il ne renvoie qu'à lui-même8. Pour lui, cela correspond à un retour de l'idéologie de l'art pour l'art, conception qui, au début du XXº siècle, prônait l'autonomie artistique, refusant ainsi toute forme de soumission de l'art à des causes qui lui sont extérieures. Pour Marcel Saint-Pierre, au contraire, «l'art n'est qu'un moyen particulier d'action [sociale]», et Québec 75 contient surtout des objets d'art conçus pour l'interprétation sophistiquée des gens qui, supposément, s'y connaissent en art: l'élite, le bourgeois ou l'intellectuel. Il faut avouer, en contrepartie, que l'art vraiment politique qui se fait à ce moment-là ne présente pas beaucoup d'intérêt artistique, l'action politique parvenant difficilement à composer avec le renouvellement constant des pratiques en art contemporain. On retrouvait souvent la bannière comme support pour inscrire un slogan politique; et l'exposition Vive la rue Saint-Denis (1971) proposait surtout un contexte d'animation sociale, où l'intérêt artistique était presque inexistant.



GUNTER NOLTE. PAGEWIRE, 1975. Fils de fer barbelés. Source: Artexte



COZIC. TOUCHEZ,
DO NOT TOUCH!, 1975.
Bois, vinyle, foam, carton, peluche,
acier, kodel, soie, écriture.
Collection: Cozic. Source: Office
du film du Québec

Pourtant, l'exposition *Québec 75* n'était pas dénuée de tout contenu politique: les sculptures en fil de fer barbelé de Gunter Nolte évoquaient la guerre; *Touchez, do not touch* de Cozic rappelait les interdits entourant l'œuvre d'art; le *Permis de démolir*, de Pierre Ayot, faisait référence aux démolitions arbitraires du milieu urbain; *Is Politics Art?*, de Robert Walker, traitait avec cynisme du système de consécration de l'artiste. En fait, la controverse provenait du langage poétique, métaphorique, que ces œuvres utilisaient





pour provoquer une émotion ou une réflexion chez le spectateur. En perdant son efficacité didactique, l'œuvre d'art accentue par contre sa valeur proprement artistique. Toutefois, cela remet en marche l'habituelle consécration de la mythologie de l'artiste, seul détenteur de l'authenticité. Les modèles de reconnaissance très individualistes de l'artiste s'avèrent incompatibles avec l'idéal communiste ou à tout le moins collectiviste de la plupart des projets politiques en art.

Presque trente ans plus tard, la question de la politique en art ne suscite plus autant de passion. Aucun artiste ne pense aujourd'hui que son art puisse transformer la société. Il s'agit plutôt d'entretenir, dans l'état actuel des choses, une attitude de résistance, une forme de résignation parfaitement lucide contre le système en place. S'il y a un propos politique dans l'art récent, il faut avant tout que la valeur artistique soit affirmée. Une cause juste, une vérité politique ne font pas nécessairement une bonne œuvre d'art. Cela devient même suspect quand le contenu politique sert d'alibi à un projet artistique vide de sens.



PIERRE AYOT. PERMIS
DE DÉMOLIR # 1502, 1975.
Sérigraphie, montage, plexiglas, eau.
Source: Galerie Graff, Montréal

ROBERT WALKER. IS POLITICS ART? 1975. Épreuves à la gélatine argentique, 153 x 255 cm. Photo: Patrick Altman. Collection: Musée du Québec



L'affaire Corridart

Organisée par le programme Arts et Culture du Comité organisateur des Jeux olympiques (COJO), l'exposition Corridart, qui eut lieu en 1976 rue Sherbrooke, n'a duré que quelques jours. Ce n'était pas la première manifestion d'art public à Montréal, mais elle fut cependant la plus controversée. Elle fut démantelée en pleine nuit, à la veille de l'ouverture des Jeux olympiques (entre le 13 et le 14 juillet 1976), sur l'ordre du maire Jean Drapeau. Les œuvres étaient installées de chaque côté de la rue Sherbrooke, qui servait d'allée menant vers le Stade olympique, un peu comme un défilé majestueux sur les Champs-Élysées, vers l'Arc de Triomphe. Les autorités municipales croyaient que l'exposition démontrerait la gloire et la beauté de la ville de Montréal, mais Corridart se révéla être en fait une critique des politiques municipales et de l'état de l'environnement urbain.

Qu'est-ce qui déplaisait tant aux autorités municipales? Il y avait la réplique de la croix du mont Royal allongée au sol, de Pierre Ayot et Denis Forcier; l'imitation d'une façade d'un immeuble de style victorien, de Melvin Charney et Gilles Dussureault, rappelant la destruction du patrimoine architectural; le *Teletron* de Michael Haslam, boîte téléphonique qui émettait des messages pornographiques; les échafaudages photographiques de Jean-Claude Marsan, Pierre Richard et Lucie Ruelland, qui reconstituaient en images l'histoire pas toujours jolie de la ville.

Pourtant, l'exposition comprenait aussi des installations plus joyeuses: les banderoles de Cozic, enroulées autour des arbres; les cerfs-volants de Jacques Hurtubise et Claude Thibaudeau; les boîtes vitrées de Françoise Sullivan, David Moore et Jean-Serge Champagne.





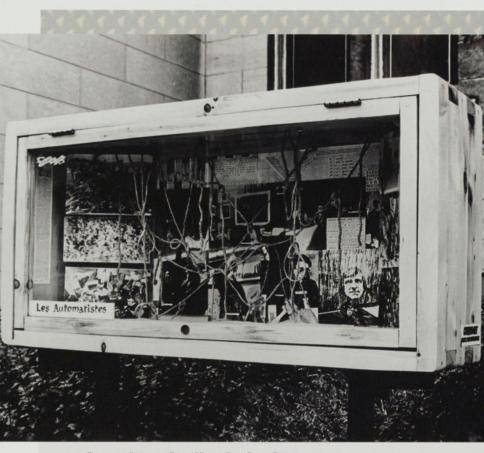
Mais cela ne fut pas suffisant pour donner une valeur artistique à ces œuvres aux yeux des autorités. Même lorsque les artistes ont intenté une poursuite judiciaire contre la Ville, en 1981, ils ont perdu leur procès. Le juge Ignace-J. Deslauriers déclarait alors publiquement: «Trop d'œuvres exposées dans Corridart présentaient des images défavorables de la ville, de sa

population, de son éducation. Il n'y avait pas lieu dans *Corridart* de publier à la face du monde tous les problèmes qui ont pu exister, vrais ou faux, dans notre milieu¹.» Ce n'est qu'en 1988, douze ans plus tard, que la Ville reconnaissait son erreur. Dans un arrangement hors-cour, les artistes ont reçu, à titre de dédommagement, une somme se situant entre 4000 et



JEAN-CLAUDE MARSAN,
PIERRE RICHARD,
LUCIE RUELLAND.
MÉMOIRE DE LA RUE.
CORRIDART, MONTRÉAL,
JULLET 1976.
Photo: Gabor Szílasi

5000 dollars. Corridart aura été un cas manifeste de censure au Québec. Le contexte des Jeux olympiques, le fait que ces œuvres se situaient dans un lieu public expliquent en partie cette décision. Au même moment, la ville était aussi nettoyée de ses itinérants et autres personnages louches.



FRANÇOISE SULLIVAN, DAVID MOORE, JEAN-SERGE CHAMPAGNE. LES AUTOMATISTES. CORRIDART, MONTRÉAL, JUILLET 1976. Boîtes vitrées. Photo: Gabor Szilasi

¹ Ignace-J. Deslauriers, «Contre l'art comme outil de contestation», Le Soleil, 1" juin 1981.

Témoignage

MELVIN CHARNEY

(Propos recueillis par Gilles Daigneault)

Immanquablement, quand on interroge les témoins de l'époque, il est question de l'exposition Montréal, plus ou moins? qui a eu lieu au Musée des beaux-arts de Montréal, en plein été 1972: « C'est vrai qu'il y avait eu beaucoup de monde le soir de l'ouverture — c'était comme une fête! — et que l'expo avait attiré plus de cinquante mille visiteurs pendant deux mois "hors saison", un record absolu depuis plusieurs années. Il faut dire que les Salons du printemps n'avaient plus lieu depuis quelques années, et beaucoup de gens — y compris les critiques — ont

eu le sentiment qu'avec cette expo, le Musée rouvrait ses portes aux artistes d'ici et à un public élargi. Ça n'était pas mon idée. C'est le conservateur Alain Parent qui avait voulu une exposition sur Montréal "plus ou moins", mais c'est à moi qu'on en avait confié la conception en catastrophe (car on avait déjà perdu beaucoup de temps...). Toujours à cause du trait d'union qui me caractérisait entre les rôles d'architecte et d'artiste. Sauf que le Musée avait appuyé sur le bouton "architecte", et moi sur le bouton "artiste"...»



MELVIN CHARNEY: DÉBAT SUR «L'AFFAIRE CORRIDART» ORGANISÉ PAR NORMAND THÉRIAULT À LA GALERIE MÉDIA, JUILLET 1976. Photo: Gilles Dempsey. Source: Melvin Charney





Vous aviez carte blanche pour critiquer autant la ville que l'institution muséale? « Disons que je n'avais pas de carte du tout. Il m'a fallu m'en faire une rapidement. On m'avait simplement dit: "En tout cas, tu ne peux pas faire ceci ni cela..." J'ai travaillé avec des réseaux d'amis dans presque tous les milieux. J'ai toujours conçu un musée comme ouvrant ses portes sur l'extérieur, et l'art comme quelque chose qui ne se trouvait pas seulement dans les musées. J'aime les débordements. Montréal, plus ou moins? n'était pas tant une critique qu'un commentaire sur l'activité muséale et, plus qu'une critique de la ville, c'était un hommage à toutes les énergies qui s'y débattaient. Au fond, c'était une entreprise positive, très optimiste, souriante... Au grand désespoir des gardiens, il y avait même des œuvres que les visiteurs étaient invités à piquer! Et puis, ce qui dérangeait beaucoup les bons bourgeois, il y avait des féministes qui venaient, une ou deux fois par semaine, laver les planchers en robe de mariée...»

VERNISSAGE DE L'EXPOSITION MONTRÉAL, PLUS OU MOINS? AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, JUILLET À SEPTEMBRE 1972. Photo: Henry Koro. Source: Melvin Charney

Melvin Charney:

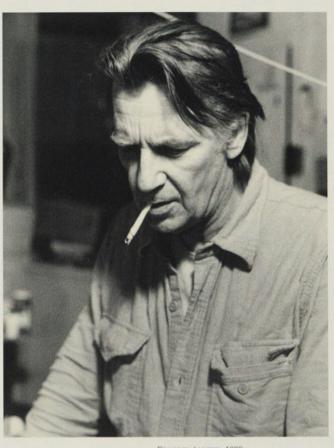
Né à Montréal (Québec), en 1935 Vit et travaille à Montréal

EDMUND ALLEYN

(Propos recueillis par Gilles Daigneault)

Entre 1955 et 1971, Edmund Alleyn vit à peu près continûment à Paris où son écriture picturale se transforme du tout au tout : « Au début des années 1960, j'ai eu l'impression que l'art non figuratif n'avait pas beaucoup d'avenir, qu'il ne s'était pas passé énormément de choses depuis les grands pionniers Kandinsky et Mondrian... Par ailleurs, il y avait la vie qui demandait à être commentée, critiquée. L'art non figuratif me semblait exclure tant de choses, me semblait incapable d'exprimer tant de questions majeures concernant la société. Jasper Johns et Rauschenberg, entre autres, avaient montré qu'on pouvait ramener l'image sans rien abandonner des acquis de la modernité. Et puis, il y avait la guerre d'Algérie qui nous donnait mauvaise conscience de faire une peinture sensualiste. Je pensais qu'un artiste, avec les moyens qui lui sont propres, devait rendre compte de la société dans laquelle il vivait. J'avais pris parti pour un humanisme issu de Sartre et de Camus, et mes tableaux de science politique-fiction visaient tout ce qui portait atteinte à cet humanisme.»

Plus tard, il y a eu Mai 68: « J'en étais. Avec des amis peintres, Rancillac et Monory par exemple, j'ai fait des affiches dans le sous-sol de l'École des Beaux-Arts, j'en ai même collé. Mais, en rencontrant les étudiants et les travailleurs — ceux-là que nous aurions vraiment voulu toucher —, j'ai compris qu'ils n'avaient aucune idée de ce que nous faisions, qu'ils s'en foutaient éperdument, qu'ils n'avaient pas les prérequis culturels pour y accéder. J'étais en porte-à-faux. J'ai quand même décidé de poursuivre ma pratique d'artiste, mais autrement. »



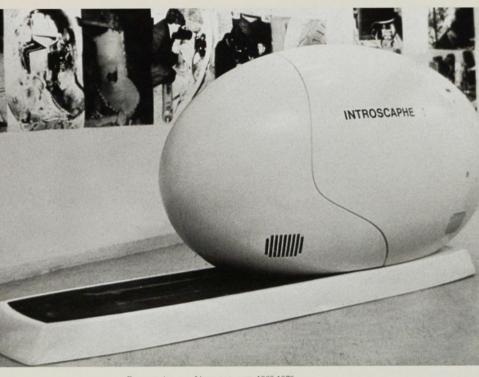
EDMUND ALLEYN, 1989. Photo: Jennifer Alleyn

Ce qui va mener à L'introscaphe: « Je me suis dit qu'il fallait travailler sur la perception des gens, emprunter les moyens que la technologie utilisait pour les rejoindre. C'était l'époque où nous lisions McLuhan, Marcuse... Il me semblait que la peinture n'offrait pas assez de prise. De là, le recours à des séguences d'images comme au cinéma, au son, à toutes sortes de dispositifs cinétiques. Il y eut d'abord Le grand sommeil, en 1968, puis j'ai voulu aller plus loin: créer des objets qui s'autofinanceraient, sur le principe des machines à sous, que tout le monde pourrait s'offrir pendant un temps, et dont les recettes serviraient à réaliser d'autres œuvres. Ainsi, l'artiste pourrait garder son intégrité, échapper au circuit marchand... Je n'avais pas idée de ma naïveté!»

Edmund Alleyn:

Né à Québec (Québec), en 1931 Vit et travaille à Montréal





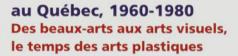
EDMUND ALLEYN, L'INTROSCAPHE, 1968-1970. Sculpture habitacle plurisensorielle. Collection: Edmund Alleyn

EDMUND ALLEYN.
L'INTROSCAPHE, 1968-1970.
Sculpture habitacle
plurisensorielle.
Collection: Edmund Alleyn.
Photo: Yvan Boulerice



ALBERT DUMOUCHEL. LETTRE OUVERTE À UN JEUNE BEATTLE ANGLAIS, 1965. Lithographie sur papier, 56,5 x 76,1 cm. Collection: Musée d'art contemporain de Montréal. Source: Musée d'art contemporain de Montréal,

© Albert Dumouchel 1999 / VIS'ART droit d'auteur inc.



Guy Bellavance

Les années 1960 marquent au Québec, comme dans bon nombre de pays occidentaux, un important changement de régime en ce qui a trait aux relations traditionnelles entre l'art, la société et l'État. L'implication nouvelle des pouvoirs publics en matière d'art et de culture - avec l'action directe auprès des artistes d'un tout récent Conseil des Arts du Canada (1957), bientôt suivi d'un tout jeune ministère québécois des Affaires culturelles (1961) - se conjugue aux évolutions que connaissent au même moment un système d'éducation «réformé» et des marchés culturels «libérés» ou «libéralisés». deux autres secteurs où l'État se trouve par ailleurs fortement engagé. Ces trois évolutions recoupent la transformation en profondeur de l'ancienne institution des «beauxarts» devenue entre-temps «arts visuels». Véritable métamorphose, cette institution, encore traditionnelle en 1960, est alors soumise à des remises en question qui mettent précisément en jeu son rôle et sa place dans le système d'enseignement, dans les marchés culturels et dans ces nouveaux systèmes d'aides publiques à la création en train de se mettre en place. De ces remises en question simultanées, impliquant autant de crises d'identité, résulte le système actuel, peut-être moins moderne que postmoderne, des «arts



visuels». L'époque n'est pourtant ni tout à fait celle des beaux-arts, ni tout à fait celle des arts visuels, mais bien celle des «arts plastiques», sorte d'état intermédiaire ou transitoire, moderne peut-être, entre ces deux états du système.

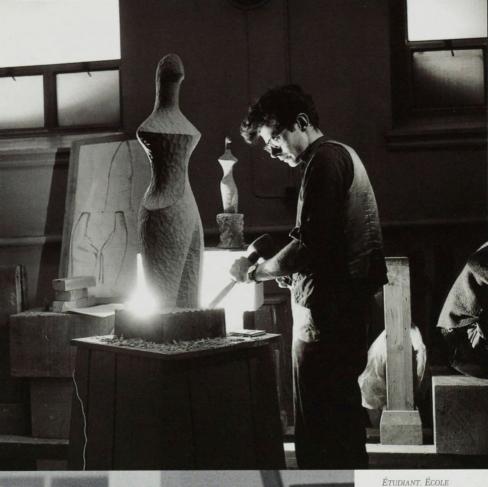
ÉTUDIANTES. ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

DE MONTRÉAL, 1961.

Extrait du film Les Dieux, 1961,
de Jacques Godbout et Fernand Dansereau.

Source: Office national du film du Canada







ETUDIANT. ECOLE
DES BEAUX-ARTS
DE MONTRÉAL.
Source: Fonds Office
du film du Québec,
Archives nationales
du Québec à Montréal

La libération des marchés culturels, la montée de l'audiovisuel

Les années 1960, c'est d'abord la société de «consommation» fondue à la montée de l'audiovisuel. La multiplication des sources et des supports de diffusion, alliée à l'apport des jeunes baby-boomers, est à l'origine d'une véritable explosion de la consommation, forme d'expression à part entière, et de la «consommation culturelle». La libéralisation des marchés culturels est ainsi souvent percue comme une forme de libération. L'entrée en scène de la télévision privée, suite à la «libéralisation des ondes», et l'inauguration de deux premières chaînes en 1961 (CFTM et CFCF), vient d'emblée modifier le paysage culturel et l'équilibre des marchés artistiques. La concurrence nouvelle de la télévision privée - et la sortie des premiers BBM - implique notamment le remaniement de la programmation jusque-là plus élitiste de la télévision de Radio-Canada. L'époque correspond par ailleurs à une autre sorte de libération, due celle-là au relâchement graduel de la censure au cinéma, dont résulte notamment la vague de films érotiques québécois de la fin des années 1960.

La période est celle d'un télescopage et d'un brouillage entre «art pur» et «culture de masse». Elle est aussi celle d'une utopie de la communication portée par des raffinements technologiques continus en matière d'enregistrement de l'image et du son (disques, vidéo, photo, cinéma). Les vieux 78 tours sont définitivement éliminés des *hit-parade* radio vers 1960. La radio MF apparaît au début de la décennie, modifiant peu à peu les habitudes d'écoute. La commercialisation à grande échelle de la haute fidélité dans les années 1970 contribue à élargir le marché... et à placer le rock'n roll en fond sonore de cette seconde décennie, selon l'expression de François Ricard.



Le groupe Corbeaux s'inscrit dans le courant musical rock que les années 1970 ont mis en exergue.

Source: Archives La Presse

Les «industries culturelles», les communications et l'État

Tout cela contribue à donner à la culture une nouvelle signification économique. La réhabilitation du terme «industries culturelles», jusque-là utilisé de façon strictement péjorative, est révélatrice à cet égard. La création d'organismes culturels gouvernementaux approchant la culture sous le seul angle du développement économique participe de cette dynamique. En témoigne l'apparition, en 1967, d'une Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC), aujourd'hui Téléfilm Canada, tout comme plus tard, en 1974, au sein du ministère des Affaires culturelles, un Service des industries culturelles, ancêtre de l'actuelle SODEQ. L'organisme fédéral développe en 1975 les premières politiques d'abris fiscaux. La même année, le gouvernement provincial inaugure le réseau de télévision Radio-Québec, constitué par décret en 1968. L'implication du palier de gouvernement canadien n'en demeure pas moins de loin la plus déterminante en matière d'audiovisuel et de communications. Un







LOGO DE RADIO-QUÉBEC EN 1968.
Source: Télé-Québec
LOGO DE LA SOCIÉTÉ RADIO-CANADA
DANS LES ANNÉES 1960.
Source: Société Radio-Canada
LOGO DE L'OFFICE NATIONAL
DU FILM DU CANADA EN 1968.
Source: ONF

ensemble d'organismes fédéraux occupent en effet ce terrain souvent depuis fort longtemps. C'est le cas de la Société Radio-Canada (1936), impliquée en matière de radiodiffusion depuis les années 1930 et dont une partie considérable des investissements et des dépenses ont toujours été réalisés au Québec, ou de l'Office national du film du Canada, créé en 1939 et installé à Montréal depuis 1956. Ces deux organismes sont depuis longtemps d'importants créateurs d'emplois artistiques. Un organisme plus récent comme la SDICC deviendra pour sa part un acteur incontournable en matière de production de films par le secteur privé. L'organisme de réglementation qu'est le CRTC vient par ailleurs compléter la gamme des activités fédérales dans ce secteur. La création en 1969 du ministère des Communications confirme l'importance stratégique que le gouvernement fédéral a toujours accordée à ce domaine. Au tournant des années 1960, l'implication nouvelle du gouvernement québécois auprès des divers milieux professionnels de la culture évoluera ainsi d'abord en retrait d'une action fédérale déjà fort bien implantée par le biais du secteur des communications.



La crise de l'enseignement des arts

Le domaine de l'éducation est, quant à lui, une affaire principalement provinciale. C'est par là que les pouvoirs publics québécois vont d'abord investir le champ culturel. La réforme scolaire, amorcée avec la Commission Parent (1961-1966), se répercute alors en profondeur sur le secteur des arts. La réforme parachève non seulement la sécularisation d'un champ de production culturel «canadien-français», jusque-là fortement conditionné par l'autorité catholique, mais elle entraîne aussi l'intégration, au système d'enseignement régulier, d'écoles d'art qui évoluaient jusque-là de façon beaucoup plus indépendante. L'École du Meuble (1935), où enseignait Paul-Émile Borduas, sera notamment intégrée au nouveau réseau des collèges d'enseignement général et professionnel (cégeps) en 1968, tout comme les Écoles des Beaux-Arts de Montréal et de Québec (1921) au réseau universitaire l'année suivante.

CLASSE DE L'ÉCOLE DU MEUBLE, 1960.

INSTITUT DES ARTS APPLIQUÉS.

Source: Archives historiques de l'Institut des Arts appliqués,
Cégep du Vieux-Montréal





La crise qui sévit à l'École des Beaux-Arts de Montréal (ÉBAM) depuis le début des années 1960, et qui se poursuit bien après son intégration au nouveau secteur des Arts de la récente «seconde» université francophone de Montréal, constitue un important fil conducteur de cette période¹. L'École est en fait dans les années 1960 un des foyers importants d'une contestation étudiante particulièrement virulente en milieux francophones. Presque chaque année depuis le dépôt de la première version du rapport Parent, en 1963, aura été ponctuée par une manifestation d'importance. Le premier «glissement de terrain» survient en 1964, dans le contexte de pourparlers visant l'intégration de l'École à l'Université de Montréal, et donne lieu aux premières revendications en faveur de la cogestion. La glissade se poursuit en 1965, avec une grève sur le même thème, assortie d'une liste noire des professeurs jugés indésirables ou incompétents et la demande d'une commission d'enquête sur l'enseignement des arts. Une seconde grève en 1966 conduit à la formation d'États généraux des artistes et à la création de la commission d'enquête réclamée l'année précédente. L'année 1967-1968, «l'année de l'Expo» et du pavillon de la Jeunesse, aura permis une accalmie de courte durée. L'esprit insurrectionnel de Mai 68 se propage bientôt à Montréal, et l'automne s'ouvre sur l'occupation de l'ÉBAM, maillon d'un processus en chaîne qui se répand bientôt à travers le nouveau réseau des cégeps.

LA COMMISSION D'EN-QUÊTE SUR L'ENSEIGNE-MENT DES ARTS. De gauche à droite: Jean Ouellet, architecte et urbaniste, Réal Gauthier, étudiant, Andrée Paradis, directrice de la revue Vie des Arts, Marcel Rioux, professeur de sociologie à l'Université de Montréal, Fernand Ouellet, réalisateur à Radio-Canada, et Jean Deslauriers, chef d'orchestre. Le 31 janvier 1968. Source: Archives La Presse



Deux documents de l'époque témoignent de la crise. Le Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts (1966-1968), créée par le gouvernement québécois en réponse à la crise de l'ÉBAM, et placée sous la présidence du sociologue Marcel Rioux, donna lieu à un ambitieux projet de réforme touchant l'ensemble du système de l'enseignement des arts, toutes disciplines confondues. Le second document, moins officiel, nettement plus circonscrit et beaucoup plus «personnel», est un rapport non publié produit entre 1972 et 1973 par l'historien Noël Vallerand, futur sous-ministre des Affaires culturelles sous Denis Vaugeois, et alors observateur délégué de la Commission des études de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). De ce rapport méconnu va notamment résulter un nouveau Département des arts plastiques.

De l'École des Beaux-Arts au Département des arts plastiques

Les observations bien senties, et parfaitement subjectives, de Noël Vallerand - dont on trouvera quelques citations dans le présent texte - traduisent sans doute mieux que n'importe quel autre document de l'époque le climat, sinon la nature exacte, de la crise d'identité que traverse tout au long de la période un monde des beaux-arts alors en pleine mutation. Chargé de dénouer l'impasse dans laquelle se trouve le nouveau secteur suite à l'incapacité des professeurs de s'entendre sur les orientations et la structure du programme, le si justement nommé «observateur délégué» ne s'emploiera pas seulement à décrire de l'intérieur, de façon pour ainsi dire socio-affective, en temps réel et en toute subjectivité, les différents courants, tendances et factions qui «grouillent, grenouillent et scribouillent» alors à l'intérieur de l'institution, et s'y entre-déchirent. Il cherchera aussi à restituer la genèse d'une crise qui prend appui bien plus loin dans le temps, et que ce seul rapport, bien

que volumineux, n'arrivera d'ailleurs pas tout à fait à éteindre. C'est que, explique l'historien dans une première partie nettement philosophique, la «fonction sémantique universelle» de l'art est directement atteinte, et depuis fort longtemps. Plus encore, il n'est pas dit qu'il doive la retrouver. «La prolixité, la confusion, l'incertitude et l'ambivalence²», tel est en effet, selon Vallerand, le lot de l'art dans nos sociétés libérales, démocratiques et relativistes. «Aussi bien se faire à l'idée que les cultures homogènes sont révolues; elles allaient de pair avec les sociétés homogènes³.»

La nouvelle condition de l'art ne va sans doute pas sans tare ni ridicule, mais «les alternatives sont plus décevantes encore». Industries culturelles et communications de masse? La nouvelle condition de l'art est d'abord celle d'un marché extrêmement concurrentiel, qui fait du monde de l'art une véritable jungle que beaucoup de jeunes artistes ont précisément cherché à fuir par l'enseignement. À titre de professeur, la plupart d'entre eux se sont d'ailleurs révélés, selon Vallerand, de véritables «improvisateurs». L'incompétence des professeurs, liée à la pratique systématique de l'in-breeding qui fait de l'ÉBAM un milieu fermé et monolithique, sont des causes importantes de la crise qui perdure au secteur des arts: «Très peu de ces jeunes finissants promus allègrement enseignants n'eurent l'occasion de découvrir le vaste monde une fois conviés à prendre charge d'âmes! Ils furent tous prématurément contraints de vivre de leur acquis4.» Toutes les tentatives de diversification de l'École tentées depuis la fin des années 1950 - par l'introduction de cours de design, d'options publicité et pédagogie - ont été mal accueillies par les tenants de «l'art pur». De fil en aiguille, cette résistance au changement et «l'académisation» rapide des innovations introduites, en plus d'une croissance accélérée des effectifs étudiants (qui s'accroissent de 50 % entre 1966 et 1968), conduisent à

la grande contestation de 1968. Le dépôt du rapport Rioux, retardé jusqu'en en 1969, ne semble d'ailleurs pas avoir eu ici l'effet escompté. Ce rapport, que la grande majorité des professeurs et des étudiants n'ont jamais lu «ni au moment de sa parution officielle, ni depuis», n'est en rien une critique impitoyable de l'ÉBAM, et cause une première déception. Visant à recourir aux arts comme instrument privilégié d'éducation, il a de plus pour effet indirect de consolider la position des «didacticiens» au sein de l'École, à l'encontre des «artistes». Plus encore, l'occupation a laissé de graves séquelles, marquant un point de non-retour, non seulement pour un certain nombre d'étudiants, «qui n'en sont jamais revenus», mais aussi pour bon nombre de professeurs, qui ont fait «une sorte de voyage comparable, en sens inverse, au bout de la nuit», dont plusieurs, également, ne sont jamais revenus: «Le ciel leur était littéralement tombé sur la tête. Une peur viscérale s'est dès lors instaurée en eux, sclérosante et aveugle5.»

Au moment où Vallerand est saisi du dossier, la division est, de fait, à son comble. Si l'opposition entre révolutionnaires et conservateurs s'est apaisée, celle entre didacticiens et artistes est au plus fort, alors que couvent d'autres conflits au moins aussi explosifs: entre théoriciens de l'art et artistes proprement dits (incluant les didacticiens qui créent); entre environnementalistes radicaux et tous ceux (plasticiens, didacticiens ou théoriciens) qui partagent encore une conception de l'art-objet; entre peintres et sculpteurs enfin, divisés par une structure départementale incohérente.

La socialisation du risque artistique...

La crise des beaux-arts déborde cependant les murs de l'institution proprement scolaire où elle semble d'abord localisée. Le ministère des Affaires culturelles du Québec et le Conseil des Arts du Canada sont deux autres cibles qui seront bientôt particulièrement visées et souvent touchées, le premier plus que le second d'ailleurs. En effet, sur fond d'une nationalisation du champ culturel québécois, et à la faveur d'une rivalité fédérale-provinciale qui s'accentue sur le front culturel, la crise se déplacera progressivement vers ces autres objets de frustration et de mobilisation que représentent, hors les murs de l'école, les systèmes publics d'aide à la création. La création du Musée d'art contemporain de Montréal, par le ministère des Affaires culturelles en 1964, résulte elle-même d'une large mobilisation du milieu artistique. On assiste également dans ce contexte à la formation d'associations professionnelles aux visées pragmatiques, qui contrastent avec les associations d'artistes traditionnelles, et à la politisation des revendications classiques portées par les artistes. Après avoir donné lieu à de premiers États généraux lors de la grève de l'ÉBAM de 1966, le mouvement voit la formation successive de Fronts communs (1970 et 1973), Sommets (1971 et 1972) et Tribunal de la culture (1975), qui sont autant de tentatives de regroupement de l'ensemble du milieu des artistes et autres «travailleurs culturels» mobilisés contre l'État, et réclamant l'appui de l'État.



RÉUNION DU FRONT COMMUN DES ARTISTES CRÊATEURS, 1973. Source: Fonds Québec-Presse, Archives nationales du Québec à Montréal

Si l'intervention de l'État demeure déterminante en matière d'éducation et de communication, l'implication directe en matière de création artistique reste la principale originalité de l'époque. Elle demeure peut-être aussi la plus controversée, compte tenu ici du relativisme galopant en matière esthétique. Le dilemme semble bien être ici d'intervenir sans trop intervenir, de définir (qui est artiste, ce qu'est l'art) sans trop définir, c'est-à-dire en respectant la liberté d'expression des uns, les créateurs, et la



souveraineté des autres: citoyens, consommateurs ou usagers. Les rapports Vallerand ou Rioux ne sont pas ici les seuls documents à témoigner d'une époque mettant aux prises plus souvent qu'à leur tour milieux artistiques et système public. Georges-Émile Lapalme, premier titulaire du ministère des Affaires culturelles (1961-1964), ou Guy Frégault, sous-ministre de façon quasi ininterrompue de 1961 à 1975, ont tous deux relaté dans leurs mémoires respectifs les turbulences des premiers pas d'un organisme freiné autant par les résistances d'un appareil gouvernemental peu sensible à la cause de la culture que par celles d'un establishment culturel jaloux de son autonomie, ou, dixit Frégault, de ses privilèges. Le Tribunal de la culture (1975), que préside l'éternel Marcel Rioux, assisté cette fois de Gérald Godin, secrétaire, se chargera quant à lui du procès du ministère des Affaires culturelles accusé de n'avoir pas su livrer la marchandise. Enfin, des livres et projets de livres, Blanc ou Vert, issus du même ministère, révèlent une autre dimension des enjeux culturels de l'époque: celui de Pierre Laporte, en 1965, aux visées nationalistes extrêmement affirmées, jamais officiellement déposées, sans pour autant cesser de guider l'action ministérielle, et qui, tout comme le rapport Vallerand, fait ni plus ni moins partie de cette histoire secrète de l'institutionnalisation des arts au Québec; celui de Jean-Paul L'Allier, en 1976, qui, en réponse entre autres aux attaques du Tribunal de la culture. propose un bilan plus nuancé de l'action du MACQ; ou enfin, celui de Camille Laurin, en 1978, qui clôt ni plus ni moins cette période de turbulences et en inaugure une autre où, notamment, l'action financière du MACQ auprès des milieux professionnels de la culture deviendra beaucoup plus déterminante.

... et la politisation de la culture

L'implication conjointe des deux niveaux de gouvernement, fédéral et provincial, va de fait contribuer au cours de cette période à faire des arts et de la culture non seulement un objet d'administration publique à part entière, mais un véritable enjeu politique. Entre l'éducation, de juridiction surtout provinciale, et les communications, surtout fédérale, le centre de gravité véritable de l'autorité en matière de création artistique se révèle une zone grise chaudement disputée. À la faveur de la radicalisation des mouvements nationalistes, les revendications professionnelles des artistes se conjuguent à des revendications de nature plus politique, nationale et/ou sociale.

L'affrontement des deux nationalismes, canadien et québécois, se trouve par ailleurs redoublé par le recours à des conceptions et des approches fort différentes de l'action culturelle qui accentue encore leur rivalité sur le terrain. Le palier fédéral, inspiré du arms' lenght britannique, tend à déléguer une marge de manœuvre à des organismes sectoriels dont l'action recoupe à peu de chose près les différents secteurs d'activités culturelles professionnels, surtout localisés en milieux métropolitains. L'action provinciale, inspirée du modèle français, tend au contraire à regrouper au sein d'un même organisme ministériel un ensemble de fonctions culturelles, entendues en un sens plus large, et favorise un arrimage plus étroit à la fonction publique et au pouvoir politique. Alors que le premier relève surtout d'une logique de consolidation des milieux artistiques professionnels existants, le second poursuit des objectifs de démocratisation, de décentralisation et de régionalisation. Sur le terrain, cependant, la réalité est beaucoup plus confuse.

Jusqu'au milieu des années 1970, le fédéral conserve l'initiative, tendant à essouffler un gouvernement québécois à la traîne, par ailleurs bousculé par les mobilisations nationalistes d'une fraction importante des milieux artistiques professionnels qui, globalement, en viennent à réclamer un plus fort leadership du Québec en cette matière. D'un côté on réclame l'exclusivité des pouvoirs culturels pour le Québec, de l'autre on se méfie de l'inefficacité du trop petit ministère québécois qui en a la charge, donnant en exemple l'action du Conseil des Arts du Canada. Ce dernier se trouve lui-même doublé au sein de l'administration fédérale par l'entrée en scène de nouveaux types de programmes dont les motivations et les moyens sont fort différents. Les programmes Perspectives jeunesse, en 1971, et Initiatives locales, en 1972, deux programmes régionalisés de soutien à l'emploi, viennent notamment rivaliser à partir de ce moment avec l'action traditionnelle des organismes culturels officiels. Ces programmes sont bientôt un préalable nécessaire pour tous ceux qui veulent faire appel aux organismes culturels attitrés, favorisant le passage d'un plus grand nombre au statut professionnel7. Ce type de programme, beaucoup plus politique quant aux règles d'attribution, constitue sans doute aussi l'une des premières entorses à la règle du arms' lenght prévalant jusque-là au niveau fédéral, et qui veut que l'on confie aux organismes sectoriels et autonomes l'administration des programmes artistiques.

De son côté, le MACQ n'a manifestement pas eu d'emblée les moyens de ses ambitions, comme l'indique la démission de son premier titulaire, Georges-Émile Lapalme, et la taille de budgets dont la progression est relativement lente comparée aux efforts du gouvernement fédéral. Le niveau provincial n'en effectue pas moins un important rattrapage dans les années 1970, principalement suite à la prise du pouvoir par le Parti québécois. Par rivalité ou synergie, on atteindra finalement au tournant des années 1980 une sorte de point d'équilibre entre les deux paliers. À la fin de la période, l'action culturelle publique aura ainsi acquis une dimension quasi systémique, venant recouper au plus près l'évolution des diverses disciplines artistiques, pour devenir un facteur incontournable d'organisation et de professionnalisation de «milieux» jusque-là moins organisés, ou du moins tout autrement.

Et depuis...

La montée des industries culturelles, le renouvellement du système d'enseignement et la mise en place progressive d'un système d'aide publique à la création ont tous trois présidé à la métamorphose des beaux-arts, et continuent à agir sur son évolution. Après l'audiovisuel, le multimédia pénètre aujourd'hui en profondeur le marché des arts visuels, marché d'œuvres mais aussi marché d'emplois. Les artistes, après avoir intégré la photo et la vidéo dans les années 1980, passent aujourd'hui à l'infographie. Le gouvernement du Québec, cette fois, plutôt que celui du Canada, se préoccupe quant à lui vivement «d'autoroute de l'information» et autres Ubisoft, à coup d'emplois subventionnés. La formation professionnelle des artistes, après être passée des vieilles écoles d'art à l'université, se poursuit maintenant à la maîtrise et au doctorat, favorisant d'autant plus les approches théoriques, accentuant la tendance à «l'art conceptuel». Le système d'aide public à la création

n'atteint quant à lui sa véritable vitesse de croisière qu'au cours des années 1980, assurant la survie de cette «espèce fragile mais prolifique: l'artistecréateur», pour reprendre une autre jolie formule de Noël Vallerand. Au cours de cette période, les interventions financières du gouvernement québécois dans le secteur des arts plastiques en viennent par ailleurs à surpasser celles du gouvernement fédéral. en bonne partie à la faveur du fléchissement et de la décroissance à ce palier. Entre 1977 et 1991, la part du budget québécois consacré aux arts et à la culture va pratiquement doubler8. La promulgation d'une loi de l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, au début des années 1980, s'ajoute ici à des programmes de bourses et de subventions mieux pourvus. Outre les soutiens économiques, il faut compter l'effort pour renouveler le cadre juridique des professions artistiques. Les lois fédérales et provinciales sur le statut de l'artiste, promulguées à la fin des années 1980, impliquent en effet une réforme en profondeur de l'encadrement professionnel visant à compléter le filet de sécurité social dans ce secteur. Le palier provincial tend enfin à se rallier à la philosophie du arms' lenght. En 1983, les deux grands musées d'art que sont le Musée du Québec et le Musée d'art contemporain de Montréal relevant jusque-là du ministère québécois, deviennent des sociétés plus autonomes, sur le modèle des institutions culturelles fédérales. Et, en 1992, après y avoir été longtemps réfractaire, le ministère crée, sous la pression des milieux artistiques, son propre Conseil des arts et des lettres, où siègent des artistes.

Ainsi, en deçà des incertitudes de la question nationale, à la faveur des rivalités constitutionnelles, et plus ou moins calqué sur ce qui prévaut ailleurs dans la société, un véritable système de protection sociale se met en place dans le secteur. Simple modernisation organisationnelle d'une ancienne institution? Ou plus radicale institutionnalisation de l'art, et de l'art d'avant-garde? La crise que décrivait Noël Vallerand au milieu de la période n'est qu'en apparence celle, toute simple, de l'intégration plus ou moins difficile d'une vieille école, celle des Beaux-Arts, au système universitaire. C'est plutôt celle de l'adaptation forcée et brutale d'une institution traditionnelle jetée ou aspirée par une nouvelle réalité tout autant sociale qu'administrative. Un tel changement met en cause non seulement des compétences proprement techniques, stylistiques ou esthétiques. Elle concerne des modifications beaucoup plus substantielles quant à la façon de concevoir et d'organiser l'activité du peintre, du sculpteur et de tous les autres métiers apparentés de près ou de loin à l'ancienne institution des Beaux-Arts. Un ensemble de changements dont on n'a sans doute pas encore su tirer toutes les conséquences... ni toutes les conclusions.

NORMAND THÉRIAULT

(Propos recueillis par Gilles Daigneault)

En général, la courbe qui se dessine du début des années 1960 à la fin des années 1970 n'est pas ascendante: «En fait, c'est un peu l'histoire d'un rêve qui se défait. Au début, avant Expo 67, il y avait l'espoir: on était "jeunes et beaux", le nationalisme était à venir et le pays à faire, on se découvrait, on s'ouvrait au monde. L'art québécois avait un passé glorieux,

NORMAND THÉRIAULT Source: Le Devoir

les chicanes étaient à peu près finies, on sentait qu'on allait être acceptés à l'étranger, on créait des revues, on avait l'enthousiasme et l'énergie pour rencontrer "le monde"... À la fin de cette période, on s'aperçoit que ça n'a pas marché, que ça ne s'est pas produit. Le PQ est au pouvoir, mais on

apprend que c'est plutôt un parti comme les autres. Les institutions sont bien là, mais on en est insatisfaits: personne ne va au Musée d'art contemporain de Montréal et les acquisitions se font rares (et mal!) au Musée des beaux-arts. Les grandes galeries ferment, remplacées par de petites qui ne durent pas. On a du mal à se situer, on n'a pas de relève, on ne rêve plus... »

Entre ces deux dates, l'art québécois est en pleine mutation: «Et comment! J'arrive à La Presse en 1968 en me donnant comme mission de faire reconnaître la peinture plasticienne et de défendre la notion d'avant-garde, de la recherche en art. De là mon soutien aux jeunes artistes qui sortent de l'École (Avot, Boisvert, Cozic...), les belles folies des Moins de 35, de Québec underground (ce qui n'était pas évident au moment où un certain establishment proclamait que la sculpture n'existait pas en art québécois!)... C'est aussi l'époque des bons coups d'Henri Barras au Musée d'art contemporain, de l'arrivée d'Arthur Bardo au Star, un critique très informé de New York, de l'ouverture de Véhicule Art, de la Galerie B. Gilles Gheerbrant, Espace 5... Les sources de l'art québécois ne viennent plus seulement de l'enseignement de l'École des Beaux-Arts, les artistes ne font plus seulement des obiets d'art traditionnels, "I'art du collectionneur" en prend un coup... Mais c'est l'effervescence. Les vernissages sont souvent de véritables fêtes. Dans le cahier des arts de La Presse, la deuxième page la plus lue — après le cinéma mais avant le théâtre et la musique — est celle des arts visuels; et le critique fait partie du milieu, il en est un acteur... Toutes choses qui vont mener, à la longue, au pluralisme de Québec 75!»

Normand Thériault:

Né à Montréal (Québec), en 1944 Vit et travaille à Montréal

- 1. L'année qui suit le titre de chaque revue est celle de sa fondation.
- Titre d'un article de Paul Chamberland dans Parti pris, vol. 2, n° 5, 1964.
- Le spectacle, une création collective dont le texte n'a pas été consigné, a été reconstitué par un de ses participants, Guy Thauvette, aux Éditions Les Herbes rouges en 1991.
- Conférence prononcée à la Journée Pierre Ayot, le 21 mars 1996, à l'UQAM.
- Le numéro 7 (hiver 1978) de la revue Jeu, sous-titré «Manifestes et textes théoriques», présente les manifestes de plusieurs de ces troupes.
- 6. Si les pionniers en la matière comme Powerhouse ou Véhicule sont apparus plus tôt, c'est dans la seconde moitié de la décennie que le modèle se répand et se diffuse à l'extérieur de Montréal.

Chapitre 2

- Michel Roy, «Artiste et société: professionnalisation ou action politique», Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme, tome II, sous la direction de Francine Couture, Montréal, Éditions VLB, 1997, p. 337-414.
- Francine Couture, «L'association des sculpteurs du Québec 1960-1980», Protée, vol. 9, n° 1, printemps 1981, p. 62.
- «Rapport de l'Opération Déclic», dans Québec underground, 1962-1972, Montréal, Médiart, 1973, tome I, p. 361.
- Cette appellation est empruntée à Raymonde Moulin dans L'artiste, l'institution et le marché, Paris, Flammarion, 1992.
- Andrée Fortin, «Affirmations collectives et individuelles», chapitre 1 du présent ouvrage.
- 6. «En guise de bouée de sauvetage, les artistes ont utilisé un siège de toilettes, sous le couvercle duquel on trouve... une fente pour verser l'aumône et fixée à la face intérieure du couvercle, une bénédiction papale portant la signature du pape Jean XXIII. [...] Attachée à la cabine [...] l'image du Cardinal Léger, [...]

l'image du Sacré-Cœur portant l'inscription: "Pourquoi me blasphémezvous?" et une figurine de plâtre peint représentant une piéta. Les câbles du pont sont faits d'anciens chapelets [...]. Sur la coque figurent des inscriptions: d'un côté "Force de frappe québécoise", et de l'autre "Par la foi nous vaincrons."»

Serge Allaire, «Pop art, Montréal, P.Q.», Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme, Montréal, sous la direction de Francine Couture, VLB éditeur, 1997, p. 194.

- Pierre Maheu, «Laïcité 1966», Un parti pris révolutionnaire, Montréal, Éditions Parti pris, 1983, p.115-116, cité par Serge Allaire, op. cit., p. 196.
- Lemoyne avait disposé sur une toile d'autres objets d'utilisation courante, tels une tête de lit, une chaise longue, un panneau de signalisation. Serge Allaire, op. cit., p. 173.
- 9. Serge Allaire, op. cit., p. 202.
- Jean-Pierre Latour, «L'atelier redéfini», Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme, op. cit., p. 225-275.
- Marcel Saint-Pierre, "Les arts en spectacles", Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme, op. cit., p. 15-147.
- Michel Roy «Artiste et société: professionnalisation ou action politique», op. cit, p. 384.

- Gilles Hénault, «Un Canadien français – un grand peintre: Paul-Émile Borduas», Combat, 1^{er} février 1947.
- France O'Leary, «Entretiens avec les peintres québécois à Paris», Culture vivante, n° 2, 1966, p. 34-35.
- Marcel Fournier, "Robert Roussil ou l'esprit d'entreprise" (entretien), in Marcel Fournier, Les générations d'artistes, Québec, IQRC, 1986, p. 139-165.
- Robert Roussil, «Préface», in L'Art et l'État, Montréal, Parti pris, 1973, p. 7.
- Il y a d'abord, à partir du milieu des années 1960, la réflexion ou l'analyse politique, avec la création de revues politiques de gauche (Parti pris, Socialisme), puis l'action politique, avec la mise sur pied

- d'associations, de groupes populaires et de partis politiques (le FRAP au niveau municipal, le RIN, le Parti socialiste du Québec et le Parti québécois au provincial, le Nouveau Parti démocratique au fédéral).
- Entre 1962 et 1977, le nombre de titres publiés chaque année passe de 266 à 3997 (Ignace Cau, L'Édition au Québec de 1960 à 1977, Québec, MAC, 1981.
- Marcel Fournier, «L'évolution socioculturelle du Québec, de la Seconde Guerre mondiale à aujourd'hui», in Le Québec statistique, édition 1985-1986, Québec, Les Publications du Québec, 1985, p. 113-129.
- Pierre Dandurand et Marcel Fournier, «Développement de l'enseignement supérieur, classes sociales et question nationale au Québec», Sociologie et Sociétés, vol. 12, n° 2, avril 1980, p. 104-1905.
- Les étudiants de l'ÉBAM, dont l'un des leaders est Réal Gauthier, ont déclenché une grève à l'automne 1965: la contestation portait d'abord sur les conditions d'enseignement qui prévalaient dans l'institution, mais elle a aussi débordé les questions internes pour toucher à la place de l'art dans la société. Voir Francine Couture et Suzanne Lemerise, «Le rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques», in Jacques Hamel et Louis Maheu, Hommage à Marcel Rioux, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1992, p. 77-95.
- 10. Rendu public en 1969, le rapport de la commission Rioux est déposé en août 1968. Entre les deux dates, de larges extraits circulent. Présidée par Marcel Rioux, professeur à 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, d'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, M. Patry est remplacé par l'architecte montréalais Jean Ouellet.

- Selon le titre de l'ouvrage de Luc Racine et Louis Sabourin, Changer la vie, Montréal, Éditions du Jour, 1973.
- 12. Marcel Rioux, Jeunesse et société contemporaine, Montréal, PUM, 1971.
- Jacques Lazure, La jeunesse en révolution au Quéhec, Montréal, PUQ, 1971.
- Georges Lapassade, Le livre fou, Paris, Épi, 1971.
- Voir Yves Robillard (dir.), Québec underground, 1962-1972, 3 tomes, Montréal, les Éditions Médiart, 1973.
- Marcel Fournier, Les générations d'artistes, Québec, IQRC, 1986, p. 97 s.
- Marcel Fournier, «G.E. Lapalme: culture et politique», in Jean-François Léonard (dir.), Georges-Émile Lapalme, Montréal, PUQ, 1988, p. 159-168.
- 18. Marcel Fournier, Les générations d'artistes, op. cit., p. 79-80.
- Yves Robillard, «La politique culturelle au début des années 1960», in Jean-François Léonard (dir.), Georges-Émile Lapalme, op. cit., p. 169.
- 20. Si on tient compte des prix, des bourses et des achats par le Conseil des Arts du Canada, les artistes «reconnus» sont, en peinture, Guido Molinari, Charles Gagnon, Rita Letendre, Yves Gaucher, Jacques Hurtubise, John McEwen, Claude Tousignant, Denis Juneau; et en sculpture, Henry Saxe et Ulysse Comtois.
- 21. L'analyse de la liste des œuvres acquises entre 1972 et 1982 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 artistes «plus jeunes»: on retrouve les Derouin, Lacroix, Palumbo, Wolfe, Ayot, Deitcher, Leclair, Têtreault, Tousigant, Pelletier, etc.
- 22. Entre 1971 et 1981, le pourcentage des femmes parmi les artistes et les professeurs d'art au Québec passe de 56 % à 58 %. Mais si on ne prend que la population des artistes, on remarque un changement encore plus significatif durant cette décennie: le pourcentage de femmes parmi les artistes passe, entre 1971

et 1981, de 23 % à 40 %. Source: Recensement du Canada de 1981. Population active. Tendances historiques des professions, Ottawa, Statistique Canada, 1983, Catalogue 92-420.

Chapitre 4

- Guy Viau, La peinture moderne au Canada français, ministère des Affaires culturelles, Québec, 1964, p. 80.
- 2. En mars 1975, Francine Larivée et ses collègues Jacqueline Rousseau et Claude Gosselin demandèrent la reconnaissance légale du «Groupe de recherche et d'action sociale par l'art et les médias de communication», GRASAM, organisme à partir duquel Francine Larivée coordonna la réalisation du projet de La chambre nuptiale.
- 3. Ces institutions et organismes furent: ministère des Affaires culturelles (QC), Secrétariat d'État du Canada (Canada), Perspectives Jeunesse (Canada), COJO - section Art et culture des Jeux olympiques (QC), ministère de l'Éducation (QC), ministère des Affaires sociales (Canada), ministère de la Santé (QC), Commissariat à la jeunesse (QC), Projets P.I.L. (Programmes d'initiatives locales) (Canada), Conseil du statut de la femme (QC), ministère du Tourisme. Chasse et Pêche (QC).
- 4. Noms tirés des listes déposées au Fonds Francine-Larivée où figurent les coordonnées des personnes-ressources d'organismes tels le Centre des femmes du quartier, le Centre des femmes, la Fédération des femmes du Québec, S.O.S. garderie, la Librairie des femmes d'ici, le Journal Têtes de pioche, le Comité avortement contraception, les Éditions du Remue-Ménage, les centrales syndicales CSN, FTQ et CEQ, etc.
- Le film J'me marie, j'me marie pas fut réalisé dans le cadre de la série «En tant que femme » de l'Office national du film en 1973.
- Collectif Clio, L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles, Éd. Quinze, Montréal, 1982, p. 502.

- Jocelyne Aubin, La chambre nuptiale, mémoire de maîtrise ès Arts, Université Concordia, Montréal, août 1994, p. 33.
- 8. Raymonde April, in Bulletin de la galerie Jolliet, no. 2, mai 1980.
- 9. Raymonde April, Catalogue *Dire 3*, galerie Jolliet, mars 1979.

- Paul-Émile Borduas, Projections libérantes, (Saint-Hilaire, février 1949) dans Borduas, Textes, Éditions Parti pris, Montréal, 1974, p. 69.
- 2. En 1960 est créée la coopérative de sculpteurs de Povungnituk.
- Bernard Saladin d'Anglure, La parole changée en pierre. Vie et œuvre de Davidialuk Alasuak, artiste inuit du Québec arctique, Québec, Cahiers du patrimoine n° 11, Gouvernement du Québec, ministère des Affaires culturelles, Direction générale du patrimoine, 1978.
- 4. En 1991, le Musée de la Civilisation de Québec exposait trois sculptures / installations exceptionnelles de Domingo Cisnéros, Edward Poitras et Diane Robertson dans le cadre de l'exposition L'œil amérindien. Regards sur l'animal. Lire aussi la publication sous la direction de Hélène Dionne, les Éditions du Septentrion et du Musée de la civilisation, 1991. Et, dans l'exposition permanente Nous les Premières Nations au même musée, c'est un détail de l'installation Le piège qui s'efface (1992) de Diane Robertson qui accueille les visiteurs.
- 5. Les sculptures habitables de Bourgault seront présentées tour à tour dans le Panorama de la sculpture québécoise au Québec, 1945-1970, au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée Rodin à Paris en 1970, à la Biennale mondiale de la sculpture à Anvers, en Belgique, en 1971, et à la galerie La Sauvegrade de Montréal en 1972.
- L. de Grosbois, L. Nantel et R. Lamothe, Les patenteux du Québec, Montréal, Parti pris, 1974.

- 7. Pierre Perrault et Michel Brault avec Pour la suite du monde, en 1963, Jacques Giraldeau avec Bozart, en 1969, Arthur Lamothe et Le mépris n'aura qu'un temps, en 1970, ainsi que la fiction de Gilles Carle, La vie heureuse de Léopold Z en 1964, témoignent du rôle crucial de l'ONF.
- Germain Bergeron, L'Homme de fer, sculpture de métal, Symposium de Schefferville. 1970.
- Alain-Martin Richard, «Activisme et performance: des manifestes-agis à la manœuvre», Performance au-in Canada, Québec, les Éditions Intervention, 1991, p. 8-17.
- 10. Des groupes comme les Horlogers du Nouvel Âge, le Zirmate, Luci I.D. (La Nuit des Miracles), Images et Verbes (Les Corps désarticulés) conçoivent des spectacles multidisciplinaires dans la foulée des événements initiés, dès 1964, au Bar des Arts de la rue Sainte-Catherine. par Serge Lemoyne (la Semaine A, 1964, le projet des Trente A, 1965, Opération Déclic, les événements d'Acton Vale, 1968. Dès 1966, à l'occasion de l'exposition Présences des jeunes, le Musée d'art contemporain de Montréal accueillait plusieurs environnements et événements d'art action de ces «arteurs». En 1968 ont lieu aussi les Manifestes-Agis dont Claude Paradis, André Fournelle et Lucie Ménard sont les principaux acteurs et qui contestent radicalement les institutions (par exemple Place à l'orgasme).
- 11. Le groupe Fusion des Arts (1964-1969), en plus de créer des environnements (par exemple Les mécaniques à Terre des Hommes, en 1967), explore les rapports de l'art aux technologies et à l'action politique. Le monde étudiant s'avère être le public de cet art-action mais aussi consommateur des revues. affiches et bandes dessinées qui naissent à la faveur des grèves de l'École des Beaux-Arts de 1966 et de 1968 où est proclamée autogérée la «République des Beaux-Arts». C'est dans cette conjoncture qu'aura lieu Opération Déclic combinant occupation artistique des institutions de Montréal comme la Bibliothèque nationale et le Musée d'art contemporain, et débats sur les rapports

- entre l'art et la société. Toute cette effervescence se poursuivra durant l'intégration des arts visuels à l'Université du Québec à Montréal. Des groupes comme the Fabulous Rockets et la Quenouille bleue élaboreront des environnements et des spectacles sous la forme d'art-labyrinthe (par exemple Vive la rue Saint-Denis (Yves Robillard), Québec Scenic Tour, le Show de vot'vie, 1971, Montréal, plus ou moins, 1972, La Chambre nuptiale, 1976, Atelier Amherst, du collectif du même nom, 1977.
- Maurice Demers, «L'environnement interactif. Ou s'entourer de son être en devenir», dans Espace n° 17, automne 1991, p. 35-36.
- Normand Thériault, «L'œuvre d'art prend le pas sur l'histoire», dans Forces n° 94, hiver 1989, p. 59-50.
- Raymonde Moulin, «Vivre sans vendre», dans Art et Contestation, La Connaissance, Bruxelles, 1968.
- 15. La collaboration de nombreux sociologues dont Jean-Charles Falardeau, Marcel Rioux et Fernand Dumont aux divers énoncés de politiques culturelles (les Livres blancs de 1961, 1978) ou aux commissions d'enquète sur la réforme de l'enseignement général (le rapport Parent) et des arts (le fameux rapport Rioux) ainsi que les études et analyses des associations d'artistes comme Le livre feu de 1972 participent à ce regard institutionnel des rapports art et société.
- Sous la direction d'Yves Robillard, Québec underground, 1962-1972, 3 tomes, Montréal, Médiart, 1973.
- Laurent-Michel Vacher, Pamphlet sur la situation des arts au Québec, Montréal, L'Aurore, 1975.
- 18. Pour moi qui étais allé danser clandestinement je n'avais pas l'âge à la Moussepathèque, qui avais vu, étonné, ce happening de l'Infonie au cégep de Limoilou et Claude Péloquin assis au milieu de la Grande Allée après le spectacle des Chants et poèmes de la résistance au début des années 1970, et puis qui ai participé à la fondation en 1978 de la revue Intervention, ce sera le début de mon implication comme sociologue critique d'art et complice. En 1980, à Chicoutimi, au Symposium

- international de sculpture environnementale, je rencontre les Vaillancourt, Bourgault, Granche, Larivée, Arbour, Couture, Lemerise, Radecky, Thibert, Tremblay, Saxe à la Vieille Pulperie, juste au-dessus de la maison d'Arthur Villeneuve.
- Guy Sioui Durand, L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996, Québec, Éditions Intervention, 1997.

- Marshall McLuhan, Pour comprendre les médias, Montréal, les Éditions HMH, 1968.
- Rosalind Krauss, Passages in Modern Sculpture, Cambridge, The MIT Press, 1981, 308 p.
- Autour de Serge Lemoyne, on retrouve aussi le groupe des Horlogers du Nouvel Âge et le groupe du Zirmate.
- L'exposition a été organisée par l'Institut d'art contemporain sous la responsabilité de Normand Thériault.
- 5. Voici la liste complète des artistes invités à l'exposition Québec 75: Edmund Alleyn, Pierre Ayot, Jean-Serge Champagne, Melvin Charney, Cozic, Christian Knudsen, Suzy Lake, Réal Lauzon, Gilles Mihalcean, Claude Mongrain, Gunter Nolte, Léopold Plotek, Roland Poulin, Garfield Smith, Serge Tousignant, Bill Vazan, Robert Walker et Irene F. Whittome.
- Laurent-Michel Vacher, «De gauche à droite», Chroniques, décembre 1975, p. 45-49.
- 7. Dans l'éditorial du premier numéro de la revue Parachute, Chantal Pontbriand et France Morin affirment qu'il faut «arriver à un échange interdisciplinaire et international qui soit un décloisonnement culturel et une antithèse au régionalisme».
- Marcel Saint-Pierre, «Défense et illustration de l'objet d'art», Art/ société, 1975-1980, Éditions Intervention et Musée du Québec, 1981, p. 93-96.

- 1. D'autres départements universitaires et écoles d'art, souvent liés au milieu anglophone, ont joué un rôle important en ce qui concerne l'ouverture à la modernité, à l'époque mais sont moins bien documentés. L'École du Musée des beaux-arts de Montréal (1880-1977) ainsi que les départements d'arts visuels de l'ancienne Université Sir George William accrédité en 1965 (aujourd'hui Université Concordia) ou celui de l'Université d'Ottawa semblent avoir évolué plus sereinement, offrant une alternative «moderne» à bien des étudiants et professeurs francophones. Voir notamment à ce sujet Suzanne Lemerise «L'art, l'artiste, l'école» dans F. Couture, (dir.), op. cit., 1993. p. 279-330.
- Noël Vallerand, Rapport sur le Secteur des Arts présenté à la Commission des Études de l'Université du Québec à Montréal par l'Observateur délégué, Montréal, Département d'histoire, novembre 1973, p. 56.
- 3. Noël Vallerand, op. cit., p. 52.
- 4. Ibidem, p. 80-81.
- 5. Ibid. p. 136-137.
- Sur le thème des associations professionnelles, voir Michel Roy, «Artistes et société: professionnalisation ou action politique», dans Francine Couture, op. cit., tome 2, 1997, p. 339-414.
- Voir à ce sujet Maillot et Melançon (1982), p. 112, ainsi que Fortier et Schafer (1989).
- La part du budget québécois passe, pendant cette période, de 0,4%, où elle se maintenait depuis le début des années 1960, à 0,74%.

- COUTURE, Francine, (dir.), Les arts et les années 60, Montréal, Triptyque, 1991.
- Les arts visuels au Québec dans les années soixante, Tome II, Montréal, VLB, 1993 et 1997.
- FORTIN, Andrée, Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993.
- GODBOUT, Jacques T., (dir.), La participation politique, Québec, IQRC, collection Questions de culture, nº 17, 1991.
- LINTEAU, Paul-André, René DURO-CHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD, Histoire du Québec contemporain, Tome II, Montréal, Boréal, 1989.
- Mc GRAW, Donald, Le développement des groupes populaires à Montréal, 1963-1973, Montréal, Saint-Martin, 1978.
- ROBILLARD, Yves, *Québec underground*, 1962-1972, Tome III, Montréal, Médiart, 1973.

Chapitre 2

- COUTURE, Francine, (dir.), Les arts visuels au Québec dans les années soixante, Tome 1, La reconnaissance de la modernité, Montréal, Éditions VLB, 1993, 341 p.
- Les arts visuels au Québec dans les années soixante, Tome II, L'éclatement du modernisme, Montréal, Éditions VLB, 1997, 424 p.
- Les arts et les années soixante, Montréal, Triptyque, 1991, 170 p.
- SIOUI DURAND, Guy, L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996, Québec, Éditions Intervention, 1997, 466 p.
- Art et Société 1975-1980, Québec, Éditions Intervention et Musée du Québec, 1981, 119 p.

- ARBOUR, Rose-Marie, «L'apport des femmes peintres au courant postautomatiste: une représentation critique (1955-1965)»; «Intégration de l'art à l'architecture», in COUTURE, Francine, (dir.), Les arts visuels au Québec dans les années soixante, tome 1, La reconnaissance de la modernité, (1993), Montréal, Éditions VLB, 1993.
- --, «Nouvelles pratiques sculpturales, Yvette Bisson, Françoise Sullivan, Claire Hogenkamp», in COUTURE, Francine, (dir.), Les arts visuels au Québec dans les années soixante, tome II, L'éclatement du modernisme, (1997), Montréal, Éditions VLB, 1997.
- –, «Quelques hypothèses pour une histoire de l'art des femmes, 1965-1985», Le monde selon Graff, 1966-1986, Montréal, Éditions Graff, 1987.
- Art et féminisme, Musée d'art contemporain, Québec, Éditions ministère des Affaires culturelles, 1982.
- FRASER, Marie et Lesley JOHNSTONE, (dir.), Instabili: la question du sujet, Montréal, Éditions Artextes, 1990.
- NOCHLIN, Linda, Femmes, art et pouvoir et autres essais, (traduit de l'anglais, Women, Art and Power: Art and other Essays), Paris, Éditions J. Chambon, 1993.
- ZEGHER, Catherine de, Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine, Cambridge, MIT Press, 1996.
- PARKER, Rozsika et Griselda POLLOCK, Old Mistresses: Women, Art and Ideology, New York, Pantheon Books, 1981.
- Trans-Mission, Transmission de l'héritage des femmes en arts visuels, La Centrale, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1996.

- DE GROSBOIS, Louise, Raymonde LAMOTHE, Lise NANTEL et Gilles GARAND, *Les patenteux du Québec*, Montréal, Parti pris, 1974, 272 p.
- FISETTE, Serge, Symposiums de sculpture au Québec, 1964-1997, Montréal, Centre de Diffusion 3D, 1997, 97 p.
- GRANDBOIS, Michèle, L'art québécois de l'estampe, 1945-1990: une aventure, une époque, une collection, Québec, Musée du Québec, 1996, 401 p.
- HARRIS, David, Gabor Szilasi: photographies, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1997, 141 p.
- LINTEAU, Paul-André, René DURO-CHER, François RICARD et Jean-Claude ROBERT, Histoire du Québec contemporain, Tome II, Le Québec depuis 1930, Montréal, Boréal, 1989.
- SIOUI DURAND, Guy, L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996, Québec, Éditions Intervention, 1997.
- À voir: Musée virtuel de la photographie québécoise, (cd-rom), Montréal, Vox Populi, 1998.
- Jacques Giraldeau et l'art, (3 vidéocassettes), Montréal, Office national du film du Canada, 1995.

- BELLAVANCE, Guy, Peintres, sculpteurs et autres artistes apparentés. Sociologie d'une profession et d'une organisation contemporaine au Québec, thèse de doctorat, Montréal, Département de sociologie, Université de Montréal, 1991.
- FORTIER, André et D. Paul SCHAFER, Historique des politiques fédérales dans le domaine des arts au Canada, 1944-1988, Ottawa, Conférence canadienne des arts et ministère des Communications, 1989.
- FRÉGAULT, Guy, Chronique des années perdues, Montréal, Éditions Leméac, 1976.
- LAPALME, Georges-Émile, Mémoires, Tome III. Le paradis du pouvoir, Montréal, Éditions Leméac, 1973.
- LINTEAU, P.-A., R. DUROCHER, J.-C. ROBERT et F. RICARD, Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930, Montréal, Boréal, 1986.
- RIOUX, Marcel, (prés.), Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts, 4 vol., Québec, Éditeur officiel du Québec, 1968.
- RIOUX, Marcel, (prés.), «Tribunal de la Culture», *Liberté*, n° 101 = vol. 17, n° 5, sept.-oct. 1975.

TABLE DES MATIÈRES

- AVANT-PROPOS

 Roland Arpin et Marcel Brisebois
- 5 INTRODUCTION
 Pierre Landry et Marie-Charlotte De Koninck
- 10 Chapitre 1
 Affirmations collectives et individuelles
 Andrée Fortin
- 50 Chapitre 2 IDENTITÉS D'ARTISTE Francine Couture
- 90 Chapitre 3
 L'ARTISTE EN JEUNE HOMME ET JEUNE FEMME
 Marcel Fournier
- 116 Chapitre 4
 DISSIDENCE ET DIFFÉRENCE: ASPECTS DE L'ART DES FEMMES
 Rose-Marie Arbour
- 150 Chapitre 5
 Des Projections Libérantes? Les Lieux d'innovation et de transgression en arts visuels Guy Sioui Durand
- 190 Chapitre 6
 ILLUSIONS ET DÉSILLUSIONS AUTOUR DE L'IDÉE DE VOULOIR CHANGER LE MONDE
 Gaston Saint-Pierre
- 228 Chapitre 7
 Institution artistique et système public au Québec, 1960-1980
 Des Beaux-arts aux arts visuels, le temps des arts plastiques
 Guy Bellavance
- 249 NOTES
- 254 POUR EN SAVOIR PLUS
- CII-CIII REPÈRES CHRONOLOGIQUES

Témoignages

Propos recueillis par Gilles Daigneault

- 48 Pierre Falardeau 84 Lise Nantel 86 Richard Lacroix 88 Gabor Szilasi 114 Yvon Cozic et Monic Brassard 148 Francine Larivée 188 Yves Robillard
- 221 Melvin Charney 224 Edmund Alleyn 248 Normand Thériault

Encadrés

44 Parti pris, Ti-Pop et le joual 46 La Nuit de la poésie 140 La chambre nuptiale 146 Le Groupe Mauve 179 Murales, bannières et multiples 184 L'art en réseaux 216 L'affaire Corridart

	IRONOL		

	ERES CHRONOLOGIQ Scène internationale	VIE POLITIQUE ET SOCIALE	VIE ARTISTIQ	E ET CULTURELLE	
1969	L'astronaute américain Neil Armstrong est le premier homme à poser le pied sur la lune Plus d'un million de personnes assistent au Festival de musique de Woodstock	Parution du rapport Rioux (Commission royale d'enquête sur l'enseignement des arts) Création de l'Office de planification et du développement du Québec Création du Centre de recherche industrielle du Québec (CRIQ) Loi sur l'enseignement du français (« bill 63 ») Manifestation « McGill français »	Création de Fondation d Fondation d Fondation d Fondation d Création du	Média Gravures et Multiples u Théâtre du Trident à Québec u Centaur Theater Company u Grand Cirque ordinaire u Théâtre du même nom Fistival de la chanson de Granby du Québec, essai de Marcel Rioux	Bozarts, film de Jacques Giraldeau Les voitures d'eau, film de Pierre Perrault Le mépris n'aura qu'un temps, film d'Arthur Lamothe
1970	Manifestations contre la guerre au Vietnam: quatre étudiants sont tués à l'Université Kent State Début du retrait américain du Vietnam	Robert Bourassa est élu premier ministre du Québec Crise d'octobre: • enlèvement par le FLQ de James Cross et Pierre Laporte • proclamation de la Loi sur les mesures de guerre • assassinat de Pierre Laporte	de mourir de Claude au Grand T Première Nu Fondation d	autour de la phrase « Vous êtes pas écœurés pande de caves! C'est assez! » Péloquin, intégrée à la murale de Jordi Bonet héâtre de Québec it de la poésie au théâtre du Gesù à Montréal u Théâtre Euh! à Québec Ju Manifeste de l'Infonie	Première de T'es pas tannée Jeanne D'Arc par le Grand Cirque ordinaire Parution des revues Mainmise et Hobo-Québec L'homme rapaillé, recueil de poésies de Gaston Miron Kamouraska, roman d'Anne Hébert Un pays sans bon sens, film de Pierre Perrault On est au coton, film de Denys Arcand
1971	La Chine est admise à l'ONU	Création du ministère des Affaires sociales Création de la Société d'énergie de la Baie James (SEBJ) Loi canadienne sur le multiculturalisme	par le grou Formation d Événement Ouverture d Inauguration	ilation de l'exposition Pack-sack je Média u Groupe Mauve, groupe féministe l'ive la rue St-Denis u Vidéographe ndu Grand Théâtre de Québec u Théâtre sans fil	Création de la Cinémathèque québécoise La Sagouine, pièce d'Antonine Maillet Mon oncle Antoine, film de Claude Jutras L'Acadie, l'Acadie ?17, film de Michel Brault et Pierre Perrault Faut aller parmi l'monde pour le savoir, film de Fernand Dansereau
1972	Déclenchement de l'affaire Watergate aux États-Unis Actes terroristes aux Jeux olympiques de Munich	Création du ministère des Communications Loi sur les biens culturels Création de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada Création du Programme d'aide aux musées (PAM) Fondation du Mouvement révolutionnaire des étudiants au Québec	Ouverture d Véhicule A Exposition M au Musée d Inauguration de l'Univer	l'Atelier de Réalisations graphiques de Québec u centre d'exposition Optica et de la galerie rt fontréal, plus ou moins? les beaux-arts de Montréal i de la Galerie d'art du Centre culturel sité de Sherbrooke Ballets-Jazz de Montréal	Publication du manifeste du Théâtre de la Quenouille ble dans la revue Médiart Parution de la revue Stratégie Lesbiennes d'acid, recueil de poésies de Denis Vanier La vraie nature de Bernadette, film de Gilles Carle La maudite galette, film de Denys Arcand Le temps d'une chasse, film de Francis Mankiewicz La vie révée, film de Mireille Dansereau
	Début de la crise de l'énergie Coup d'État du général Pinochet au Chili	Robert Bourassa est réélu premier ministre du Québec Création du Conseil du Statut de la Femme Création du Conseil consultatif canadien sur la Situation de la Femme Ouverture de la Maison de Radio-Canada à Montréal	par le Cons États généra Création d'u Ouverture d (aujourd'h Exposition Q au Québec Loma à Mo	concept de « galeries parallèles » eil des Arts du Canada ux de la culture ni Front commun des créateurs du Québec el a galerie Powerhouse La Centrale) La Centrale) uébec underground. 10 ans d'art marginal 1962-1972, organisée par Médiart à la Casa ntréal. Parution de l'ouvrage du même titre n des artisans du Québec	Fondation des théâtres: Compagnie Jean-Duceppe, Groupe de la Veillée, Théâtre de la Marmaille, à Montrés et Les Gens d'en Bas à Rimouski Snack Bar, recueil de poésies de Lucien Francœur Projet d'écriture pour l'été '76, recueil de poésies de François Charron J'me marie, J'me marie pas, film de Mireille Dansereau O.K Laliberté, film de Marcel Carrière Les dernières fiançailles, film de Jean-Pierre Lefebvre L'infonie inachevée, film de Roger Frappier
1974		Pierre Elliott Trudeau est réélu premier ministre du Canada Adoption du projet de loi 22 sur le français, langue officielle du Québe. Fondation de l'Université Concordia Parution du quotidien indépendantiste <i>Le Jour</i>	Superfrance Fondation d	l la Comme Galerie à Québec lête à Québec L'Théâtre Parminou à Montréal et de l'aubergine de la macédoine à Québec	Parution de la revue Champs d'application French Kiss, roman de Nicole Brossard Demain les dieux naîtront, recueil de poésies de Paul Chamberland Les ordres, film de Michel Brault
1975	Année internationale de la femme	Fondation de l'Association nationale des étudiants du Québec (ANEQ) Création de la Société d'énergie du Canada	Art femme 7 Centre Said Ouverture de Parution des Tribunal de Fondation de	uébec 75 au Musée d'art contemporain 5: Musée d'art contemporain, le Bronfman, Powerhouse et YWCA ela Galerie d'art de Matane tevues Parachute et Chroniques a culture Centre d'études sur la langue, les arts ions populaires (CELAT) à l'Université Laval	Fondation du Théâtre Expérimental de Montréal Fondation de la compagnie théâtrale Carbone 14 (sous le nom Les Enfants du Paradis) Fondation de la Grosse Valise Pamphlet sur la situation des arts au Québec, essai de Laurent-Michel Vacher Ahuntsic dream, recueil de poésies de Claude Beausoleil
1976		René Lévesque est élu premier ministre du Québec Publication du Livre vert de Jean-Paul L'Allier (<i>Pour l'évolution de la politique culturelle</i>) Jeux de la XXI [*] Olympiade à Montréal Mise en service de la centrale hydroélectrique Manic 3	des centres Présentation Larivée (Gr par l'art et Organisation à Montréal Fondation d	degroupement autonome d'artistes (RACA) de l'œuvre La chambre nuptiale de Francine supe de recherche et d'action sociale es médias de communication GRASAM) de l'événement Corridart, rue Sherbrooke Théâtre de la Bordée te du Gros Mécano à Québec	Fondation des Éditions VLB Création de l'opéra rock Starmania de Luc Plamondon Parution des revues L'actualité, Lettres québécoises, Possibles, Jeu, Cahier de théâtre et Estuaire Parution du journal féministe Les têtes de pioche L'eau chaude, l'eau frette, film de Marc-André Forcier J.A. Martin, photographe, film de Jean Beaudin 24 heures ou plus, film de Gilles Groulx
1977		Adoption de la Charte de la langue française (loi 101) Création des Prix du Québec	Création de Fondation d	s galeries Motivation V et Articule Union des écrivains du Québec Théâtre des Confettis et du Théâtre Coulonges, à Québec	Parution de la revue <i>Mœbius</i> Bloody Mary, recueil de poésies de France Théoret
1978	Naissance du premier bébé éprouvette en Grande-Bretagne	Publication du Livre blanc (La politique québécoise du développement culturel) de Camille Laurin Fondation de la Société de développement des industries culturrelles (SDIC) aujourd'hui la Société générale des industries culturelles (SOGIC) Construction du Palais des congrès de Montréal	Ouverture d à Jonquière Parution des Fondation d et du Théât Présentation	alerie devient la Chambre blanche centre d'artistes la Maison de l'Arche, revues Intervention et Le temps fou Théâtre de la Commune à Québec te Petit à Petit à Montréal de la pièce Les fées ont soif, oucher, au Théâtre du Nouveau-Monde	La grosse femme d'à côté est enceinte, roman de Michel Tremblay Une voix pour Odile, récit de France Théoret
	Année internationale de l'enfant Mère Teresa, prix Nobel de la paix Sony met son baladeur (walkman) sur le marché	Joe Clark est élu premier ministre du Canada Réforme des programmes scolaires Mise en service de la centrale hydroélectrique LG-2 à la Baie James	sur la cultu Création de Le Théâtre E Théâtre Exp Fondation de	organisme Diffusion Parallèle périmental de Montréal devient le Nouveau	Antonine Maillet remporte le prix Goncourt avec son roman Pélagie-la-Charrette D'elles, essai de Suzanne Lamy Mourir à tue-tête, film d'Anne-Claire Poirier L'arrache-cœur, film de Mireille Dansereau Cordélia, film de Jean Beaudin
	En Pologne, naissance du syndicat libre Solidarité avec Lech Walesa Élection aux États-Unis du président Ronald Reagan	Premier référendum sur la souveraineté du Québec Pierre Elliott Trudeau est réélu premier ministre du Canada	de Chicouti Nuit de la po Fondation de	nternational de sculpture environnementale mi vésie à l'UQAM i Théâtre Repère à Québec val international de jazz de Montréal	Parution de la revue <i>La vie en rose</i> (à l'intérieur de la revu Le temps fou) Les bons débarras, film de Francis Mankiewicz Fantastica, film de Gilles Carle

Couverture arrière

Pierre Ayot et Denis Forcier. *La croix du mont Royal sur la rue Sherbrooke*, 1976. Tuyaux d'acier illuminés, 1670 x 762 x 152 cm. Campus de l'Université McGill. Exposition *Corridart*, Montréal, juillet 1976.

Photo: Yvan Boulerice. Source: Melvin Charney



IMAGES SOCIÉTÉS

Dans la même collection

Trésors d'Amérique française

Sous la direction de Yves Bergeron

DE LA FAMILLE PLOUFFE À LA PETITE VIE

Les Québécois et leurs téléromans JEAN-PIERRE DESAULNIERS

ZOOM SUR LES MINIATURES Sous la direction de Béatrice Verge

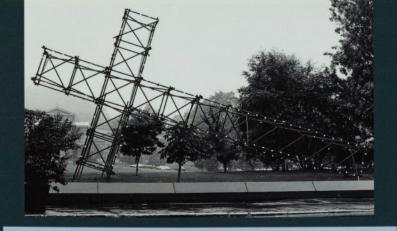
LES AUTOCHTONES DU QUÉBEC

IMAGINAIRES MEXICAINS PIERRE BEAUCAGE

LE MUSÉE DE LA CIVILISATION: UNE HISTOIRE D'AMOUR ROLAND ARPIN

TRÉSORS DE SOCIÉTÉ

Les collections du Musée de la civilisation RICHARD DUBÉ



musées d'État — le Musée d'art contemporain de Montréal et le Musée de la civilisation à Québec—, cet ouvrage dépeint la vitalité du milieu québécois des arts visuels au cours des décennies 1960 et 1970. Alors que tant d'institutions se mettaient en place, il montre en quoi les artistes ont participé aux grandes mutations qu'a connues la société québécoise et comment ils ont pris part à sa croissance.

Dans ces pages, les artistes sont présents avant tout par leurs œuvres. Une abondante iconographie les évoque, comme elle évoque les événements et les débats que ces artistes, hommes et femmes, ont suscités. Au fil des chapitres, des extraits d'entrevues réalisées par le critique d'art Gilles Daigneault auprès d'artistes et d'acteurs de l'époque apportent des témoignages essentiels pour bien saisir le dynamisme d'une époque où tout était à construire.

Pour analyser les rapports entre les arts visuels et la société, on a fait appel à l'expertise des historiens de l'art Rose-Marie Arbour, Francine Couture et Gaston Saint-Pierre, et des sociologues Guy Bellavance, Andrée Fortin, Marcel Fournier et Guy Sioui Durand. Le regard que porte cet ouvrage sur le milieu des arts visuels révèle la largeur de vue des artistes et la profondeur de leurs questionnements.

