

REPRÉSENTER L'ARTISTE AU QUÉBEC

Entre la petite société, la mémoire, la nation et la réception de l'art

Par Jacinthe Mainguy

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
Dans le cadre des exigences
Du programme de maîtrise en sociologie

Département de sociologie et d'anthropologie
Faculté des sciences sociales
Université d'Ottawa

© Jacinthe Mainguy, Ottawa, Canada, 2011

Remerciements

Je témoigne de ma reconnaissance envers mon directeur de thèse, Joseph Yvon Thériault. Je remercie l'équipe du CIRCEM, lieu de stimulation intellectuelle et de savoir, André Tremblay pour les judicieux conseils et Anne Bénichou pour ses commentaires indispensables. Je remercie spécialement mon conjoint, Jean-François Roy, pour son soutien et sa patience, de même que ma sœur, Véronique, pour son sens de la solidarité.

Résumé

Cette thèse s'intéresse à l'institutionnalisation de l'art, au statut de l'artiste à l'ère démocratique de même qu'à leur portée universelle (grande société). La recherche se rapporte aux interdépendances entre la mémoire, la nation, la réception de l'art et la représentation de l'artiste dans une petite société comme le Québec. Le parcours de légitimation de Jean-Paul Riopelle sert d'outil analytique pour comprendre la dynamique institutionnelle de la représentation de l'artiste québécois, et ce, en appliquant la méthodologie de l'*idéal-type*. La réception de l'art est interprétée en suivant l'*individualisme méthodologique*. Il s'agit d'observer l'exercice d'admiration à travers les discours spécialisés de l'art (Schneider et Marc-Gagnon). L'un provient d'une grande société et le second d'une petite. L'histoire nationale marque la représentation de Riopelle, l'un des signataires du *Refus global*. La représentation de l'artiste issu d'une petite société est spécifique : la réception de l'œuvre engage des registres d'admiration différents.

Table des matières

5.4. Figure 1 Schéma synthèse – Grandeur de l’artiste	188
5.5. Figure 2 Tableau synthèse – Résultats	189
INTRODUCTION	6
Partie A – CONCEPTS ET MÉTHODOLOGIE.....	12
CHAPITRE 1 – DÉFINITIONS ET CONCEPTS : PETITE SOCIÉTÉ, MÉMOIRE ET NATION	14
1. Petite société selon Thériault, Kundera et Finkielkraut	14
1.1. La petite société et la prétention à la totalisation sociétale	14
1.2. La petite nation et la « minorisation de l’universel »	16
2. Nation, nation culturelle et mémoire	21
2.1. Nation imaginée et solidarité	21
2.2. La nation au Québec	23
2.3. Le regroupement par référence : Dumont, nation, culture et art	24
2.4. Mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire historique	26
3. Refondation nationale au Québec : espace public et débats au sein de l’historiographie.....	30
3.1. Histoire et refondation de la nation culturelle au Québec.....	31
3.2. Intégrationnisme et héritage commun : Dumont et Thériault	32
3.3. Pluralisme, mémoire et histoire : refonder la nation selon Bouchard.....	35
3.4. Histoire et mémoire : refondation et société.....	37
4. Nationalismes au Québec et refondation nationale : Histoire, Révolution tranquille et autres..	38
4.1. Nationalisme ou sentiment d’appartenance à la nation?.....	38
4.2. Les nationalismes du Québec : moderne, traditionnel et autonomiste.....	39
4.3. Les nationalismes du Québec : nationalisme étatiste et développement artistique	40
4.4. Les nationalismes du Québec : nationalisme étatiste et Révolution tranquille	42
5. « Moderne » au Québec : moderne, modernisation, modernisme ou modernité?	44
5.1. « Moderne » au Québec : moderne et modernisation	44
5.2. « Moderne » au Québec : modernisme et modernité.....	47
5.3. Apories du modernisme : art, artiste, public et société.....	52
CHAPITRE 2 – APPROCHE WÉBÉRIENNE : COMPRÉHENSION, EXPLICATION (IDÉALTYPE) ET ARTISTE ISSU D’UNE PETITE SOCIÉTÉ – RIOPELLE.....	56
1. La compréhension selon Weber	57
1.1. Individualisme méthodologique	58
1.2. Individualisme méthodologique : Pierre Schneider et François Marc-Gagnon.....	60
2. Explication selon Weber : idéaltype et Riopelle.....	62
2.1. L’explication selon Weber : idéaltype.....	63
2.2. Riopelle et l’idéaltype	64
3. Les limites de la recherche et le parcours de légitimation de Riopelle	70
3.1. L’exil « nécessaire » au temps de Riopelle : exil et exigüité du milieu.....	71
3.2. L’exil « nécessaire » au temps de Riopelle : exil et liberté.....	73
3.3. L’exil « nécessaire » avant 1948 : histoire d’artistes et voyage	75
3.4. L’exil et les États-Unis : surréalistes et Riopelle	77
3.5. Valeur marchande et valeur artistique chez l’artiste	79
3.6. Le manifeste <i>Refus global</i> : lieu de mémoire.....	81
3.7. Francine Couture : mise en légende de Riopelle.....	83
3.8. Hypothèse spécifique : Riopelle, universalisme ou particularisme?	87
Partie B – GRANDEUR DE L’ARTISTE.....	89
CHAPITRE 3 – REPRÉSENTATION DE L’ARTISTE EN OCCIDENT	91
1. Baudelaire et l’artiste idéal en la personne de M.C.G., peintre	92
1.1. Homme du monde : l’artiste idéal est un voyageur accompli	93
1.2. Homme-enfant : l’artiste idéal est aussi curieux qu’un enfant.....	93
1.3. Homme des foules : l’artiste idéal n’est pas un dandy	94
1.4. Le talent : l’artiste idéal est prédestiné.....	95
1.5. Modernité et représentation de l’artiste.....	96
2. Brève histoire de l’origine du statut de l’artiste et de sa représentation.....	96

2.1.	Indice de la naissance d'un nouveau statut artiste : la signature	97
2.2.	Le statut artiste et la conception de l'art : imitation ou création?.....	98
2.3.	Quelques évolutions de l'art au Moyen-âge et à la Renaissance.....	100
2.4.	Le récit de l'artiste : entre création et grandeur divine.....	102
2.5.	Que contient le récit artiste? Anecdotes et quelques critères de l'artiste doué.....	103
3.	Le statut symbolique de l'artiste à l'ère démocratique : certaines normes en régime de singularité, excentricité et bohème.....	108
3.1.	Les fondements du statut de l'artiste à l'ère démocratique : le régime de la singularité	110
3.2.	Les fondements du statut de l'artiste à l'ère démocratique : l'identité artiste.....	112
3.3.	Les trois pôles du statut de l'artiste : excentrique/bohème, engagé/avant-garde et privilégié/dandy	114
3.4.	Réponse à Bourdieu : l'institutionnalisation de l'art n'est pas anomique.....	114
3.5.	Le pôle de l'excentricité : la bohème	116
3.6.	Le paradoxe de l'artiste et sa représentation : singulier, individuel ou social?.....	120
4.	Les publics : peut-on parler d'une réception de l'art à valeurs différenciées?.....	120
4.1.	La réception de l'art : les publics, quatre sous-ensembles de la réception.....	121
4.2.	La réception de l'art à valeurs différenciées : Motifs, modalités et registres d'amour de l'art (Pourquoi admire-t-on la création? Admire-t-on l'œuvre ou l'artiste?).....	121
5.	Que signifie la personnalisation de la grandeur artistique?.....	125
5.1.	Nature de la réception de l'art : exemplaire Van Gogh et paradigme de la marginalité	126
6.	Amour de l'art et admiration de l'artiste : élite artiste, marginalisation et société	128
6.1.	L'élite artiste et la marginalisation.....	128
6.2.	L'univers romantique de la vie de bohème : partir pour l'aventure, une norme?.....	130
6.3.	Représentation de l'artiste et hypothèses : artiste, œuvre et petite société	131
CHAPITRE 4 – ANALYSE DE CONTENU ET RÉCEPTION DE RIOPELLE.....		133
1.	Schneider et Riopelle : l'artiste incarne une force de la nature	135
1.1.	<i>Jean-Paul Riopelle</i> (1956) : œuvre et jugement	136
1.2.	« Riopelle est une force de la nature »	137
1.3.	La peinture est un état d'être : la libération est dans le surréalisme et dans la tradition de la peinture française	140
1.4.	Le signifiant de la couleur et la découverte de la profondeur, facteurs de génie?.....	142
1.5.	La peinture est grande puisque l'homme est admirable? Quelques qualificatifs : rage, force, explosion, possession, exubérance, violence	142
1.6.	Avertissement : abstraction	143
2.	Schneider et Riopelle : la peinture de Riopelle est plénitude	144
2.1.	La plénitude comme non vide chez Riopelle.....	145
2.2.	Les tableaux de Riopelle : surabondance, excès, plénitude.....	146
2.3.	Les couleurs et l'artiste, l'être hors du commun?	147
2.4.	Le changement dans la plénitude.....	147
2.5.	L'extase artistique, le changement et Riopelle	148
3.	Marc-Gagnon et Riopelle : <i>Refus global</i> , un manifeste local, un lieu de liberté	149
3.1.	Pour la gloire de Riopelle, principal instigateur du manifeste de 1948	150
3.2.	Paris, le communisme et les surréalistes de l'après-guerre.....	150
3.3.	La signature du manifeste de Pastoreau : la position politique de Riopelle.....	151
3.4.	Les surréalistes et Riopelle : Position apolitique, « la libération totale de l'Homme »	152
3.5.	Riopelle et les raisons profondes de la réalisation du manifeste au Québec : s'agit-il d'un geste autonomiste?	153
3.6.	Riopelle ou Borduas? Du pareil au même : contre la morale chrétienne.....	154
4.	Marc-Gagnon et Riopelle : <i>L'hommage à Rosa Luxemburg</i>	157
4.1.	Joan Mitchell, conjointe, peintre, Américaine : l'inspiratrice de Riopelle	158
4.2.	Riopelle et l'élite artiste : l'Amérique à Paris, Sam Francis, un peintre original	160
4.3.	Riopelle et l'élite artiste : Samuel Beckett, écrivain célèbre	161
4.4.	Riopelle et l'élite artiste : Artaud, un artiste hors-normes (bohème/désenchanté).....	161
4.5.	Rosa Luxemburg et paradoxes de la spontanéité vs conscience : Riopelle est visionnaire.	162
4.6.	La grammaire de l'œuvre; « Narration » et « Collage » : messages codés	165

4.7.	La grammaire de l'œuvre; « Format, échelle et sens » : Américains ou <i>homo quebecensis</i> masculin?.....	166
4.8.	La grammaire de l'œuvre; « Format, échelle et sens » : le <i>tag</i> et l'écriture codée de Riopelle	169
4.9.	La grammaire de l'œuvre; « Fond/figure » :	171
4.10.	La grammaire de l'œuvre; « Couleur » : Bombe aérosol et parenté américaine.....	174
4.11.	Conclusion; « Pour un dialogue sans frontière » : Quelle est la véritable valeur de Riopelle? 176	
5.	Personnalisation de la grandeur. Pourquoi aime-t-on l'œuvre? Pourquoi admire-t-on l'artiste?	
	Les raisons objectives de la croyance.....	177
5.1.	Analyse selon les deux textes de Schneider : Riopelle est-il un génie excentrique?.....	177
5.2.	Analyse selon les deux textes de Marc-Gagnon : Riopelle est un génie du Québec?.....	180
5.3.	Personnalisation de la grandeur artistique et réception de l'art à valeurs différenciées.....	185
5.4.	Figure 1 Schéma synthèse – Grandeur de l'artiste.....	188
5.5.	Figure 2 Tableau synthèse – Résultats.....	189
Partie C – ARTISTE, MÉMOIRE, NATION QUÉBÉCOISE ET PETITE SOCIÉTÉ.....		191
CHAPITRE 5 – L'ARTISTE ET L'HISTOIRE DE L'ART EN CONTEXTE DE		
REFONDATION NATIONALE.....		194
1.	Refondation nationale et historiographie : mémoire substantielle vs mémoire neuve	197
1.1.	Historiographie : quelques sensibilités historiques selon Éric Bédard	197
1.2.	Historiographie et révisionnisme : mémoire et américanité	198
2.	Refondation nationale et histoire de l'art : art et artiste	203
2.1.	La manifeste <i>Refus global</i> et la Révolution tranquille	204
2.2.	Histoire de l'art chez Marc-Gagnon.....	208
2.3.	Histoire de l'art chez Esther Trépanier.....	210
2.4.	Histoire de l'art chez Louise Vigneault.....	212
2.5.	Petite société, mémoire et nation : artiste et art au Québec	215
CONCLUSION		219
ANNEXE.....		222
BIBLIOGRAPHIE.....		227

INTRODUCTION

Petite nation vs grande nation et représentation de l'artiste

En 1968, lors d'une entrevue télévisée entre Fernand Séguin et le peintre Jean-Paul Riopelle, Séguin remarquait que le nom de l'artiste figurait dans le dictionnaire Petit Larousse. Séguin voyait cette marque comme une grande distinction. « *Il suffit d'acheter le Petit Larousse pour savoir que Jean-Paul Riopelle existe et qu'il est peintre. [...] Bref, il est tellement célèbre qu'on finit par oublier qu'il est canadien-français. Vous êtes canadien-français... [Riopelle répondit] catholique libéral [...] Pure laine, oui, p'tit gars de Sainte-Marie...* »¹ Malheureusement, l'éditeur l'avait vieilli de vingt ans en modifiant la date de naissance de l'artiste. Riopelle en ricanant affirma avoir peur d'indiquer l'erreur : « C'est le Larousse qui dit 1903, mais il y a un problème : je devrais peut-être rectifier... Seulement, j'ai un peu peur que, s'ils rectifient, ils vont me supprimer! »²

Un peu de la même manière, plus d'un siècle auparavant (en 1844) et alors en exil à Paris, Louis-Joseph Papineau, que les Québécois reconnaissent comme le père de la révolte des patriotes, écrivait au sujet de son action politique « canadienne » : « Le théâtre sur lequel j'ai agi avec des talents ordinaires, mais avec une inflexible intégrité politique et un dévouement sans bornes aux seuls intérêts de mon pays, est trop petit, trop obscur, trop éloigné des lieux où s'acquièrent les grandes réputations appelées à figurer

¹ Jean-Paul Riopelle et Fernand Séguin, « Fernand Séguin rencontre Jean-Paul Riopelle » dans *Jean-Paul Riopelle*, Éditions Liber, 1993, Montréal, [*Le sel de la semaine*, 28 octobre 1968], p. 85

² *Ibid.*, p. 85-86

dans l'histoire, où s'enlèvent de glorieux et durables éloges, pour que je puis y prétendre même après le succès, combien moins après la défaite. »³

L'idée de petite société permet d'envisager le destin d'une nation à l'intérieur des limites d'un développement autonome, intrinsèque et démocratique. Autrement dit, les acteurs (citoyens) sociaux veulent faire société. Ils se dotent d'institutions. Ils établissent un projet de société au même titre que la grande société. La notion de petite société prend le parti d'affirmer que le sens historique est essentiel pour comprendre l'institutionnalisation de la petite société. Celle-ci est fragile de par sa position particulière face à une non-participation hégémonique de ce qui est : l'universel civilisateur. On s'intéresse à la manifestation de cette « minorisation de l'universel » dans le domaine de la culture au Québec, plus précisément des arts et de la représentation de l'artiste.

C'est dans ce sens que notre lecture participe de cette troisième sensibilité historique décrite par l'historien Éric Bédard⁴. Celle-ci est appelée la nouvelle sensibilité. L'une des particularités de cette vision est d'opter pour une histoire plus culturelle de la société québécoise. Ces historiens s'intéressent considérablement à la dimension religieuse de la nation canadienne-française, à la mémoire canadienne-française et à son nationalisme. Ils interprètent le présent au regard du passé catholique des Québécois.

³ Louis-Joseph Papineau, *Papineau en exil à Paris*, [lettre adressée à Mme Dowling le 16 juillet 1844], [lettres recueillies et édité par Georges Aubin], Éditions trois-pistoles, 2007, Notre-Dame des neiges, p. 76

⁴ Éric Bédard, « Modernité et histoire des idées au Québec une perspective historiographique », dans dir. Marie-Christine Weidann, *Le Québec aujourd'hui, identité, société et culture*, PUL, Québec, 2003, p. 9 à 33

Ainsi, l'intention d'observer une « histoire longue et culturelle » de la nation québécoise y est présente, certes, tout en considérant les ruptures avec le passé canadien-français, mais bien davantage dans l'esprit d'y voir une continuité historique quant au statut symbolique de l'artiste canadien-français ou québécois.

En ce qui concerne les recherches effectuées sur la représentation de l'artiste, elles sont issues davantage de grandes nations. Le milieu culturel d'une petite nation fragile et non universaliste qui ne fait pas l'Histoire – plus exactement, ne fait pas l'Histoire de l'art universelle – ne serait pas au centre des préoccupations intellectuelles sur l'art, ni de son déploiement, ni de la dynamique institutionnelle associée à l'artiste. Par exemple, les analyses d'Ernest Gombrich⁵ ne font pas mention de l'art québécois, et encore moins de l'art canadien-français; tandis que Gérard Morissette⁶, directeur du musée de Québec de 1953 à 1965 et historien de l'art au Québec, était préoccupé par la question de l'histoire de l'art canadien-français et québécois. La petite nation, sa fragilité et le développement culturel participent de ce phénomène de « minorisation de l'universel ».

⁵ *Le Petit Robert des noms propres*, Paris, 2003, p. 847

Comme il est souligné dans le *Petit Robert des noms propres*, Ernest Hans Gombrich a été professeur émérite à l'université de Londres. Il est plus spécifiquement reconnu pour son ouvrage maintenant célèbre « Histoire de l'art » (*Story of Art*) publiée 1950. Il a publié plusieurs ouvrages en histoire de l'art et gagné plusieurs prix.

⁶ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Éditions Nota Bene, Québec, 1998, p. 94-99

Comme l'explique Trépanier, Gérard Morisset a été l'un des premiers historiens de l'art important dans la province de Québec avec Maurice Gagnon. Morisset a soutenu en France une thèse de doctorat « La peinture au Canada français ». Il était spécialisé en art ancien. Il a écrit plusieurs textes sur la question de la modernité (modernisme) au Canada français et un nombre considérable sur l'art et l'architecture. Les historiens de l'art au Québec s'entendraient pour dire que le livre « La peinture traditionnelle au Canada Français » publié en 1960 est un incontournable de Morisset, il est cité considérablement.

Quel est le statut symbolique de l'artiste issu d'une petite société? Le statut est-il le même selon les sociétés, grandes et petites? En réalité, le destin de l'œuvre et de l'artiste issu d'une petite société est-il de signifier quelque chose pour la société auquel il appartient après avoir été reconnu par l'élite des milieux de l'art? L'artiste issu d'une petite société est amené à voyager et même à s'installer dans un ailleurs (hors normes / marginalité), où l'élite artiste⁷, c'est-à-dire lieu, où cette part universelle se retrouvent pour instaurer de nouveaux mouvements artistiques (styles). Sa valeur marchande et sa valeur artistique seraient, en quelque sorte, traversées par un ailleurs universaliste. La bohème Parisienne de l'après-guerre et des surréalistes a été cet ailleurs pour Riopelle. Cependant, après l'exil, vient le retour au pays pour l'artiste issu d'une petite société. Pays, parfois, où le nationalisme s'avère être un horizon de sens important.

Notre question principale est la suivante : la représentation de l'artiste issu d'une petite société est-elle universalisée de la même manière que celle de l'artiste issu de grandes nations? Autrement dit, l'artiste issu d'une petite société doit-il passer par les mêmes lieux de légitimation de la grandeur que celui qui n'en est pas issu? Ou au contraire, l'admiration/représentation de celui-ci possède-t-elle des caractéristiques différentes?

L'hypothèse générale est la suivante : ce qui semble particulier au niveau sociohistorique, pour l'artiste issu d'une petite société, est de se rapporter à deux horizons

⁷ Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, Paris Éditions Gallimard, Coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 2005, p. 274

de sens. C'est-à-dire deux types de représentation, voire de mémoire collective. L'une universelle/occidentale et la seconde spécifique, c'est-à-dire nationale. Par le fait même, chaque représentation (nationale et artistique) amènerait son lot de contradictions et de phénomènes paradoxaux liés au déploiement de la modernité tant artistique que sociétale.

Représenter l'artiste au Québec

L'analyse porte sur « la petite nation » québécoise. Pour ce faire, on se tourne vers l'étude d'un seul artiste, Jean-Paul Riopelle, qui sert d'exemple. L'analyse s'appuiera sur une méthodologie wébérienne (compréhension et explication). Le parcours individuel de l'artiste Riopelle guide la mise en place d'un idéal-type : la représentation de l'artiste issu d'une petite société. À la manière de Weber, l'objectif est de saisir une « réalité partielle et partielle » du phénomène sociologique en fonction de l'histoire et de la mémoire, tout en tenant compte du parcours de légitimation de l'artiste issu de la petite société et des « attitudes individuelles » de l'action (valeur/admiration).

La thèse a été subdivisée entre trois parties. La première vise à expliquer les principaux concepts et définitions et à expliciter l'approche méthodologique utilisée. En second lieu, le modèle universaliste de la grandeur de l'artiste qui se rapporte aux grandes nations est développé. Puis, l'analyse de contenu (résultats) s'intéresse aux raisons de l'admiration de l'artiste selon une petite et une grande société. La dernière partie expose les spécificités de la dynamique institutionnelle de l'art et de l'admiration de l'artiste au

Québec (petite société) selon le cas analysé (Riopelle). Les résultats font suite à l'analyse de contenu.

En définitive, l'hypothèse proposée est que l'admiration de l'artiste issu d'une petite société comme le Québec serait partagée selon deux registres de valeurs et de représentations, l'un universel et l'autre particulier. La représentation de l'artiste issu d'une petite société serait donc dédoublée tout en se rapportant à deux mémoires collectives : l'une nationale, l'autre internationale.

Partie A – CONCEPTS ET MÉTHODOLOGIE

La première section se rapporte à l'utilisation de la notion de petite société. Les recherches qui relèvent de celle-ci sont absentes du répertoire de la sociologie classique. Elles s'inscrivent dans une logique contemporaine de compréhension des rapports sociaux, institutionnels, nationaux et internationaux.

Les sections deux, trois et quatre posent un portrait conceptuel et définitionnel qui concerne la section sur l'interprétation des résultats (Partie C – La représentation de l'artiste issu d'une petite société en contexte de refondation nationale). Une présentation préliminaire du phénomène sociopolitique au Québec qui concerne la refondation nationale et portant sur la mémoire, la nation et la culture est donnée (3). Dans ce but, les concepts de nation (Benedict Anderson), de nation culturelle québécoise (Fernand Dumont) et de mémoire (Maurice Halbwachs) seront explicités au préalable (2). La section quatre se termine avec la présentation d'une typologie des nationalismes au Québec (Louis Balthazar), qui recoupe la conception culturelle de la nation de Dumont.

La cinquième section est différente. Elle permet de souligner l'usage qui a été fait au Québec du terme moderne, de ses connotations et sous-entendus, dans la mesure où certains usages de moderne, modernisation, modernisme et modernité feront parties des explications utilisées dans la partie C.

Le deuxième chapitre porte sur la méthodologie wébérienne. On présente l'individualisme méthodologique et l'idéal-type selon Weber. On complète cette partie méthodologique en s'intéressant aux raisons qui se rapportent au choix de l'artiste Jean-Paul Riopelle en tant que modèle.

CHAPITRE 1 – DÉFINITIONS ET CONCEPTS : PETITE SOCIÉTÉ, MÉMOIRE ET NATION

1. Petite société selon Thériault, Kundera et Finkielkraut

La notion de petite société a été utilisée en 1983 par Milan Kundera. Il s'intéressa aux petites nations situées en Europe centrale, dont la République tchèque. Par la suite, Alain Finkielkraut y aura recours autour des années 1990. Il connotera le sens donné aux petites nations en se référant à certains écrits du philosophe allemand Johann Gottfried Herder, du XVIII^e siècle. Il se penchera sur le Québec en tant que petite nation. C'est dans cette perspective que Joseph-Yvon Thériault dirigera un ouvrage collectif sur les petites sociétés en 2005⁸. Celui-ci s'intéressera aux rapports sociaux entre les petites nations et les grandes. Alors, l'analyse de la situation internationale et institutionnelle de l'artiste issu d'une petite société se veut en continuité avec les travaux de ces derniers. Quelles sont les principales caractéristiques de la petite société?

1.1. La petite société et la prétention à la totalisation sociétale

D'abord, la petite société n'est pas une communauté pré-moderne. Thériault explique que la petite société est ce que Fernand Dumont appelle une « société globale ». Celle-ci se distingue des « folks societies »⁹. Thériault affirme que la distinction entre communauté et société souscrit « ... à une conception évolutionniste de la distinction

⁸ Joseph-Yvon Thériault, « Préambule, cosmopolitisme et petites sociétés » et « Présentation, petites sociétés et minorités nationales » dans *Petites sociétés et minorités nationales*, Québec, PUQ, 2005, p. VI à XX et p. 1 à 7

⁹ Fernand Tonnies, *Communauté et société : catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, Éditions Retz-C.E.P.L., 1977 [première édition publié en 1922, traduit de l'allemand par J. Leif], 285 pages

Dans la tradition sociologique, les « folks society » expliquent les rapports sociaux de la communauté. Il existe une opposition entre la communauté (*Gemeinschaft*) et la société (*Gesellschaft*) selon Fernand Tonnies. L'une est associée à l'époque préindustrielle et l'autre est associée à l'ère industrielle. L'une est plus développée que l'autre. La communauté est soumise à la société qui est dominante. Selon ce point de vue, le Canada français serait considéré une communauté tandis que la France aurait été une société.

tradition/modernité. »¹⁰ Or, cette distinction est biaisée, énonce ce dernier. Le développement de la petite société ne peut être interprété selon la distinction entre communauté et société parce que la petite société n'est pas une communauté, ni une société pré-moderne, ni une société pré-industrielle. Bien qu'elle soit petite, elle a prétention à la totalisation, comme les grandes sociétés.

Par ailleurs, la petite société n'est pas à confondre avec une ethnie à l'intérieur d'une nation. Thériault explique que si nous analysons la petite société comme une minorité ethnique, nous ferions une erreur : la dynamique de la petite société renvoie à son désir d'être l'acteur de son destin historique, tandis que l'activité sociale de la minorité ethnique se déploie à l'intérieur de la nation, de l'État-nation et de ses institutions. Autrement dit, l'intention de se doter d'institutions politiques, gouvernementales et/ou symboliques autonomes (mémoire nationale / projet commun) n'est pas l'un des projets collectifs de la minorité ethnique.

Ainsi, Thériault explique que la nation ou la petite nation a prétention *de faire société* : « Au contraire des ethnies les nations sont toujours des regroupements de types sociétaux, elles ont toujours la prétention à être un lieu de structuration d'ensemble des pratiques sociales (totalisation) et de mises en forme d'institution visant à déployer une historicité particulière. »¹¹. Les membres de la petite société désirent construire une société avec des institutions autonomes. Conséquemment, les membres de la petite

¹⁰ Joseph-Yvon Thériault, « Préambule, cosmopolitisme et petites sociétés » et « Présentation, petites sociétés et minorités nationales » dans *Petites sociétés et minorités nationales*, Québec, PUQ, 2005, p.6

¹¹ *Ibid*, p.6

société sont des acteurs sociaux agissant au nom d'un destin historique. Par exemple, le Québec est une petite société, car les membres de la société québécoise partagent une histoire nationale et une mémoire identitaire s'inscrivant dans une logique institutionnelle d'autonomisation.

De ce point de vue, l'observation des relations entre un phénomène social et la nation se fait au-delà de la dimension territoriale. La perspective envisagée est sociohistorique et non territoriale. C'est pourquoi on s'intéresse au statut de l'artiste de la nation québécoise actuelle et passée. La situation sociohistorique de l'artiste, son activité sociale (pratique artistique et style de vie) et les interprétations de l'œuvre qui se situaient dans l'espace national canadien-français sont considérées. C'est pourquoi les questions de la mémoire et de la refondation nationale au Québec seront aussi abordées.

1.2. La petite nation et la « minorisation de l'universel »

Sans compter que les différences entre la grande et la petite nation dans le sens de développement, voire de sous-développement, n'est pas l'objet de l'analyse des rapports sociaux et institutionnels abordée ici. C'est-à-dire que la perspective comparative et sociohistorique impliquée par la notion de petite société n'a pas comme point de départ l'affirmation selon laquelle la petite société est, ou a été victime d'un retard socioéconomique. L'objectif est de comprendre la singularité de la petite société, sans toutefois négliger la part de différence entre cette dernière et la grande société. Par exemple, en adoptant ce point de vue, il serait faux de dire que la petite société est sous-développée ou en retard. En effet, la comparaison se ferait sous des balises universelles, comparables, voire quantifiables, et non en fonction d'un sens sociohistorique plutôt

symbolique. N'est-il pas impossible de juger, de comparer, de hiérarchiser deux représentations, deux symboles différents?

Bien que la comparaison entre la petite et la grande société, sous la bannière de la représentation, ne se traduit pas en terme de grand ou de petit, dans le sens de développement ou de sous-développement, inférieur ou supérieur. Or, Kundera, Finkielkraut et Thériault, expliquent que l'une des particularités des petites sociétés est la manifestation d'une fragilité.

Alain Finkielkraut se penche sur l'idée de la fragilité de la petite société¹². Celui-ci note que le qualificatif de « petite » ne fait pas référence à la taille de la nation, mais à la précarité de son destin. Il affirme : « [p]etit veut dire ici précaire et périssable. [...] Les petites nations, en d'autres termes, sont des êtres sans raison d'être. Elles n'ont pas de place dans le train de l'histoire, et quand elles veulent monter quand même, les ayants droit, ceux qui ont composté leur billet, appellent, scandalisés, le contrôleur pour les en faire immédiatement descendre. »¹³ Finkielkraut souligne que les grandes nations adoptent une représentation du monde plus impérialiste que les petites.

La petite société, son déploiement, sa structure et son histoire occuperont une position de fragilité. Thériault explique que la survie, voire l'institutionnalisation de la petite société est dans une situation particulière lorsqu'on compare le sort culturel de la

¹² Alain Finkielkraut, *L'ingratitude*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2000, 257 pages.

¹³ *Ibid*, p.21-22

petite et de la grande société, parce que la petite, à la différence des grandes nations, est consciente de la fragilité de son destin historique. La petite société est « ...celle dont le destin est fragile et qui le sait; celle qui pour continuer à avoir sa voix dans le grand monde – dans la marche de la civilisation – doit continuellement justifier son existence; celle dont la culture non hégémonique ne peut à tout jamais prétendre être à elle seule l’incarnation de la civilisation. »¹⁴ Par conséquent, elles sont des « [s]ociétés non hégémoniques, c’est-à-dire des sociétés dont les institutions, qu’elles soient politiques, culturelles ou économiques, ne définissent pas l’ordre du monde. Non hégémonique aussi dans l’ordre du savoir où les connaissances qu’elles produisent n’acquièrent pas une reconnaissance universelle immédiate... »¹⁵.

Comme le souligne Thériault et Finkielkraut, la différence entre les grandes et petites nations procède du rejet des plus petites par les grandes de l’histoire universelle. Finkielkraut note que si l’on accepte le point de vue de Voltaire, qu’Herder critiquait, le Québec en tant que petite nation vit dans le *no man’s land* de l’histoire universelle : « [l]e Québec est un territoire grand comme cinq fois la France, mais Voltaire lui a donné autrefois le statut de petite nation en rejetant ces « quelques arpents de neige » à la périphérie du sens, dans le *no man’s land* de la grande histoire. »¹⁶ Autrement dit, la distinction entre petite et grande nation ne signifie pas une domination, un conflit ou un sous-développement entre l’une et l’autre, mais l’existence d’une conception différente

¹⁴ *Id.*, « Préambule, cosmopolitisme et petites sociétés » dans *Petites sociétés et minorités nationales*, Québec, PUQ, 2005, p. XVIII

¹⁵ *Id.*, « Présentation, petites sociétés et minorités nationales » dans *Petites sociétés et minorités nationales*, Québec, PUQ, 2005, p.3

¹⁶ *Ibid.*, p.97

en fonction de sa place dans le monde, ou la Grande histoire. Celle-ci s'apparente à une forme de « minorisation de l'universel ».

À ceci s'ajoute selon Milan Kundera le fait que l'artiste est un représentant de cette culture fragilisée. Le peuple se regroupe autour d'œuvres et d'artistes symboles de la culture de cette société, voire de la nation. Kundera affirme :

L'identité d'un peuple ou d'une civilisation se reflète et se résume dans l'ensemble des créations spirituelles qu'on appelle d'habitude « culture ». Le développement culturel et artistique est l'élément clé d'un partage commun, de solidarité. L'art et la culture représentent cette identité. Ceci est encore plus vrai, plus nécessaire dans les petites sociétés. Si cette identité est mortellement menacée, la vie culturelle s'intensifie, s'exacerbe, et la culture devient la valeur vivante autour de laquelle tout le peuple se regroupe.¹⁷

De plus, certains artistes polonais et hongrois, au XXe siècle, engendrèrent des événements politiques d'envergure : « Ce fut l'interdiction d'un spectacle de Mickiewicz, le plus grand poète romantique polonais, qui déclencha la fameuse révolte des étudiants polonais de 1968. »¹⁸

Finkielkraut en donne une illustration¹⁹. Il interprète l'œuvre *Une autre philosophie de l'histoire* de Johann Gottfried Herder (1774) en fonction de la différence entre la grande nation et la petite nation. Finkielkraut explique que la réponse de Herder, adressée aux propos de Voltaire, s'inscrit dans une dynamique d'arrogance de la grande nation sur la petitesse de la seconde. L'auteur note qu'au XVIIIe siècle, Herder défendait la nation allemande tout en s'opposant à l'impérialisme de la France. La philosophie de

¹⁷ Milan Kundera, « Un occident kidnappé, la tragédie de l'Europe centrale », *le Débat*, no 27, 1983, p.5

¹⁸ *Ibid.*, p.6

¹⁹ Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 1992 [première édition publié en 1987], 186 pages

Voltaire jugeait l'histoire de chaque nation selon des critères universels. Herder critiqua la position de Voltaire. Il explicita un autre point de vue sur le monde en relation avec la pluralité des cultures et l'épanouissement des singularités nationales.

Cette polémique (Herder/Voltaire) démontre la relation symptomatique entre la grande et la petite nation, souligne Finkielkraut : « [l']aveuglement de Voltaire reflète l'arrogance de sa nation. S'il pense faux, s'il unifie à tort la multiplicité des situations historiques, c'est parce qu'il est imbu de la supériorité de son pays (France) et de son temps (le Siècle des Lumières). »²⁰ Pour ajouter à cet exemple, Thériault affirme que l'Allemagne du XIXe siècle « ...incarnait à l'époque le principe de la "petite société" »²¹. Elle ne sublimait pas son projet national dans un projet civilisateur universel.

En raison de cette position précaire, les petites sociétés posséderaient certaines caractéristiques similaires dans la manifestation de leur identité. Par exemple, celles-ci pourraient adopter une position défensive (pour se protéger, au nom d'une survivance ou d'une précarité) face au développement de la modernité (modernisation/moderniste). Par ailleurs, plusieurs chercheurs au Québec laissent entendre que le Canada français aurait eu une position traditionaliste au XIXe siècle.

²⁰ *Ibid*, p.19

²¹ *Id.*, « Préambule, cosmopolitisme et petites sociétés » dans *Petites sociétés et minorités nationales*, Québec, PUQ, 2005, p. XVIII

2. Nation, nation culturelle et mémoire

Il va sans dire que deux concepts devront être définis : « nation » et « mémoire », étant donné que la perspective adoptée (petite nation) considère comme central le sens historique donné par les agents sociaux. Le sentiment d'appartenance à la nation est un lieu privilégié de manifestation du sens historique, tout comme le nationalisme. Pour ce qui est de la mémoire, pour qu'il y ait un sens à l'histoire, ne doit-il pas y avoir oubli et souvenir?

2.1. Nation imaginée et solidarité

Benedict Anderson²² indique que la nation est une communauté imaginée et un lieu de solidarité en fonction du partage d'un sentiment d'appartenance entre les citoyens. À partir du XVIIIe siècle, des communautés d'appartenance se créèrent. Les révolutions française et américaine marquèrent le déploiement des nations. Anderson explique que la nation en tant qu'entité politique supprime l'organisation sociale basée sur la monarchie. Ainsi, à l'aube de la démocratie politique, la communauté imaginée s'édifiera. Pour Anderson, la nation est :

... une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine. Elle est *imaginaire* (imagined) parce que même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens : jamais ils ne les croiseront ni n'entendront parler d'eux, bien que dans l'esprit de chacun vive l'image de leur communion. [...] En vérité, au-delà des villages primordiaux où le face-à-face est de règle (et encore...), il n'est de communauté qu'imaginé.²³

Anderson affirme que l'imprimerie et l'avènement des communications engendreront le développement d'un sentiment d'appartenance. Le partage d'une même activité, telle la lecture des journaux, par tous les membres de la société, permet le développement d'une

²² Benedict Anderson, *L'imaginaire national*, [traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, première édition publié en 1983], Éditions La découverte, 2002, Paris, 212 pages.

²³ *Ibid*, p.19 et 21

solidarité au-delà de la connaissance individuelle de chacun. Chaque société (grande ou petite) sera un lieu de solidarité horizontale. Dans la mesure où les membres d'une société partageront une histoire commune, une langue et une littérature, ceci engendre un sentiment d'appartenance nationale.

Sans compter que chaque société sera imaginée dans un style singulier. Anderson précise que « [l]es communautés se distinguent, non par leur fausseté ou leur authenticité, mais par le style dans lequel elles sont imaginées. [...] La nation est imaginée comme *limitée* [...], elle est imaginée comme communauté parce que, indépendamment des inégalités et de l'exploitation qui peuvent y régner, la nation est toujours conçue comme une camaraderie profonde, horizontale. »²⁴ Le sentiment d'appartenance à la communauté réunira les membres de sociétés démocratiques. Par le fait même, encore aujourd'hui, il existe des communautés politiques imaginées.

La nation chez Anderson fait référence à la double perspective classique qui a été envisagée au XIXe siècle par Renan (nation-civique) et Herder (nation-culture)²⁵. Sans entrer dans les détails, plusieurs éléments (importance de la culture, participation des membres de la « communauté » à son édification, partage d'une solidarité horizontale)

²⁴ Benedict Anderson, *L'imaginaire national*, [traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, première édition publiée en 1983], Éditions La découverte, 2002, Paris, p.20 et 21

²⁵ Joseph-Yvon Thériault, « Entre nation et ethnie » dans *Identité à l'épreuve de la modernité*, Éditions d'Acadie, 1995, Moncton, p. 245-273

Simon Langlois, « Refondation de la nation qu Québec » dans Dir. Roch Côté et Michel Venne *L'annuaire du Québec 2003*, Éditions Fides, 2002, Montréal, p.5-27

Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?*, Éditions Mille et une nuits, 1997 [première édition publiée en 1869], Paris, 47 pages

Johann Gottfried Herder, *Histoire et cultures*, Éditions GF Flammarion, 2000, [première édition publiée entre 1774 et 1791], Manchecourt, 201 pages

permettent d'affirmer qu'il y a association entre « la communauté politique imaginée » et la conception culturelle de la nation.

2.2. La nation au Québec

Les études sur la nation au Québec s'appuient sur cette double distinction (nation culture/ethnique ou nation politique/civique). Simon Langlois²⁶ explique qu'il existe deux modèles théoriques à l'analyse de la nation.

La nation civique est : « une nation définie par la citoyenneté et fondée sur le droit au sein d'un État. »²⁷ Langlois affirme que la conception civique de la nation est incomplète, car elle minimise l'importance de l'horizon de sens (qui sommes-nous?). Elle serait problématique. Comment planifier l'avenir de la société si la collectivité ne sait plus d'où elle vient, ni qui elle est. Langlois note que « ...la représentation partagée d'une définition collective de l'identité est au cœur des politiques publiques et de la vie en société... »²⁸ Autrement dit, celle-ci structure la vie et l'avenir en société.

Au contraire d'une conception civique de la nation où le droit est plus important que le sentiment d'appartenance, le modèle de la nation culturelle met de l'avant l'importance de l'horizon de sens et des solidarités horizontales.²⁹ Langlois explique que

²⁶ Simon Langlois, « Refondation de la nation qu Québec » dans Dir. Roch Côté et Michel Venne *L'annuaire du Québec 2003*, Éditions Fides, 2002, Montréal, p.5-27

²⁷ *Ibid*, p. 9

²⁸ *Ibid*, p. 6

²⁹ Il va sans dire que la perspective fonctionnaliste n'est pas étrangère à Simon Langlois (chercheur à l'Université Laval) et à Fernand Dumont (pilier de la recherche à l'Université Laval). Interviewé en 1980 par Pierre-Laval Mathieu, Dumont souligne l'importance de la sociologie durkheimienne dans le développement de sa pensée théorique. L'une des fonctions de la nation est de rester un lieu de solidarité, de « rassemblement horizontal » pour les membres de la société, voire d'engendrer par le processus d'intégration, la coercition des citoyens, sinon il y aurait anomie sociale et chaos.

« la nation [culturelle] y est définie par la culture au sens large, les genres de vie, la langue, la commune origine, l'appartenance ethnique [...] ».³⁰ La nation culturelle n'est pas définie en fonction de l'État-nation et des frontières politiques, mais de la culture, des arts et des artistes. Par le fait même, il peut y avoir plusieurs nations dans un pays. Par exemple, au Canada, nous pourrions comprendre qu'il y aurait trois nations (amérindienne, québécoise, canadienne) à l'intérieur d'un État-nation (Canada).

2.3. Le regroupement par référence : Dumont, nation, culture et art

Langlois précise que plusieurs analyses de Fernand Dumont au Québec s'appuient sur une conception culturelle de la nation. Dumont s'intéresse aux aspects culturels de la nation canadienne-française³¹. Dans plusieurs de ses recherches³², celui-ci affirme que la nation est un lieu de culture. Définir la nation pour Dumont ne peut se faire qu'en fonction de l'histoire nationale, de la mémoire collective et d'une communion entre les membres de la société. Langlois note que la nation est définie comme une communauté historique chez Dumont. Celui-ci présente la nation comme un *regroupement par référence*.

³⁰ Simon Langlois, « Refondation de la nation qu Québec » dans Dir. Roch Côté et Michel Venne *L'annuaire du Québec 2003*, Éditions Fides, 2002, Montréal, p. 9

³¹ Fernand Dumont, *La genèse de la société québécoise*, Éditions Boréal, coll. Boréal Compact, 1996, 393 pages

³² Pour Fernand Dumont, les idéologies telles le nationalisme est l'aboutissement du processus de dédoublement de la culture. Ce dédoublement a été engendré par la modernité historique. L'homme moderne se crée une culture, lieu spécifique pour chaque société, qui engendre une forme d'unité perdue (re-totalisation) jadis dont la condition a été le procès de modernisation, voire la modernité. Ce lieu de culture provient de l'enracinement de l'homme. Dans le chapitre 2, du *Lieu de l'homme*, la théorie du dédoublement de la culture est expliquée. Dumont affirme que le monde moderne permettra une disjonction, dédoublement, entre la vie quotidienne (le travail, l'enracinement, le populaire) et la culture (l'art, l'idéologie, la science). Pour celui-ci, l'un provient de l'autre. La culture première est ce qui entoure le monde de la vie quotidienne, enraciné, et la culture seconde est ce lieu de culture, voire des arts, des idéologies, de la science, etc. La culture seconde est issue de la culture première. – Nous référons le lecteur intéressé d'en connaître davantage sur les conceptions théoriques de Fernand Dumont aux ouvrages de l'auteur dans notre bibliographie. –

La construction de la nation est issue du dédoublement de la culture³³, indique Dumont. Il s'agit d'une volonté de retotalisation d'un monde commun par un groupe d'individus. La représentation nationale permet aux peuples touchés par les désirs d'autonomisation (subjectivations modernes) la recréation homogène d'un sens collectif et historique. La retotalisation est un projet, c'est-à-dire une manière collective de penser l'avenir d'une société. Dumont explique :

La nation est d'abord un complexe de symboles partagés spontanément; dès lors qu'on s'élève vers une référence explicitée par les idéologies, l'historiographie et la littérature, interviennent les spécialistes du discours, les détenteurs du pouvoir culturel. Tout en communiant à une même symbolique, les individus participent très inégalement à la nation en tant que référence construite; de même, plus ils s'éloignent des lieux de décision, plus ils s'écartent du visage officiel que l'organisation politique confère à la société.³⁴

Les nations imaginent l'histoire sous forme de récit unique à travers une langue particulière.

Bien entendu, cela implique qu'il existe des mécanismes de construction de la référence, mentionne Langlois à la suite de Dumont : « [l]'histoire, la littérature, et les idéologies – sans oublier les médias, ajouterons-nous – contribuent à construire cette représentation partagée. Ce sont là des mécanismes qui fixent des repères partagés et des univers symboliques communs essentiels à l'émergence d'une communauté nationale. »³⁵ Si bien que plusieurs éléments de l'édification nationale proviennent des espaces culturels et artistiques.

³³ Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme*, Éditions BQ, 2005, [première édition publié en 1968 chez HMH], 274 pages (voir l'avant dernière note précédente pour plus de détails)

³⁴ *Id.*, *La genèse de la société québécoise*, Éditions Boréal, coll. Boréal Compact, 1996, p. 18

³⁵ Simon Langlois, « Refondation de la nation qu Québec » dans Dir. Roch Côté et Michel Venne *L'annuaire du Québec 2003*, Éditions Fides, 2002, Montréal, p. 9

Par conséquent, l'artiste ou l'historien de l'art serait un spécialiste du discours au même titre que le politicien et l'historien, œuvrant à l'édification de la nation. D'un point de vue dumontien, l'artiste et les acteurs culturels³⁶ seront perçus comme des « faiseurs d'imaginaires nationaux ». Par exemple, pour ce qui concerne l'historiographie, il y a eu le poète et écrivain François-Xavier Garneau, qui occupa une place particulière dans la construction de la nation culturelle canadienne-française en écrivant au milieu du XIXe siècle l'imposante « Histoire du Canada » (en 4 volumes).

Dumont indique que la nation comme référence est mise en place par des acteurs sociaux « détenteurs d'un pouvoir culturel ». C'est par ailleurs pourquoi Langlois explique que pour Dumont, l'essence de la nation n'est pas irrévocable et permanente : « [L]es formes que prend la nation peuvent varier dans l'histoire d'une même communauté et elles sont aussi diversifiées d'une communauté nationale à une autre. »³⁷

2.4. Mémoire individuelle, mémoire collective et mémoire historique

Le problème de la transmission de l'héritage commun de même que certains enjeux sur les questions de la refondation nationale au Québec, dont nous discuterons à la partie C, présupposent une conception de la nation axée sur la mémoire. De plus, c'est pour mieux comprendre ce sens face à deux phénomènes sociopolitiques – la malléabilité de la mémoire historique (Quel est l'héritage commun axé sur l'histoire de la nation à

³⁶ Tout au long de cette thèse, le terme acteur culturel renvoie à l'utilisation que plusieurs sociologues de l'art en fait. Dans un sens très large, on entend par acteurs culturels, les individus impliqués dans le marché de l'art international, le champ artistique et les réseaux de l'art, comme l'entend Moulin (2003), Bourdieu (1979), Becker (2006) et Heinich (1991 et 2005). Il peut s'agir de galeristes, de collectionneurs, de marchands, d'historiens, de critiques, de conservateur, de journalistes, de biographes, d'artistes, etc. – Voir également : Matthieu Béra, et Yvon Lamy, *Sociologie de la culture*, Paris, Éditions Armand Colin, Coll. Cursus – sociologie, 2008, [première édition publiée en 2003], 235 pages. –

³⁷ Simon Langlois, « Refondation de la nation qu Québec » dans Dir. Roch Côté et Michel Venne *L'annuaire du Québec 2003*, Éditions Fides, 2002, Montréal, p.7

transmettre? Peut-on donner un nouveau visage à l'héritage commun?) et la place de la mémoire collective dans les sociétés contemporaines – que nous préciserons le concept de mémoire chez Maurice Halbwachs. Sans compter qu'une typologie des nationalismes au Québec est expliquée, afin de présenter une idée générale de ce qui est considéré comme une partie intégrante de la mémoire collective au Québec.

Tzvetan Todorov précise que la mémoire est effacement et conservation. « Les deux termes qui forment contraste sont l'*effacement* (l'oubli) et la *conservation*; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux. [...] La mémoire, elle, est forcément une sélection : certains traits de l'événement seront conservés, d'autres sont immédiatement ou progressivement écartés, et donc oubliés. »³⁸ Maurice Halbwachs affirmait que « le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent, et préparées d'ailleurs par d'autres reconstructions faites à des époques antérieures et d'où l'image d'autrefois est sortie déjà bien altérée. »³⁹

Halbwachs distingue trois types de mémoires interdépendantes (historique, collective et individuelle) et il précise que ce processus est marqué par des cadres sociaux mémoriels. Halbwachs en distingue quatre : le langage (ce cadre n'est pas détaillé),

³⁸ Tzvetan Todorov, *Les abus de mémoire*, Éditions Arléa, 2004, Paris, p. 14

³⁹ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, [Édition critique établie par Gérard Namer, première édition publié en 1950], Éditions Albin Michel, 1997, Paris, p. 119

l'expérience, l'espace et le temps.⁴⁰ Ceux-ci structurent le souvenir et la reconstruction du passé, voire l'identité tant collective qu'individuelle.

Gilles Montigny note que l'expérience encadre le souvenir pour Halbwachs. La mémoire individuelle et collective possède des limites. Halbwachs explique que l'événement doit avoir été vécu pour faire partie des souvenirs. Tandis que la mémoire collective a « des limites plus éloignées. »⁴¹ Ces deux mémoires sont distinctes, mais non indépendantes. L'une est plutôt intérieure et l'autre extérieure. Il s'agit d'une mémoire personnelle (mémoire autobiographique) et d'une mémoire sociale (mémoire collective).

Halbwachs précise que du passé, en ce souvenant, l'impression du milieu est retrouvé (espace social). La mémoire collective n'est pas un lieu anonyme et abstrait. La mémoire collective est liée à l'espace social, à l'entourage et à l'histoire « vécue ». Elle contient de l'affectivité et se transmet par filiation. L'impression que l'événement produit chez le parent ou le grand-parent engendrera le souvenir. C'est-à-dire que les événements qui laissent une impression dans l'entourage sont susceptibles de faire partie de la mémoire vivante d'un enfant (ou de celui qui se souvient), explique Halbwachs.

Montigny affirme que le temps est un cadre de la mémoire, c'est-à-dire que les dates et les événements historiques servent de cadre mémoriel. Halbwachs note que certains événements historiques permettent à la mémoire individuelle ou collective de se

⁴⁰ Gilles Montigny, *Maurice Halbwachs, vie, oeuvres, concepts*, Éditions Ellipses, coll. «les grands théoriciens», Paris, 2005, 93 pages

⁴¹ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, [Édition critique établie par Gérard Namer, première édition publié en 1950], Éditions Albin Michel, 1997, Paris, p. 98

souvenir. La mémoire collective est empreinte d'événements nationaux (souvenirs) qui marquent la conscience individuelle. Par exemple, le mythe du *Refus global* serait un souvenir national. Il connoterait les événements qu'ont été la Révolution tranquille et la Grande noirceur.

Le souvenir doit être un événement dans le sens d'un temps (social) qui marque la conscience. « ...si tel événement politique ou national laisse son empreinte dans une conscience personnelle de celui qui en est le spectateur, c'est parce que celle-ci réagit tout de suite et qu'elle donne d'elle-même et spontanément la marque qui correspond à son attitude et où elle se retrouve donc tout entière. »⁴² Il affirme que « [l]a mémoire collective se distingue de l'histoire. C'est un courant de pensée continu, une continuité qui n'a rien d'artificiel, puisqu'elle ne retient du passé que ce qui en est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l'entretient. »⁴³

Joël Candau note que : « Halbwachs lui-même a distingué la « mémoire historique », qui serait plutôt une mémoire empruntée, apprise, écrite, pragmatique, longue, unifiée; et la « mémoire collective », qui serait plutôt une mémoire produite, vécue, orale, normative, courte et plurielle. »⁴⁴ La mémoire historique est la mémoire :

...que l'historien cherche à reconstituer [elle fait] l'objet d'un travail scientifique qui cherche à découvrir les grandes périodes marquant la vie des sociétés et leurs mutations. Les mémoires collectives, au contraire sont faites de mémoire individuelle et de leurs relations, elles ne se constituent pas à partir de l'histoire apprise, mais à partir des expériences vécues.⁴⁵

⁴² *Ibid.*, p. 108

⁴³ *Ibid.*, p. 131

⁴⁴ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, PUF, coll. « Que sais-je? », 1996, Paris, #3160, p. 57

⁴⁵ Pierre Ansart, « Mémoire collective » dans *Dictionnaire de sociologie*, Encyclopaedia Universalis et Éditions Albin Michel, 2007, Paris, p. 533

Tandis que la mémoire individuelle s'appuie sur la mémoire collective. Celle-ci est associée à un groupe d'individus. « La mémoire collective, d'autre part, enveloppe les mémoires individuelles, mais ne se confond pas avec elles. »⁴⁶

Par conséquent, la question de la mémoire collective touche l'historiographie et s'en éloigne. Puisque cette dernière cherche à reconstituer le passé, elle ne s'intéresse pas uniquement à la mémoire vivante. Elle instituerait davantage une mémoire historique, un héritage commun sous forme de récit national. Toutefois, la mémoire historique n'est pas indépendante des cadres sociaux de la mémoire, tels l'espace (milieu social) et le temps (événements nationaux), qui eux s'avèrent dépendants de l'expérience par le souvenir.

3. Refondation nationale au Québec : espace public et débats au sein de l'historiographie

Suite à la Seconde Guerre mondiale et à l'holocauste, la question des mémoires, historique et collective, a été d'actualité. Certains affirmèrent que l'expérience des régimes totalitaires était la conséquence d'une conception culturelle de la nation et une dérive politique. D'autres expliquèrent que ces régimes optèrent pour un usage abusif des mémoires historiques, en manipulant les mémoires historiques nationales, selon leurs idéologies ou leurs politiques, note Todorov. Après l'holocauste, la chute du bloc communiste et des guerres « ethniques » (ex : en Yougoslavie), « [l]a nouvelle configuration culturelle fit surgir des attitudes contradictoires à l'égard du passé, les uns

⁴⁶ Maurice Halbwachs., *La mémoire collective*, [Édition critique établie par Gérard Namer, première édition publié en 1950], Éditions Albin Michel, 1997, Paris, p. 98

cherchant à oublier les échecs et les humiliations, les autres cherchant à lutter contre cette tendance à l'oubli, en faisant de la mémoire, un devoir. »⁴⁷.

Ce qui eut parfois comme conséquence d'accorder une grande importance à l'histoire commune. Candau affirme que « [...] s'il n'existe ni société sans mémoire ni société sans histoire, l'Histoire en tant que discipline scientifique n'est pas une préoccupation partagée de la même façon par toutes les cultures : dans ce domaine, l'éventail va d'un désintérêt total à la passion absolue. »⁴⁸ En effet, si certaines cultures accordaient moins d'importance à l'histoire et même à l'histoire commune, d'autres y accorderaient davantage d'intérêt. Au Québec, l'attachement pour l'histoire commune va plutôt dans le sens d'une préoccupation partagée.

3.1. Histoire et refondation de la nation culturelle au Québec

Langlois, en reprenant les explications de Fernand Dumont et de Charles Taylor, affirme que la nation québécoise est une nation « refondée », basée sur de nouveaux piliers. La nation peut se modifier et « être refondée après un certain temps. »⁴⁹ Refonder la nation ajoute un dynamisme à la nation. Langlois remarque, en reprenant certains propos de Dumont, que « [*I]es États ou même les nations sont refondés périodiquement; nous nous trouvons, incidemment, devant la nécessité de nous refonder nous-mêmes, comme dans les années 1850 [...] la nation est l'objet d'interprétation, l'objet de discours*

⁴⁷ Pierre Ansart, « Mémoire collective » dans *Dictionnaire de sociologie*, Encyclopaedia Universalis et Éditions Albin Michel, 2007, Paris, p. 534

⁴⁸ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, PUF, coll. « Que sais-je? », 1996, Paris, #3160, p. 57

⁴⁹ Simon Langlois, « Refondation de la nation qu Québec » dans Dir. Roch Côté et Michel Venne *L'annuaire du Québec 2003*, Éditions Fides, 2002, Montréal, p. 7

qui permettent de la redéfinir. La nation, par conséquent, sera aussi à l'occasion objet de conflits d'interprétation, particulièrement dans les périodes de refondation. »⁵⁰.

De plus, la refondation reste inachevée, précise Langlois : « [c]e processus de refondation est cependant en cours et il est l'objet de débats et de discussions publics. Il n'y a pas d'accord unanime sur le contenu à donner à ce concept de nation québécoise... »⁵¹ Ainsi, en adoptant la conception culturelle de la nation de Dumont, Langlois affirme que si la nation est une communauté d'histoire, celle-ci se transforme. Or, l'histoire nationale suscite plusieurs débats dans l'espace public.

3.2. Intégrationnisme et héritage commun : Dumont et Thériault

Au Québec, Langlois note que depuis le deuxième référendum (1995), il y a un débat qui implique l'histoire et la référence nationale. Ce débat s'intéresse aux questions de la transmission de l'héritage commun, de l'intégrationnisme, du pluralisme culturel et de l'interculturalisme. À cet égard, la manière de penser la collectivité en tant que nation sera sujette à des transformations. Autrement dit, certains penseurs politiques s'intéressent à la mémoire historique en contexte de diversité ethnique.

À ceci, Langlois ajoute que, bien que la perspective théorique – attachée à la définition de la nation comme communauté historique dont la mémoire est l'un de ses fondements – soit moins contestable, d'autres perspectives le sont dans le Québec actuel. La pensée de Dumont peut se lire sous trois perspectives d'analyses : « une perspective

⁵⁰ *Ibid.*, p.7

⁵¹ *Ibid.*, p.6

théorique, sociohistorique et une évaluation plus normative de la nation au Québec. »⁵², explique Langlois. La perspective théorique est pertinente lorsqu'il s'agit d'analyser la nation au Québec, tandis que la seconde et la dernière devraient être repensées, affirme-t-il.

Dumont « définit la nation à partir de l'héritage et de la mémoire commune. »⁵³ La question de la mémoire commune est contestée. Certains affirment que la mémoire commune doit être refondée, puisque dans un contexte sociopolitique de pluralité culturelle, la mémoire commune doit inclure la mémoire des autochtones et des nouveaux arrivants. C'est ce que propose Gérard Bouchard⁵⁴. De plus, certains intellectuels se questionnent au sujet de la transmission de l'héritage commun. Certains diront : mais, de quel héritage commun est-il question?⁵⁵

La communauté historique doit partager un projet commun, un *destin collectif*, propose Dumont. Celui-ci défend l'idée que la culture partagée doit avoir une puissance d'intégration. « Dumont définit la nation par sa capacité et sa puissance d'intégration. [...] L'apport d'influences renouvelées et le pluralisme s'inscrivent dans une culture de convergence autour d'un noyau mémoriel »⁵⁶ L'objectif est d'être en mesure d'avoir une

⁵² *Ibid.*, p. 10

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Gérard Bouchard, *La nation québécoise au futur et au passé*, Éditions VLB, Montréal, 1999, 160 pages

⁵⁵ Il est à noter que nous ne répondons pas à cette question. L'objectif est de présenter les enjeux du débat sur la nation en lien avec la problématique de la mémoire. C'est-à-dire de présenter la spécificité du discours politico-culturel sur la nation, qui depuis plusieurs années au Québec, se rapporte à la transmission de l'héritage et à la place à accorder au pluralisme culturel face à la construction de la nation (et/ou refondation) des sociétés. Prendre position quant au fait qu'il y aurait une bonne ou une mauvaise mémoire ne relève pas de la neutralité sociologique, il s'agit d'intérêts axiologique et politique exclus de cette thèse.

⁵⁶ Simon Langlois, « Refondation de la nation qu Québec » dans Dir. Roch Côté et Michel Venne *L'annuaire du Québec 2003*, Éditions Fides, 2002, Montréal, p. 11

capacité d'intégration qui passe par le modèle qu'est la culture de convergence. Tel que l'explique Langlois, pour Dumont, « il faut des références culturelles partagées pour bâtir une communauté nationale et non pas [...] seulement des principes abstraits comme les principes juridiques, la culture des droits individuels... »⁵⁷

Langlois explique que : « Le Québec serait donc pour Dumont une société plurinationale, les immigrants étant appelés à s'intégrer, à s'assimiler en fait, à l'une des deux plus importantes communautés nationales. »⁵⁸ Encore aujourd'hui, la démarche politico-culturelle d'une certaine intelligentsia québécoise s'inscrit dans cette tradition dumontienne. Il y a des intellectuels qui reprennent les idées de Dumont. Certains défendent l'idée d'une culture commune valorisée.

Par exemple, certains écrits de philosophie politique semblent aller dans ce sens. Joseph-Yvon Thériault⁵⁹ s'oppose à un projet politique de nature essentiellement civique⁶⁰, sans substance (héritage), fondé sur des principes abstraits. Un projet purement « civique » ne peut être pertinent dans le débat sur la diversité culturelle québécoise, énonce ce dernier. Il est préférable d'investir dans un espace public national, en valorisant les lieux communs de la culture; afin que les diversités « ethniques » partagent, participent aux transformations de la représentation imaginée de la communauté et s'intègrent à la communauté nationale québécoise, déclare-t-il. La

⁵⁷ *Ibid.*, p. 11

⁵⁸ *Ibid.*, p. 12

⁵⁹ Joseph-Yvon Thériault, « Au-delà des valeurs communes – investir dans un espace public national », [En ligne] *Le Devoir*, 27 décembre 2008, <http://www.ledevoir.com/non-classe/224919/au-dela-des-valeurs-communes-investir-dans-un-espace-public-national> [page consultée le 12 janvier 2009]

⁶⁰ Cet article s'intéresse à l'initiative politique qui était de procéder à la signature par les nouveaux arrivants d'une déclaration d'adhésion aux valeurs communes québécoises.

position de Thériault s'inscrit dans le sens proposé par Dumont dans les années 1990, c'est-à-dire celui de l'intégration de la diversité et de l'adhésion à l'héritage culturel québécois du Canada-français.

3.3. Pluralisme, mémoire et histoire : refonder la nation selon Bouchard

Parallèlement, la diversité culturelle par l'accueil de l'immigration change le visage des sociétés. Bien qu'au Québec, selon Langlois, une certaine définition de la nation fait « consensus » – Langlois propose que l'intelligentsia québécoise s'entende sur la définition de la nation (le fond et non le contenu) à adopter. Selon ce dernier, elle procède d'un débat sur lequel un accord fragile existe. – « La nation québécoise recouvre pour les uns l'ancien *nous* Canadien-français alors que pour d'autres elle est inclusive et ouverte à l'intégration des immigrants, reconnaissant aussi une place à la minorité anglophone définie comme minorité nationale. »⁶¹ Plusieurs facteurs tels que l'ouverture des frontières (cosmopolitisme/diasporas) « forcent à repenser l'identité nationale », explique celui-ci.

Réécrire l'histoire est une solution au vivre ensemble « harmonieux » et pluraliste pour les penseurs de l'américanité tels que Gérard Bouchard⁶². Reconnaître la diversité des appartenances ethniques et culturelles qui colorent le Québec est l'une des propositions de cet historien. Parallèlement, il affirmait sa perplexité face à de nombreuses critiques à son endroit dans un article récent (2010), suite à l'article publié en

⁶¹ Simon Langlois, « Refondation de la nation qu Québec » dans Dir. Roch Côté et Michel Venne *L'annuaire du Québec 2003*, Éditions Fides, 2002, Montréal, p. 6

⁶² Gérard Bouchard, *La nation québécoise au futur et au passé*, Éditions VLB, Montréal, 1999, 160 p.

1999 « Diversité et identité québécoises : Jeter les souches au feu de la Saint-Jean. » Ce dernier ratifie sa position éthique et politique :

Le texte voulait attirer l'attention sur les nouvelles conditions d'intégration de la nation québécoise dans un contexte de diversité croissante. Je soulignais la nécessité de respecter cette diversité, mais en la conjuguant avec une appartenance, une solidarité et des symboles communs. [...] Je critiquais «une philosophie trop exclusive des identités, des fidélités et des racines», au nom de l'ouverture et des nécessaires interactions.⁶³

Bouchard s'interroge sur l'avenir de la nation québécoise tout en affirmant que les sociétés ne peuvent bâtir un projet commun sans considérer les diversités ethnoculturelles. Promouvoir l'assimilation de l'immigration, comme jadis, est impensable dans nos sociétés de droits, déclare-t-il. Être une nation ethnique est un reproche considérable à l'heure où il est question d'ouverture, d'interculturalisme, d'acceptation des différences et de cosmopolitisme.

En définitive, le nationalisme – privilégiant l'essence d'une nation, un « sentiment national fort »⁶⁴, la défense de certains aspects ethniques d'un groupe (Canadiens français de « souche »), de nos jours – est dépassé et fait référence à un passé non glorieux des sociétés occidentales. Plusieurs intellectuels au Québec défendent l'idée d'une nation civique, pluraliste, interculturaliste et ouverte sur le monde, à l'inverse d'idées conservatrices et romantiques de même que du « devoir de mémoire ». Par le fait même, doter la nation québécoise d'une nouvelle mémoire historique sera privilégié.

⁶³ Gérard Bouchard, « À propos d'un faux procès et d'autres procédés douteux », *Le Devoir*, 12 janvier 2010, p. A7

⁶⁴ Guy Hermet, « Nationalisme », dans Dir. Sylvie Mesure et Patrick Savidan *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, 2006, p. 801-803

3.4. Histoire et mémoire : refondation et société

En somme, la construction de la référence nationale implique de prendre en compte l'histoire de la nation et ses référents historiques, dans la mesure où la nation est un regroupement par référence ou une communauté culturelle partagée. Pour Langlois, la nation peut être refondée; si bien qu'il y a des événements historiques (et leurs significations) qui seront davantage susceptibles de faire partie de la mémoire historique, tandis que d'autres auront tendance à être oubliés.

L'histoire commune, ou le récit national (mémoire historique), doit-elle s'adapter pour ne rester que mémoire vivante, comme c'était le cas chez Halbwachs pour la mémoire collective? Enfin, certains intellectuels et certaines analyses historiques prennent le parti de changer l'histoire (mémoire historique) en fonction d'une mémoire vivante, et même en fonction de nouveaux éléments identitaires au Québec. Certains diront qu'il s'agit d'un passé vide de sens, un déni de soi, un oubli maladif.⁶⁵

Langlois adopte l'une des perspectives de Dumont : même si le partage d'une conception culturelle de la nation se fait au nom d'une solidarité horizontale, la nation-culture ne doit pas se réduire à une définition essentialiste. Tandis que Thériault critique et affirme que certains historiens jettent le bébé avec l'eau du bain lorsqu'il s'agit de définir l'identité des Québécois à partir de leur américanité⁶⁶.

⁶⁵ Radio-Canada, « Hubert Aquin : cinq questions au nationalisme d'aujourd'hui », [Diffusé du 26 au 29 décembre 2006], <http://www.radio-canada.ca/radio/profondeur/27486.html>, [page consulté 6 août 2010/ et 2007/2006]

⁶⁶ L'américanité définit l'identité des québécois à partir de son appartenance au continent américain, à l'inverse d'une définition substantielle, culturelle et historique. Le Québécois typique exprimé dans la pensée de l'américanité rapporte l'« essence québécoise » à une identité continentale, fragmentaire, en fonction de la marge (frontière), de l'errance et surtout sans histoire. Alors, il y a une distinction à peine

4. Nationalismes au Québec et refondation nationale : Histoire, Révolution tranquille et autres

Sans affirmer que la nation culturelle québécoise possède une substance irrévocable, celle-ci, de même que le sentiment d'appartenance à la nation, a été marquée par plusieurs périodes historico-politiques nationalistes. Dans les prochains paragraphes, il est question d'expliquer ce qui est entendu par « nationalisme ». Nous partons du fait que certains rapprochements entre nation et nationalisme existent selon la définition que donne Guy Hermet du nationalisme, dans la mesure où le nationalisme est la valorisation de la nation, du sentiment d'appartenance, sous une intensité forte.

4.1. Nationalisme ou sentiment d'appartenance à la nation?

Guy Hermet explique qu'il y a deux manières d'envisager le nationalisme. L'un « ... désigne en général l'expression d'un sentiment national fort de la part d'un individu, d'un groupe ou d'une population. »⁶⁷ Ainsi, l'unité politique et nationale converge alors. La seconde acceptation est un nationalisme de réaction envers le pouvoir étatique en place. Les revendications nationalistes d'une population insatisfaite animent celui-ci : « ... elle s'applique surtout à un nationalisme de frustration ou de revendication, professé par une population qui estime posséder les traits d'une nation sans disposer encore pour autant d'un État qui lui soit propre. »⁶⁸ Le néonationalisme québécois pourrait se lire selon cette deuxième tendance, étant donné que l'ultime projet politique qui mettrait fin à

perceptible entre l'identité américaine québécoise et l'identité américaine États-Uniennes. En réalité, Thériault explique qu'il s'agit d'une identité qui relève d'une pensée postmoderne. Thériault affirme : « ... l'américanité n'est pas une dimension parmi d'autres de l'identité québécoise, mais son caractère le plus déterminant, le plus fondamental [...] l'affirmation d'un *éthos*, d'une culture, dans le sens anthropologique, qui ferait du québécois [...] un être...américain. » (p.13-15)

Joseph-Yvon Thériault, *Critique de l'américanité*, Éditions Québec Amérique, Montréal, 2002, 373 pages

⁶⁷ Guy Hermet, « Nationalisme », dans Dir. Sylvie MESURE et Patrick SAVIDAN *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, 2006, p. 801

⁶⁸ *Ibid.*

la frustration (ou animerait la fierté) serait la souveraineté nationale du Québec. Au niveau spécifiquement politique, celui-ci est porté par certains partis politiques dont le *Parti Québécois*, qui reste l'instigateur des référendums. Le nationalisme (au Canada-français et au Québec) a pris plusieurs visages à travers l'histoire.

4.2. Les nationalismes du Québec : moderne, traditionnel et autonomiste

Louis Balthazar distingue quatre modèles (moderne, traditionnel, autonomiste et étatiste) d'affirmation du nationalisme au Québec, renvoyant à des événements historiques (souvenirs nationaux).

Le premier est le nationalisme moderne. Par exemple, la lutte des patriotes coïncide avec celui-ci. Le deuxième est le nationalisme traditionnel. Le nationalisme traditionnel correspond au « long hiver de survivance »⁶⁹ – ou encore à l'idéologie conservatrice dominée par le clergé (ultramontain). Dans le domaine culturel, celui-ci correspond à l'époque de la production littéraire et picturale du « terroir » et aux régionalismes⁷⁰.

Balthazar explique que le modèle autonomiste est un type récent de nationalisme. Il s'inscrit en « réaction à l'État technocratique ou scientifique ». Il ne mène pas systématiquement à une souveraineté politique. La lourdeur bureaucratique d'un état

⁶⁹ Fernand Dumont, *La genèse de la société québécoise*, Éditions Boréal, coll. Boréal Compact, 1996, 393 pages

⁷⁰ François Marc-Gagnon, « Pour une image du Québec : régionaliste ou automatiste? », dans *Les métaphores de la culture*, PUL (culture Française d'Amérique), 1992, Sainte-Foy, p. 69-77
Esther Trépanier, « L'expérience américaine de la peinture québécoise (1900-1940), entre le modèle Étatsuniens et la construction d'une vision américaine », dans Dir. Gérard Bouchard et Yvan Lamonde dans *Québécois et américains, la culture québécoise au XIXe siècle et XXe siècle*, Éditions Fides, 1995, p. 228-255

centralisateur a coupé le souffle à tout désir d'aller plus loin dans le projet politique. « ... Les populations concernées n'ont pas envie d'aller jusqu'au bout du processus qui mène à la création d'un État-nation souverain. »⁷¹

Balthazar affirme que le mouvement participe du « Small is beautiful » et est rousseauiste. Il participe aux mouvements de redécouverte des *petites patries*. « Animés par une sorte de romantisme, à de vieilles coutumes culturelles, parfois à des langues disparues pour s'ériger contre l'État tentaculaire et réclamer plus de pouvoir. [...] Il se manifeste aussi souvent par la mode du patrimoine, le goût des choses anciennes qui font revivre de vieilles solidarités endormies. »⁷²

4.3. Les nationalismes du Québec : nationalisme étatiste et développement artistique

Pour Balthazar, les revendications identitaires des années soixante, dont le nationalisme des Québécois durant la Révolution tranquille et quelque peu après, est de type étatiste. D'où l'importance accordée au projet souverainiste et au développement de l'État (bureaucratie) québécois. Le slogan de la Révolution tranquille traduit bien ce type de nationalisme étatiste : « Maîtres chez-nous ».

Le Québec ou le Canada français⁷³ vivra des moments historiques importants dans les années soixante. Une part considérable de spécialistes de la culture (historiens de l'art,

⁷¹ Louis Balthazar, *Bilan du nationalisme au Québec*, Éditions de l'hexagone [première édition 1986], Montréal, 1990, p. 33

⁷² *Ibid.*, p. 32

⁷³ Il est d'usage commun d'utiliser le terme québécois (ou Québec) pour parler de la société post-Révolution tranquille et de la nation. Comme le point de vue des acteurs est déterminant, cette période historique amène son lot de revendication identitaire et de nationalisme. Les Québécois dans un désir d'autonomie nationale (indépendance) laisseront tomber l'usage canadien-français. Donc, pour ne pas semer la confusion chez les lecteurs, nous utiliserons le terme québécois ou canadien-français selon la période historique. La Révolution tranquille est le moment décisif dans la majorité des cas. Voir : Joseph-Yvon Thériault, « La nation francophone d'Amérique : Canadiens, Canadiens-français, Québécois », dans *Dislocation et permanence*, Éditions PUO, 1999, Ottawa, p. 111-137

sociologues de l'art) considère que l'événement historique qu'est la Révolution tranquille coïncide avec l'arrivée de la modernité dans l'art au Québec. On parle alors de l'avènement de la modernité culturelle⁷⁴. Par conséquent, plusieurs institutions culturelles et paliers de gouvernement se développèrent en fonction de ce nationalisme étatiste. Tels auraient été les cas du Ministère de l'Éducation, de l'enseignement public, de certaines institutions artistiques, de musées, de plusieurs lieux culturels, etc.

Francine Couture⁷⁵ indique que dans le cadre du développement de l'État québécois, la place de l'art s'est modifiée dans les années 1960 au Québec. Elle explique qu'il y a eu une professionnalisation et un projet de démocratisation de l'art (les artistes luttaient pour rendre l'art accessible à tous). La professionnalisation et le projet de démocratisation de l'art se sont traduits par un interventionnisme de l'État et une réorganisation de la vie artistique. Couture note que la Révolution tranquille entame un tournant quant à la reconnaissance par l'État du rôle de l'art. « ... L'État [reconnaît] que l'art est un élément nécessaire au bien-être des individus et, par conséquent, au développement de la société. »⁷⁶ Selon Couture, l'objectif humaniste qui a été inspiré par le droit à la culture est devenu un objectif pour les sociétés démocratiques après la Seconde Guerre mondiale. L'État québécois manifestait « ...son soutien à la création et à

⁷⁴ Marcel Fournier, *L'Entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Éditions Saint-Martin, Montréal, 1986, 239 pages

Esther Trépanier et Yvan Lamonde (Dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Éditions IQRC, 1986, Québec, 320 pages

⁷⁵ Francine Couture, « La Révolution tranquille et la modernité artistique : démocratisation et professionnalisation de l'art », dans Dir. Yves BÉLANGER et R. COMEAU *La Révolution tranquille, 40 ans plus tard, un bilan*, Éditions p. 245-252

⁷⁶ *Ibid.*, p. 245

la diffusion de l'art contemporain en mettant sur pied des programmes d'aide à la création, et en appuyant la fondation du Musée d'art contemporain en 1964. »⁷⁷

L'institutionnalisation de l'art québécois, qui va de soi avec l'avènement de la modernité culturelle au Québec et le nationalisme étatiste, se développent simultanément à partir des années soixante. Après, dans les années 1980, Balthazar précise qu'avec l'échec du premier référendum le nationalisme étatiste est moins prononcé chez les Québécois; tandis que le modèle autonomiste serait plus important.

4.4. Les nationalismes du Québec : nationalisme étatiste et Révolution tranquille

Compte tenu de ce qui précède, Jocelyn Létourneau et Jacques Beauchemin expliquent ce qu'est la Révolution tranquille. Ils considèrent cet événement historique en fonction des nationalismes (traditionnel et étatiste). La mémoire historique québécoise est traversée par des catégories identitaires pour l'historien Jocelyn Létourneau⁷⁸. La Révolution tranquille est une catégorie identitaire. Celle-ci relève d'une refondation de la nation. Létourneau explique que cet événement historique (mythe/lieu de mémoire) procède d'un acte de renaissance collective/nationale :

En clair, il s'agit de catégories fondatrices sur lesquelles le groupe a élevé sa représentation contemporaine. La Grande noirceur et la Révolution tranquille participent d'un mythe des origines, en ce cas-ci d'une *renaissance* collective. [...] la Révolution tranquille est la contre-thèse ultime de la prophétie de Lord Durham, elle est la preuve axiomatique d'un refus de disparaître par assimilation ou par marginalisation. La Grande noirceur comme la Révolution tranquille sont des lieux communs de la mémoire collective.⁷⁹

La Révolution tranquille se rapporte à l'événement historique de la Grande noirceur (1840-1960). Au niveau politique, la Grande noirceur a été marquée par Maurice

⁷⁷ *Ibid.*, p. 246

⁷⁸ Jocelyn Létourneau, « La Révolution tranquille, catégorie identitaire du Québec contemporain », dans Dir. Alain-G Gagnon et Michel Sarra-Bournet *Duplessis, entre la grande noirceur et la société libérale*, Éditions Québec-Amérique, coll. Débat, 1997, Montréal, p. 95-118

⁷⁹ *Ibid.*, p. 117-118

Duplessis. Cette époque est caractérisée par un contexte idéologique traditionnaliste selon certains, et conservatiste selon d'autres.

Jacques Beauchemin note que lors de la Révolution tranquille, le Québec passe d'un mode de régulation sociale dominé par le conservatisme à un mode de régulation sociale libéral. Ainsi, la société québécoise au temps de Duplessis est prise avec « les effets d'une libéralisation de la pratique sociale » au même titre que les autres nations modernes.

Dans *La société libérale duplessiste*, la question du conservatisme, de l'autoritarisme du régime, de la prégnance de l'Église en tant qu'institution déterminante et, à un moindre degré, de la représentation religieuse du monde ne doit pas, selon nous, être rapportée à un quelconque attardement traditionnaliste. Cette question est reliée aux particularités de la régulation sociale dans une société moderne aux prises avec les contradictions typiques des sociétés libérales.⁸⁰

Le Québec duplessiste, explique Beauchemin, conjugue avec un discours de régulation qui prône l'ordre et la soumission. Néanmoins, la société canadienne-française est déjà traversée par la libéralisation des pratiques sociales.

Cela dit, de nos jours, le nationalisme pourrait se traduire par l'expression et le partage d'un sentiment fort de la part d'un groupe, et encore par le modèle autonomiste du désir de faire (re)vivre la nation culturelle (langue et histoire) et des symboles nationaux, en suivant les explications de Balthazar et de Hermet.

⁸⁰ Jacques Beauchemin, « Conservatisme et traditionnalisme dans le Québec duplessiste : aux origines d'une confusion conceptuelle », dans Dir. Alain-G Gagnon et Michel Sarra-Bournet *Duplessis, entre la grande noirceur et la société libérale*, Éditions Québec-Amérique, Montréal, 1997, p. 53

Toutefois, peut-on parler d'avènement de la modernité culturelle, et même de ce qui est « prémoderne », ou est-il plus juste d'indiquer que le développement des arts a été traversé par le nationalisme étatiste et un sentiment fort d'appartenance à la nation au temps de la Révolution tranquille au Québec? Cette question renvoie à ce qu'est la modernité, à ce qu'a été la modernité culturelle et à la signification qu'en donnent les spécialistes de la culture et des arts au Québec.

5. « Moderne » au Québec : moderne, modernisation, modernisme ou modernité?

Jean-Philippe Warren présente l'idée qu'il y a quatre explications sociales typologiques de « moderne »⁸¹. « Moderne » est utilisé dans un sens général : il peut signifier modernisation et modernisme. De plus, il renvoie à la notion de modernité comme « projet social global ».

Dans certains secteurs de la recherche, les distinctions entre les quatre explications sont imprécises et quelquefois absentes, note Warren. Dans les secteurs des arts, de la culture et de l'histoire de l'art au Québec, les expressions moderne, modernité, modernisme ou modernisation se rapportent au terme « moderne » et peuvent signifier l'une et l'autre des quatre explications sociales typologiques sans distinction.

5.1. « Moderne » au Québec : moderne et modernisation

Warren précise que le terme « moderne » est utilisé dans la littérature (journaux, livres, manuels scolaires, etc.) dès le XIXe siècle au Québec. On retrouve l'usage du mot moderne comme synonyme de nouveau, de neuf, d'actuel. « Moderne » renvoie à l'idée

⁸¹ Jean-Philippe Warren, « Petite typologie philologique du "moderne" au Québec (1850-1950). Moderne, Modernisation, Modernisme, Modernité », dans *Recherches sociographiques*, XLVI, 3, 2005, p. 495-525

de progrès. Par ailleurs, l'utilisation du terme « moderne » a désignée une période historique qui s'étendit après le Moyen Âge jusqu'à la Révolution française dans la presse spécialisée au Québec au XIXe siècle. Ce terme était positif : « [l]e moderne y prenait une connotation automatiquement bénéfique, efficace, nécessaire, même parfois dans les milieux soi-disant conservateurs. [...] Le mot moderne entre donc dans le vocabulaire canadien avec le sens du maintenant, de l'actuel, du jamais vu. [...] Plusieurs auteurs canadiens-français du tournant du XXe siècle ont voulu participer de la dernière mode et ont réclamé le droit d'être les contemporains des intellectuels et savants d'Europe. »⁸²

Selon la typologie de Warren, moderne désigne modernisation. « [Celle-ci est] la transformation du projet moderne en une politique de développement social et économique. »⁸³ Il s'agit d'un processus de rationalisation et de développement économique et social. C'est sous cet aspect du moderne au Québec que certains expliquent que le Canada français souffre de retard économique et social pendant et après la Révolution tranquille. C'est également sous ce vocable que certains expliquent la normalité du développement au Québec, en comparaison avec d'autres nations.

Warren affirme que la problématique de la modernisation économique s'est élaborée dans le cadre de l'industrialisation. Dès 1930, les Canadiens français parlaient de développement des industries et de la science selon une vision pratique. La science se devait d'être au service de l'industrie. En plus, la thèse que le Canada français était en

⁸² *Ibid.*, p. 499-500

⁸³ *Ibid.*, p. 507

retard économique fut défendue par plusieurs penseurs Canadien français de l'époque. La stimulation de l'industrie au nom d'un développement économique et social était essentielle, et ce, en fonction de la nation. Warren a observé que selon certains auteurs le développement économique et social était porteur d'un relèvement national bénéfique.

Warren relève qu'il y a eu une modernisation sociale : « [l]e service social sera un des premiers domaines de la charité traditionnelle à être rationalisée afin de le rendre socialement plus méthodique, plus efficace. »⁸⁴ Le système de redistribution sociale est rationalisé dès 1930. Par le fait même, le capitalisme libéral avec le développement du corporatisme était condamnable, tandis que l'économie sociale était signe d'un progrès social : « [l]a rhétorique de la modernisation se mit à inclure de plus en plus l'État-providence, c'est-à-dire qu'elle prit un visage social. »⁸⁵.

Toutefois, Warren explique que certains traits de la modernisation canadienne-française en 1930 étaient différents des années soixante. En fait, il s'agissait d'une « modernisation à petite échelle, une sorte de modernisation du pauvre... »⁸⁶. Par exemple, la modernisation économique se déployait dans l'agriculture, où « ...le progrès des techniques devait être encouragé et la culture rationalisée afin d'en accroître la rentabilité. »⁸⁷

⁸⁴ *Ibid.*, p. 509

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 508

⁸⁷ *Ibid.*

5.2. « Moderne » au Québec : modernisme et modernité

L'usage du terme « moderne » comme synonyme du modernisme est une autre des typologies. Warren précise que modernisme est une expression qui se rapporte aux arts et aux religieux. « En art, et en particulier en peinture [le modernisme est une] doctrine [qui favorise] l'autonomie du champ artistique et [tend] vers une affirmation de l'art pour l'art. »⁸⁸ Pour Warren, le modernisme artistique est attaché à l'expression « art vivant ». L'art vivant est un art « ...qui évolue et se révolutionne sans cesse », affirme-t-il.⁸⁹ Le modernisme a comme ambition de dépasser l'humanisme de la Renaissance et de s'émanciper de la modernité. À ce titre, on note que la typologie du modernisme au Québec chez Warren renvoie au problème de la périodisation de la modernité artistique québécoise qui sera posé au chapitre 5.⁹⁰ Or, Warren propose, tout comme Freitag et

⁸⁸ *Ibid.*, p. 505

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ En ce qui concerne la typologie du modernisme qu'apporte Warren, on note qu'elle se rapporte aux définitions générales de l'histoire de l'art universelle et/ou aspects historiques de l'art suivants. La datation de certains aspects est le XIXe siècle, tandis que d'autres le XXe siècle. La question de l'art pour l'art fait référence à l'autonomie de l'œuvre d'art. Les poètes se sont d'abord intéressés à celle-ci vers la fin du XIXe siècle. Il s'agit d'un goût pour la forme (sans toutefois exclure le symbole, voire le sujet comme l'explique Taylor). (Florence Filippi, « Art pour l'art », [en ligne], Encyclopédie Universalis, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/art-pour-l-art/>, (page consulté le 22 février 2011), 2 pages) (Brunel, Pierre, « Charles Baudelaire (1821-1867) », [en ligne], Encyclopédie Universalis, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/charles-baudelaire/#>, (page consulté le 22 février 2011), 15 pages.) (Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, Canada, Éditions Bellarmin, coll. « L'essentiel », 2007, 149 pages)

À la différence du modernisme qui est apparu dans l'entre-deux guerres, essentiellement associé à une critique sociale, morale et politique de ce qu'a été les avant-gardes. Le modernisme selon l'histoire de l'art universelle (comme l'explique Baudrillard, Brunn et Lageira) est une esthétique née un peu avant 1930 qui est centrée sur la forme, à l'opposée nettement du contenu. Clement Greenberg, aux États-Unis, autour des années 1940, défendait l'œuvre dont la forme est le sujet. « La modernité consisterait en une autocritique des arts, chaque médium tendant à la définition de sa spécificité [...], ses qualités plastiques se trouvant définies par ses caractéristiques formelles. Par ailleurs, Greenberg voit dans l'abandon par les avant-gardes historiques des « luttes idéologiques de la société » une avancée. » (Jean Baudrillard, Alain Brunn et Jacinto Lageira, « Modernité », [en ligne], Encyclopédie Universalis, (page consulté le 22 février 2011), <http://www.universalisedu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/modernite/#>, p. 11 à 13)

À ceci s'ajoute, donc que le modernisme est une réaction aux avant-gardes, tandis que l'art vivant n'exclut pas cette dernière ni d'ailleurs l'appellation art contemporain. (Catherine Millet, *L'art contemporain*, Éditions Flammarion, coll. Dominos, 1997, Paris, 126 pages.) Dans un tout autre ordre d'idée et dans un sens global, certains parlent de l'art de la modernité comme l'« art du mouvement moderne » : comprenant ainsi que l'avant-garde, l'art moderne, et la modernité artistique, étant les « mêmes facettes d'un même

Bellavance, que « le modernisme est directement et résolument antimoderne, et donc, par destination, postmoderne. »⁹¹

Warren note qu'au XIXe siècle au Québec, le modernisme n'était pas valorisé par les idéologues canadiens-français. La reconnaissance du modernisme artistique a été tardive pour le Canada-Français. Ces derniers prônaient l'idéologie de « conservation ». Le modernisme leur était inacceptable : « ... [l]a culture intellectuelle canadienne-française a été, dans le domaine de l'art comme dans le domaine religieux, avant tout traditionaliste »⁹², affirme Warren, tandis que le mouvement artistique automatiste au Québec fut moderniste, note-t-il. Warren explique qu'en 1969, Pierre Vadeboncœur, écrivait que « le Canada français moderne commence avec lui [Le manifeste et Borduas]... »⁹³

À cet égard, Warren explique que « [l]'automatisme devait justement permettre à l'artiste de se libérer de toutes les entraves qui faisaient obstacle à la libération de son inspiration débridée, sauvage, émancipée même de l'intention : le peintre ne devait plus exprimer rien que son inaliénable pureté intérieure, que son indicible authenticité vécue. »⁹⁴. L'automatisme est en rupture avec la modernité humaniste, selon Warren. Le

projet que l'on retrouvera régulièrement tout au long du XXe siècle, à savoir la création d'une œuvre originale» qui se manifesta dès 1825. (Jean Baudrillard, Alain Brunn et Jacinto Lageira, « Modernité », [en ligne], Encyclopédie Universalis, (page consulté le 22 février 2011), <http://www.universalisedu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/modernite/#>, p. 11)

Edward Lucie-Smith, « Introduction » dans *L'art aujourd'hui*, Éditions Phaidon, 1995, Paris, p. 6-13

⁹¹ *Ibid.*, p. 503

⁹² Jean-Philippe Warren, « Petite typologie philologique du "moderne" au Québec (1850-1950). Moderne, Modernisation, Modernisme, Modernité », dans *Recherches sociographiques*, XLVI, 3, 2005, p. 503

⁹³ *Ibid.*, 506

⁹⁴ *Ibid.*

manifeste *Refus global*, publié en 1948, est un refus de l'ordre, de l'autorité établie, de la transmission de l'héritage et de la culture : il évoque un esprit révolutionnaire.

Ainsi, pendant qu'en France, le développement de la pensée moderniste était d'actualité dans les arts à la même époque, il y aurait eu au Québec une production artistique marquée par la religion catholique et la pensée conservatrice antimoderniste. Donc, ce qui est moderne dans le sens de modernisme était dévalorisé par le conservatisme canadien-français.

La dernière typologie expliquée par Warren est liée à la conception de la modernité comme « projet social global ». L'auteur relève la présence de celle-ci – « ... conception particulière et révolutionnaire de l'ordre social »⁹⁵ – autour des années 1920. D'ailleurs, la modernité est comprise comme « projet social global » au même titre que l'essor de la modernité chez les grandes nations.

Les Canadiens-français connaissaient la modernité comme « projet social global », qui est caractérisé par la révolution de l'ordre social ancien et holistique, de même que l'épanouissement de la société démocratique, individualiste et rationaliste⁹⁶. En revanche, Warren explique que les catholiques (conservateurs) dénonçaient cette

⁹⁵ *Ibid.*, p. 511

⁹⁶ La genèse de la modernité relève du débat entre la querelle des Anciens et des Modernes qui débuta au XVII^e siècle. Warren note que les Anciens rejetaient le présent sous l'accusation d'être faiblement cosmopolite et étouffant pour l'esprit. « [L]es Modernes affichaient leur respect pour le folklore et les traditions nationales. [...] les Anciens croyaient en l'existence du Beau absolu, les Modernes ne fixaient nulle limite au progrès littéraire et ne comprenait donc pas pourquoi l'humanité s'interdirait de vouloir dépasser Homère ou Virgil. » (p. 497)

Jean-Philippe Warren, « Petite typologie philologique du "moderne" au Québec (1850-1950). Moderne, Modernisation, Modernisme, Modernité », dans *Recherches sociographiques*, XLVI, 3, 2005, p. 497

modernité, et ce, à partir du XIXe siècle. Si bien que « [l]a modernité a été définie *mutatis mutandis* comme la montée historique de l'individualisme, du matérialisme et du rationalisme. »⁹⁷

Autrement dit, Warren développe que les catholiques participaient d'une critique de la modernité. En 1908, Louis-Adolphe Paquet notait que « ...la société moderne est fille de la Révolution française et petite-fille de la Réforme. Ses conséquences sont l'émancipation religieuse par la tolérance des *faux cultes* et la séparation du trône et de l'autel, ainsi que l'insubordination sociale, embrassée par la philosophie des Lumières et l'individualisme. »⁹⁸.

...chez la plupart des penseurs canadiens-français, l'individualisme était associé à la licence, à une liberté sans frein, et devait par conséquent être tempéré par le sens des devoirs et le respect de l'autorité légitime. Le matérialisme était associé au sensualisme, à l'hédonisme et, en règle générale, au péché, et devait donc être tenu comme inférieur ou encore sublimé par la spiritualité et les nourritures célestes. Quant au rationalisme, dont les conséquences étaient la sécularisation de la société et, prise globalement, le désenchantement du monde, il devait être contenu par la dignité des mœurs et des traditions anciennes.⁹⁹

L'abbé Gingras affirmait que « le désastre vers lequel [s']acheminait la marche de la civilisation serait évité à la condition de brûler les idéaux de la Révolution française et de refuser énergiquement la séparation contre nature de l'Église et de l'État. »¹⁰⁰

La solution prônée par Paquet, face à ce dessein socio-révolutionnaire, n'est pas le modernisme (révolution artistique et autonomie de l'art) ni la modernisation (développement d'une économie sociale et d'un progrès économique), mais bien une vision holistique du monde. C'est-à-dire la réconciliation de l'Église et de la

⁹⁷ *Ibid.*, p. 511

⁹⁸ *Ibid.*, p. 511

⁹⁹ *Ibid.*, p. 512

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 511 [explication tirée du livre *Le bas-Canada entre le moyen-âge et l'âge moderne* de Gingras Apollinaire 1880]

société canadienne-française : « La civilisation moderne [...] doit se réconcilier avec l'Église. »¹⁰¹

En définitive, Warren observe l'existence d'un projet politico-culturel, opposé au développement de la modernité (individualisme, rationalisme et matérialisme). Il y avait au XIXe siècle l'idée du « moderne ». À l'aide des quatre typologies de Warren, « ...moderne comme contemporanéité (« être moderne »), comme autopoïèse (mouvement moderniste), comme progrès socio-économique (modernisation) et comme période historique (modernité) »¹⁰², on comprend que ni le modernisme ni la modernité n'était valorisés par une portion importante de la société, à savoir les catholiques (conservateurs).

Warren affirme que : « [l]a modernité est une configuration sociale globale; le modernisme est une promotion de l'autonomie radicale du sujet; la modernisation est un modernisme (social ou non) »¹⁰³. Toutes ces expressions renvoient au terme moderne au Québec. Par le fait même, être moderne et ne pas être moderne, c'est-à-dire prémoderne, peut signifier l'un ou l'autre (modernisation, modernisme, modernité) dans un nombre considérable de recherches sur les arts au Québec. De telle sorte qu'il est question à la fois de modernité, de modernisme et de modernisation lorsqu'il est question du développement de l'art, de la vie de l'artiste dans la société, de même que des relations entre l'art, l'artiste et l'identité.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 511

¹⁰² *Ibid.*, p. 495

¹⁰³ *Ibid.*, p. 513

5.3. Apories du modernisme : art, artiste, public et société

Par contre, même si l'ambition du modernisme était de dépasser l'humanisme de la Renaissance, voire de révolutionner l'art et le monde, est-il juste d'affirmer qu'il est antimoderne, comme l'affirme Warren? Pour Boudon, il s'agit d'une conclusion rapide; puisque l'erreur est que le projet artistique moderniste (l'art pour l'art/autoréférentialité) est séparé de son contexte social. La valeur de l'art, et ce, même s'il s'agit d'une œuvre d'art moderniste, se rapporte à un ordre de croyance. Sans compter que pour Habermas, le sens que le critique d'art accorde à l'œuvre change la signification de l'œuvre, et par le fait même change la relation entre l'art moderniste et l'autonomisation des sphères.

Pour Raymond Boudon, il existe des phénomènes de consensus reliés à la valeur artistique qui sont engendrés dans un contexte social où des valeurs éthiques sont véhiculées¹⁰⁴. La valeur de l'art a un sens et se rapporte à un ordre symbolique de croyance. Boudon explique que depuis Baudelaire, la valeur artistique pour le créateur se base sur des critères objectifs. Selon Boudon, les raisons objectives fortes se réfèrent au contexte social de l'époque, aux valeurs sociales et éthiques auxquelles l'œuvre de l'artiste se rapporte¹⁰⁵. Le contexte social influence la valeur de l'art. « [L]a grandeur d'un artiste provient souvent de ce qu'il parvient à exprimer ce qu'on n'avait pas réussi à exprimer aussi bien avant lui. Bien sûr, il faut aussi que ce qu'il exprime soit lui-même valorisé. »¹⁰⁶. Boudon affirme que la valeur artistique existe parce qu'il y a des

¹⁰⁴ Raymond Boudon, « De l'objectivité des valeurs artistiques ou les valeurs artistiques entre le platonisme et le conventionnalisme » dans *Le sens des valeurs*, éditions PUF, coll. Quadrige, 1999, p.251-293

¹⁰⁵ S'inspirant de Simmel, l'auteur dénote 3 critères de jugements. « Le grand artiste est celui qui 1/ a quelque chose à exprimer, 2/ ce quelque chose étant important, et qui 3/ réussit à le faire. » (p.291) Raymond Boudon, « De l'objectivité des valeurs artistiques ou les valeurs artistiques entre le platonisme et le conventionnalisme » dans *Le sens des valeurs*, éditions PUF, coll. Quadrige, 1999, p. 251-293

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.270

raisons fortes de croire ou de juger que l'œuvre d'art est belle ou bonne; d'où le rôle du critique et de la réception de l'œuvre, qui est d'expliquer et de révéler les qualités objectives que l'œuvre possède.

De plus, Habermas explique que dans le projet moderniste (esthétique), il existe « une promesse de bonheur qui tient à sa « relation au tout ». » qui est une promesse de dépassement; bien que le projet de séparer l'art de la vie (autonomisation) ce soit exprimé dans la révolte surréaliste, ce projet se solde par un échec; car à vouloir s'éloigner de la pratique, du monde vécu, toute promesse de bonheur qui tient à « sa relation au tout » disparaît¹⁰⁷. Bien que le projet moderniste ait été l'autonomisation, il reste que l'art ne s'est pas détaché complètement du monde vécu, par l'esthétisme (critique/interprétation) même qu'il requiert.

Le faux dépassement du projet moderniste engendre deux erreurs. La première est « [d]'abord le fait qu'en brisant les contenants d'une sphère culturelle qui avait épanoui sa spécificité, on laisse échapper les contenus : le sens désublimé et la forme déstructurée ne laissent rien derrière eux, ils n'ont aucun effet libérateur »¹⁰⁸. Et la seconde, l'art comme projet de rompre totalement avec le monde vécu ne peut aboutir, car il existe des interpénétrations (des sphères spécialisées) passant par les interprétations de l'art. Habermas explique que « [d]ans la pratique communicationnelle quotidienne doivent s'interpénétrer des interprétations cognitives, des attentes morales, des formes expressives et des estimations. [...] le critique d'art revendique pour une part un rôle de

¹⁰⁷ Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, oct. 1981, # 413, p. 950-966

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 962

complément productif de l'œuvre d'art et se veut, par ailleurs porte-parole du besoin d'interprétations qui est celui du grand public. »¹⁰⁹ Habermas suggère que le travail du critique d'art permet d'échapper aux aspects révolutionnaires et décontextualisés de l'art moderniste.

L'art bourgeois (art moderne) a des attentes par rapport au travail du critique. L'une profane lorsque le critique devient expert et l'autre « ... en connaisseur rapportant ses expériences esthétiques aux problèmes de sa propre existence. »¹¹⁰ Autrement dit, la critique du connaisseur est liée à la pratique quotidienne. Ainsi, cette critique « ...intervient aussi dans les démarches cognitives et dans les attentes normatives... »¹¹¹ Autrement dit, on dégagerait l'axiologique de l'art, grâce au travail symbolique du critique d'art. Même si le projet moderniste (art moderne) était une libération (autoréférentialité) du sujet, celui-ci, par la critique, ne peut avoir été émancipé des contextes sociaux et symboliques.

Il va de soi que l'idée de tenir compte de la modernité dans un sens historique et global/international fait partie de la démarche comparative d'ensemble (petite société et grande société). Une lecture globale et macrosociologique du statut de l'artiste au Québec (issu d'une petite société) est l'objet, ici, et ce, grâce aux quatre distinctions de Warren (moderne, moderniste, modernisation, modernité) et selon les justifications apportées par Boudon et Habermas. D'une part, la réflexion qui suivra se tourne vers l'observation du statut de l'artiste, au même titre que les recherches effectuées sur l'image de l'artiste en

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 962 et 964

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 964

¹¹¹ *Ibid.*, p. 964

Occident (Kris et Kurz) et du statut de l'artiste à l'ère démocratique (Heinich) chez les artistes issu de grandes nations ou admiré à partir de celles-ci; d'autre part, vers une spécificité centrée sur les discours politico-culturels de la mémoire historique de la nation de laquelle est issue l'artiste de la petite société.

CHAPITRE 2 – APPROCHE WÉBÉRIENNE : COMPRÉHENSION, EXPLICATION (IDÉALTYPE) ET ARTISTE ISSU D’UNE PETITE SOCIÉTÉ – RIOPELLE

L’approche méthodologique wébérienne de la compréhension (individualisme méthodologique) et de l’explication (idéaltipe) est utilisée. L’aspect concernant la compréhension comprend une analyse de contenu latent. On y a recueillie le « fond » textuel, c’est-à-dire l’univers signifiant (idées et comparaison), de même que les référents sémantiques (mots, groupe nominaux) sous forme de présentation des données qualitatives. Il va de soi qu’on adopte le principe de la *neutralité axiologique* (abstention de jugement de valeur) dans la présentation des données au chapitre 4. Pour ce qui est de l’explication, l’idéaltipe forme un modèle théorique d’analyse. Celui-ci est réalisé à partir du parcours de légitimation d’un artiste (Riopelle) issu d’une petite société et de théories existantes sur la représentation de l’artiste en Occident.

L’analyse de contenu du sens « caché » est comparative. Il s’agit d’une analyse de documents écrits¹¹². Les documents analysés se rapportent à deux acteurs culturels de l’art « spécialisé »; l’un « européen », Pierre Schneider, et le second québécois, François Marc-Gagnon. Tous les deux furent historiens et critiques d’art. L’élément décisif pour ce qui a trait au choix des documents à analyser est principalement le parcours de légitimation de Riopelle. D’une part, on vise l’interprétation de l’œuvre de Riopelle tant à l’étranger, dans une grande nation (France), que dans une petite nation (Québec), et ce,

¹¹² Pierre Schneider, « Jean-Paul Riopelle », *L’œil*, # 18, Paris, Juin 1956, p. 36 à 41

Pierre Schneider, *Riopelle*, Galerie Jacques Dubourg, 126 Boul. Haussmann, # VII, Juin 1960, p. 1 à 8

François Marc-Gagnon, « Un lieu de liberté », dans *Un lieu de liberté*, Éditions D’art le Sabord, Trois-Rivières, 2000, p. 12 à 39

François Marc-Gagnon, *Riopelle : l’hommage à Rosa Luxemburg*, 1996, Musée du Québec, Québec, p. 7 à 25

selon un discours « spécialisé » de l'art. D'autre part, l'institutionnalisation de l'art et le statut symbolique de l'artiste à l'ère démocratique relèvent d'une *temporalité longue* et d'une *spatialité étendue*¹¹³ (ce sera expliqué au chapitre suivant). C'est pourquoi on s'intéresse à Schneider et à Marc-Gagnon.

Il s'agit d'un échantillon non aléatoire typique. La présentation des données qualitatives, grâce à l'analyse de l'interprétation des œuvres de l'artiste selon Schneider et Marc-Gagnon, correspond au sens subjectif (compréhension) donné par les deux agents culturels concernés. Suite à la présentation des résultats suit l'analyse des données, une interprétation. Celle-ci touche l'explication sociologique dans un sens weberien.

1. La compréhension selon Weber

Weber a affirmé que « ...la sociologie [est] une science qui se propose de comprendre par interprétation l'action sociale, et, par là, d'expliquer causalement son déroulement et ses effets. »¹¹⁴ Weber soutient que la compréhension vise le sens de l'activité sociale, et ce, par l'interprétation de l'action individuelle ou collective. Philippe Raynaud explicite cette notion de Weber :

Si je veux saisir le sens *subjectivement visé* par les hommes dans leurs activités, je dois nécessairement partir de la signification du comportement des individus; si je veux *comprendre* le sens des institutions apparemment les plus étrangères à ma culture, je dois remonter à l'activité significative qui leur a donné naissance, aux motifs et aux raisons qui ont conduit les hommes à leur reconnaître une valeur. »¹¹⁵

Ce point de vue permet de comprendre l'action de l'individu à partir du sens que celui-ci accorde à l'action. Ainsi, la compréhension permet de s'intéresser à la finalité des choses

¹¹³ Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «critique», 1991, 257 pages
Id., *Le triple jeu de l'art contemporain*, Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, Paris, 1998, 384 pages

¹¹⁴ Jean-Jacques Guinchard, *Max Weber, vie, œuvre, concepts*, Éditions Éllipses, Paris, 2006, p. 74 [citation de Weber tiré d'*Économie et société*]

¹¹⁵ Philippe Raynaud, *Dictionnaire des œuvres politiques*, Éditions PUF, coll. Quadrige, Paris, 2001, p. 1210

et non aux moyens. (Ex. : Pourquoi y a-t-il affinité entre l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme? La réponse était dans les caractéristiques du protestantisme, du capitalisme, et ce, à travers les attitudes individuelles que, par exemple, le discours de Luther démontrait.)

1.1. Individualisme méthodologique

Weber applique l'approche méthodologique explicitée dans *Essais sur la théorie de la science*, lorsqu'il explique la genèse de l'éthique protestante à partir de l'interprétation de discours religieux les plus significatifs en lien avec le développement du capitalisme moderne¹¹⁶. On fait de même avec l'artiste Jean-Paul Riopelle et sa réception publique. On dégage une explication causale, guidée par la méthode de *l'individualisme méthodologique* et de l'idéaltype. Comme l'explique Catherine Colliot-Thélène « [l]'individualisme dans la méthode" recommandé par Weber n'a donc pas d'autre signification que l'injonction d'expliquer les structures sociales par les pratiques *collectives* qui leur donnent existence, et, dans la mesure où l'on ne se contente pas de *décrire* ces pratiques, [...], mais qu'on s'efforce de les saisir au niveau du sens qu'elles ont pour les agents... »¹¹⁷

Weber suggérait que la méthode « compréhensive » soit appuyée par l'explication. L'analyse qui relève de la présentation de données s'intéresse à la question du sens subjectif de l'action. Les raisons de la mise en place d'un consensus sur la valeur de l'artiste (pourquoi aime-t-on l'artiste? Quels sont les registres (axes éthiques) de la

¹¹⁶ Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Éditions Pocket, Coll. Agora, Paris, 1994 [première édition publiée en allemand en 1904-1905], 286 pages.

¹¹⁷ Catherine Colliot-Thélène, *La sociologie de Max Weber*, Éditions La découverte, Coll. Repères, Paris, 2006, p.96

célébration?) concernent, en réalité, les « attitudes individuelles » de Schneider et Marc-Gagnon. L'explication présente la dynamique de légitimation/institutionnalisation de l'artiste issu d'une petite société.

Par ailleurs, l'étude des documents écrits vise à saisir le sens de l'activité sociale. L'analyse des données qualitatives indique le rapport à l'action. Saisir le sens en recueillant les « raisons objectives de la croyance artistique »¹¹⁸ et/ou les « registres de célébration de l'artiste et de l'œuvre » sont les objectifs de la cueillette de données (idées/valeurs). Notre intérêt se pose sur les points de vue de deux acteurs culturels et significatifs de l'art qui se rapportent directement au parcours de légitimation de Jean-Paul Riopelle, d'où l'intérêt d'explicitier la relation entre Schneider¹¹⁹ et Marc-Gagnon et le parcours de légitimation de Riopelle.

Plusieurs rencontres auraient été déterminantes pour la valorisation de Riopelle, dont sa fréquentation du cercle des surréalistes de l'après-guerre. Par exemple, Pierre Matisse (fils d'Henri Matisse) était le marchand d'art de Riopelle à New York. Samuel Beckett était l'ami de Riopelle. Riopelle expose à la Galerie *La Dragonne*, galerie prisée par les surréalistes en 1949. L'artiste connaissait André Breton. Pierre Loeb achète le travail récent de l'artiste en 1952. Et là, débute l'ascension marchande de Riopelle¹²⁰.

¹¹⁸ Raymond Boudon, « De l'objectivité des valeurs artistiques ou les valeurs artistiques entre le platonisme et le conventionnalisme » dans *Le sens des valeurs*, éditions PUF, coll. Quadrige, 1999, p.251-293

¹¹⁹ Hélène de Billy, *Riopelle*, Éditions Art Global, Montréal, 1996, p. 106

Selon la biographe, Pierre Schneider est le critique de Riopelle par excellence : « De fait, Pierre Schneider s'imposera rapidement comme le véritable spécialiste de Riopelle. Évidemment, Duthuit reste la figure paternelle, mais de en plus, c'est son disciple qui prend le fauteuil du critique. Dans les médias, quand il s'agira de commenter son œuvre, c'est lui que l'on interrogera. En France, à cette époque, ce genre de responsabilité n'exclut pas l'amitié. »

¹²⁰ Hélène de Billy, *Riopelle*, Éditions Art global, 1996, Montréal, 356 pages

1.2. Individualisme méthodologique : Pierre Schneider et François Marc-Gagnon

Pierre Schneider était historien et critique d'art. Il étudia aux États-Unis (1941), vécut en Allemagne et en France. C'est ainsi qu'il a trait au parcours de légitimation de Riopelle. Il publie de nombreux ouvrages sur des artistes d'envergure tels que Matisse, Brancusi, Chagall et Giacometti.¹²¹ Il a travaillé avec George Duthuit¹²², qui était le gendre de Matisse. Schneider fréquenta les jeunes artistes de l'après-guerre à Paris, dont Riopelle, Sam Francis (peintre) et Samuel Beckett (écrivain). C'est en 1952 qu'il visita l'atelier de Riopelle et y rencontra l'artiste, et ce, par l'entremise de Duthuit. Schneider a écrit une quantité importante d'articles sur Riopelle. Notamment, en 1972, il signa le catalogue *Signes mêlés* édité par la Galerie Maeght, qui représenta Riopelle à Paris. C'est sous ce parcours que Schneider marqua la valeur artistique de Riopelle. Dans la partie B, les données concernent deux articles que le critique a écrits en 1956 et 1960.¹²³

Riopelle s'installe à Paris dès 1948¹²⁴ et revient périodiquement au Canada (Québec) vers 1983 en tant qu'amateur de chasse et de pêche. À cet égard, certaines sources situent le retour définitif en 1989¹²⁵. Par conséquent, les textes de Marc-Gagnon qui suscitent notre intérêt sont écrits après 1989. Par ailleurs, bien qu'il y ait deux spécialistes en histoire de l'art qui dominent le champ de la recherche sur Riopelle au

¹²¹ Bibliomonde, « Pierre Schneider » [page consulté le 19 août 2010], <http://www.bibliomonde.com/auteur/pierre-schneider-810.html>
EVENE.fr, « Pierre Schneider », [page consulté le 19 août 2010], <http://www.evene.fr/celebre/biographie/pierre-schneider-15328.php>

¹²² Par ailleurs, Duthuit a rédigé une critique connue sur Riopelle en 1950, traduit par Beckett. Il s'avère être un critique très important de la période en France.

¹²³ Pierre Schneider, « Jean-Paul Riopelle », *L'œil*, # 18, Paris, Juin 1956, p. 36 à 41

Pierre Schneider, *Riopelle*, Galerie Jacques Dubourg, 126 Boul. Haussmann, # VII, Juin 1960, p. 1 à 8

¹²⁴ Comme le relate Hélène de Billy, Riopelle part définitivement afin de trouver fortune avec sa femme, il se donne cinq ans. Il a vendu sa maison et ce sera son financement pour son séjour à Paris. Le 2 décembre 1948 il arrive au Havre.

¹²⁵ Collectif, *Vie des arts*, #187 numéro spécial « Dossier Riopelle », été 2002, p. 43

Québec (Monique Brunet-Weimann et François Marc-Gagnon), Marc-Gagnon est celui qui écrit l'importante analyse sur l'œuvre *L'hommage à Rosa Luxemburg* peinte en 1992¹²⁶. Au Québec, celle-ci est présentée comme « l'œuvre testamentaire de l'artiste »¹²⁷. Ce texte de Marc-Gagnon est donc incontournable en regard du parcours de légitimation de Riopelle.

François Marc-Gagnon est historien de l'art au Québec. La relation entre celui-ci et le parcours de légitimation de Riopelle est largement différente de Schneider. Marc-Gagnon étudia à Paris et obtint son doctorat à la Sorbonne en 1972¹²⁸. Marc-Gagnon est spécialisé en art au Canada (canadien-français et québécois). L'automatisme et Paul-Émile Borduas, sont deux de ses principaux champs de recherche et de publication. Il a été professeur à l'Université de Montréal pendant 34 années¹²⁹. Il est maintenant directeur de l'Institut en art canadien Gail et Stephen A. Jarilowsky de l'université Concordia (Montréal). Il a donné des cours à la Télé-Université destinés au grand public.¹³⁰ Ces activités de professeur (et de recherche) se situent au Québec.

Marc-Gagnon n'est pas lié de facto à Riopelle comme l'a été Pierre Schneider. Aucun lien d'amitié entre l'historien de l'art et le peintre n'a été mentionné (lors des

¹²⁶ François Marc-Gagnon, *Riopelle : l'hommage à Rosa Luxemburg*, 1996, Musée du Québec, Québec, p. 7 à 25

¹²⁷ Robert Bernier dir. et al. , *Jean-Paul Riopelle des visions d'Amérique*, Éditions de l'homme, Montréal, 1997, p.152

¹²⁸ Marie Chan-Lambert, « Prix André-Laurendeau – La mise en mots du mouvement automatiste », *Le Devoir*, [en ligne], <http://www.ledevoir.com/societe/science-et-technologie/160168/prix-andre-laurendeau-la-mise-en-mots-du-mouvement-automatiste>, 13 octobre 2007, (page consultée le 23 août 2010)

¹²⁹ Portail du gouvernement du Québec, « François Marc-Gagnon reçoit le prix Gérard Morisset 2010 », Le site du gouvernement du Québec, [en ligne] <http://qgobk.newswire.ca/gouvqc/communiques/GPOF/Novembre2010/01/c7727.html> (page consultée le 21 mars 2011)

¹³⁰ *Ibid.*

lectures que nous avons effectuées sur le peintre ou l'historien d'art). Néanmoins, on tient à souligner qu'il connut Borduas. Son père, Maurice Gagnon, « ...enseignait l'histoire de l'art à l'École du meuble en même temps que l'auteur du manifeste »¹³¹ et les deux familles se connaissaient bien. Marc-Gagnon était âgé de treize ans lorsque Paul-Émile Borduas a écrit le manifeste *Refus global*.

Depuis les années 1990, il a publié plusieurs ouvrages sur les automatistes, dont *Chronique du mouvement automatiste québécois* (1998) et *Saint-Hilaire et les automatistes québécois*, près d'une dizaine d'articles sur Riopelle et le livre *Paul-Émile Borduas* (qui lui a valu le prix du gouverneur général en 1978). Les publications sur Riopelle et Borduas adoptent un point de vue qui s'éloignerait de la critique d'art en tant que tel, puisqu'il s'agit davantage de travaux en histoire de l'art. On se penche sur deux textes¹³² publiés sur l'artiste Riopelle. Bref, la relation entre Riopelle et Marc-Gagnon se trouve dans l'intérêt considérable que porte l'historien de l'art pour l'étude des automatistes.

2. Explication selon Weber : idéaltype et Riopelle

L'identification de certaines étapes de légitimation (départ pour la bohème parisienne en 1948 et le retour officiel au pays en 1989) de Jean-Paul Riopelle, ainsi que la présentation des résultats de l'analyse de contenu (compréhension : individualisme méthodologique) guide la réalisation d'un schéma conceptuel. Cette construction

¹³¹ Marie Chan-Lambert, « Prix André-Laurendeau – La mise en mots du mouvement automatiste », *Le Devoir*, [en ligne], <http://www.ledevoir.com/societe/science-et-technologie/160168/prix-andre-laurendeau-la-mise-en-mots-du-mouvement-automatiste>, 13 octobre 2007, (page consultée le 23 août 2010)

¹³² François Marc-Gagnon, « Un lieu de liberté », dans *Un lieu de liberté*, Éditions D'art le Sabord, Trois-Rivières, 2000, p. 12 à 39
François Marc-Gagnon, *Riopelle : l'hommage à Rosa Luxemburg*, 1996, Musée du Québec, Québec, p. 7 à 25

idéaltypique permet d'expliquer le processus institutionnel (structure sociale) de l'artiste issu d'une petite société.

2.1. L'explication selon Weber : idéaltypique

Weber s'intéressa aux structures sociales. Pourtant, celles-ci n'occupent pas de fonction déterministe. Il note que – contrairement à certaines théories de Marx – nous ne pouvons dégager des lois historiques déterministes de phénomènes historiques. La détermination est contingente. Elle relève de hasards ou d'affinités électives (entre certaines conditions sociohistoriques) qui rarement pourront se manifester une seconde fois. Philippe Raynaud note qu'il n'y a que des hasards chez Weber : « conclusion largement contingente de processus multiples dont les liens réciproques ne peuvent être établis avec certitude. »¹³³

L'idéaltypique est un outil qui sert l'explication causale, indique Weber. Il est un instrument théorique qui permet de rendre compte des relations de causalités. Autrement dit, grâce à *l'idéaltypique*, un *tableau de pensée* est déduit qui permet d'expliquer un lien ou des liens possibles entre certains éléments ou conditions historiques. Toutefois, il souligne que l'explication agit à titre de chimère : « On ne trouvera nulle part empiriquement un pareil tableau dans sa pureté conceptuelle : *il est une utopie.* »¹³⁴ Weber affirme que l'idéaltypique accentue certains points du phénomène afin de former un *tableau de pensée*. « L'idéaltypique est un tableau de pensée, il n'est pas la réalité historique

¹³³ Philippe Raynaud, *Dictionnaire des œuvres politiques*, Éditions PUF, coll. Quadrige, Paris, 2001, p. 1209 [citation de Weber]

¹³⁴ Max Weber, *Essais sur la théorie de la science. Premier essai (1904)*, [En ligne], version électronique documentée sur le site « Les classiques des sciences sociales de l'université du Québec à Chicoutimi » http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/essais_theorie_science/Essais_science_1.pdf (Page consultée le 30 nov. 2009) p. 141

ni surtout la réalité "authentique", il sert encore moins de schéma dans lequel on pourrait ordonner la réalité à titre d'exemplaire. Il n'a d'autre signification que d'un *concept limite* [*Grenzbegriff*] purement idéal, auquel on *mesure* [*messen*] la réalité pour clarifier le contenu empirique de certains de ses éléments importants, et avec lequel on la *compare*. »¹³⁵

2.2. Riopelle et l'idéaltype

Riopelle était un enfant excellent dans l'art du dessin et de l'imitation de la nature, signataire du *Refus global* ainsi qu'aventurier. Il partit découvrir la bohème parisienne en 1946. Il s'embarqua comme palefrenier sur un bateau en partance de New York¹³⁶. Par la suite, l'artiste vivra à Paris plus de 25 années prolifiques où il profita de rencontres et de relations influentes. Automatisme, abstraction lyrique, école de Paris, expressionnisme abstrait, « dépressionnisme » sont quelques-unes des expériences artistiques que l'artiste a connues.¹³⁷

Plusieurs faits entourant l'admiration de Jean-Paul Riopelle permettent de supposer que l'artiste serait investi d'une signification digne d'investigation. D'une part, la presse tant journalistique que spécialisée et les musées nationaux ont un intérêt pour l'artiste. D'autre part, plusieurs articles et livres sur Riopelle sont accompagnés de nombreuses photographies de l'artiste à la manière de Picasso, ou encore de Van Gogh, où l'intérêt pour le personnage « artiste/bohème » serait notable.

¹³⁵ *Ibid*, p. 143

¹³⁶ Hélène de Billy, *Riopelle*, Éditions Art global, 1996, Montréal, 356 pages

¹³⁷ Robert Bernier, dir. et al. , *Jean-Paul Riopelle des visions d'Amérique*, Éditions de l'homme, Montréal, 1997, 155 pages

Nathalie Heinich¹³⁸ explique qu'en régime de singularité, il y a une personnalisation de la grandeur, où l'admiration du peintre (personne) accompagne l'excellence de l'œuvre.¹³⁹ À titre d'exemple, Heinich note que, lors d'une entrevue, Balthus affirme qu'il veut que sa personne soit dans l'ombre et que la lumière soit sur sa peinture. Celle-ci remarque que l'article où se trouvait publiée l'entrevue va dans le sens inverse. Elle explique : « Or, le maquettiste du magazine n'a sans doute pas lu l'interview, ou pas compris le sens du message, que contredit très exactement la mise en page des illustrations : la photographie de l'artiste mesure 12,5 X 8,5 centimètres, alors que la reproduction d'une de ses peintures [...] n'y occupe que 6 X 4 centimètres... »¹⁴⁰

En effet, plusieurs photographies de Riopelle occupent une place importante dans les publications, à l'opposé il est même rare que les publications ne soient pas accompagnées d'une photographie du peintre. Dans le chapitre qui a trait à Riopelle de l'ouvrage analytique de Louise Vigneault, historienne de l'art, les photographies de l'artiste (3) et de l'œuvre (3) sont aussi importantes¹⁴¹. Dans le dossier « Riopelle »¹⁴², on y compte 14 photographies de l'artiste et 13 de l'œuvre. Plusieurs des images qui représentent l'artiste occupent des pages entières dans le livre, *Jean-Paul Riopelle, des*

¹³⁸ Nathalie Heinich, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, # 64, Paris, 1997, p. 153-171

¹³⁹ On reviendra sur ces notions au chapitre 3.

¹⁴⁰ Nathalie Heinich, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, # 64, Paris, 1997, p. 156

¹⁴¹ Louise Vigneault, « Jean-Paul Riopelle du *Refus* à la subversion », dans *Identité et modernité dans l'art au Québec*, Éditions HMH, Montréal, 2002, p. 272 à 363

¹⁴² Collectif, *Vie des arts*, #187 numéro spéciale « Dossier Riopelle », Été 2002, p. 29 à 59

*visions d'Amérique*¹⁴³. Le même phénomène est observable dans *Riopelle : Un lieu de liberté*¹⁴⁴.

À ceci s'ajoute le phénomène entourant l'œuvre d'art public *La Joute*. En 2003, elle est déplacée dans le quartier des affaires. Ce déménagement soulève un débat dans l'espace public québécois. Le journaliste Jacques Keable¹⁴⁵ en propose un suivi public et investi de significations pour les Québécois. Il y a aussi de nombreuses publications (biographies, essais, monographies et articles de presse¹⁴⁶) sur Riopelle qui depuis les années 1980 sont principalement publiées au Québec¹⁴⁷.

En 1996, Hélène de Billy publie l'unique biographie documentée sur Riopelle à ce jour. Jean-Paul Riopelle y est présenté comme bohème, excentrique et marginal. Il est décrit comme un personnage aventurier et courageux. En dépit d'un problème de santé (alcoolisme), les nombreuses disputes avec Joan Mitchell ou ses amis représentent l'esprit de l'artiste hors-norme. Sans compter que cette biographie est en développement

¹⁴³ Robert Bernier dir. et al. , *Jean-Paul Riopelle des visions d'Amérique*, Éditions de l'homme, Montréal, 1997, 155 pages

¹⁴⁴ François Marc-Gagnon, Huguette Vachon et Paul Auster, *Riopelle : Un lieu de liberté*, Éditions D'art le Sabord, Trois-Rivières, 2000, 110 pages.

¹⁴⁵ Jacques Keable, *Les folles vies de La Joute de Riopelle, les mésaventures de l'art public*, Montréal, Lux Éditeur, coll. Lettres libres, 2009, 252 pages.

¹⁴⁶ Au musée des beaux-arts du Canada, il est possible de consulter des cahiers ou chemises contenant des découpages de presse sur plusieurs artistes canadiens ou étrangers. Simplement pour vous donner une idée de l'abondance des articles de presse publiés sur Riopelle, lorsque j'ai demandé le dossier de celui-ci, à la bibliothèque du musée, les documents sont arrivés sur un petit chariot. Les documents sont archivés dans des cahiers depuis quelques années (ou chemises de classement). Il y avait douze cahiers sur la réception de Riopelle. Les dossiers documentaires de plusieurs artistes québécois et canadiens sont conservés sur moins de quatre cahiers (ou chemises de classement). Le dossier documentaire de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté comprend seulement deux cahiers.

¹⁴⁷ En effectuant une recherche de base dont l'entrée est « Jean-Paul Riopelle » (*Dans tout le texte*) avec la base de données « Euréka.cc », et ce, en limitant la recherche à deux journaux principaux québécois (La Presse et le Devoir) et un seul français (Le monde) sur 20 ans de 1980 (1er janvier) à 2010 (1^{er} janvier), il y a 1080 documents. – 1043 pour les journaux québécois (449 : *Le Devoir* et 594 : *La Presse*) et 37 provenant du journal *Le monde*. –

chez Max Film; le personnage décrit par De Billy sera au grand écran d'ici quelques années¹⁴⁸.

D'autres manifestations de célébration s'ajoutent aux précédentes. Par exemple, les ventes records pour un peintre canadien sur le marché de l'art international des œuvres de la période mosaïque. La valeur marchande des œuvres de la période des mosaïques est incontestable. Les tableaux à la spatule de Riopelle atteignent des records pour un peintre canadien lors de vente aux enchères. Le 24 novembre 2006, la maison Heffel vend le tableau *Il était une fois la ville* (œuvre de 1954-1955) 1 667 500\$¹⁴⁹.

Il y a les nombreuses rétrospectives organisées par les musées québécois et canadiens. Le Musée national des beaux-arts de Québec organise des rétrospectives en 1967 et en 1981 et le Musée d'Art Contemporain de Montréal en 1981. Le Musée des beaux-arts de Montréal a présenté des rétrospectives en 1991-1992 et en 2002 à Montréal. Il a organisé l'exposition « Riopelle, un artiste canadien » au Musée de l'Ermitage (Saint-Petersbourg) en 2006 et au Musée Cantini (Marseille) en 2007. Il y a eu également l'ouverture de l'exposition permanente « Riopelle » en 2000, au Musée national des beaux-arts de Québec.

Sans compter que 110 428 personnes avaient visité l'exposition rétrospective de 2002 du Musée des beaux-arts de Montréal. Le nombre de visiteurs était de 95 057 pour

¹⁴⁸ Lynn Lachapelle, adjointe aux producteurs m'informa (19 oct. 2009 par courriel) que le projet est en développement.

¹⁴⁹ Maison Heffel.com, « La vente aux enchères du 26 mai de la maison Heffel mettra l'art du Québec en vedette, [en ligne] http://www.heffel.com/links/news/2010_05_03_F.aspx, (page consultée le 21 août 2010)

l'exposition de 1991-1992. Aucune autre exposition d'artistes canadiens n'a eu un nombre de fréquentations aussi élevé pour ce qui est des grandes expositions du Musée des beaux-arts de Montréal. L'exposition sur Jean-Paul Lemieux affichait un nombre de 94 549 visiteurs en 1993. Tandis qu'assez loin derrière suivent l'exposition sur Alex Colville 52 476 en 1994-1995, le Groupe des Sept 42 720 en 1996 et Jean Dallaire 30 856 en 2000. Il y eu seulement 17 467 visiteurs à l'exposition de 2003 portant sur Françoise Sullivan, artiste également signataire du manifeste *Refus global*.¹⁵⁰ C'est bien pourquoi partir du parcours de légitimation de Riopelle pour construire un schéma conceptuel sur la représentation de l'artiste issu d'une petite société est idéal.

Les funérailles nationales célébrées le lundi 18 mars 2002 et la centaine d'articles publiés suite à l'annonce de sa mort (12 mars 2002) sont certaines des manifestations les plus importantes, sans aucun doute. À cet égard, le 13 mars 2002, l'assemblée nationale prononce un hommage au disparu. Bernard Landry dira :

Mme. la Présidente, le grand poète surréaliste André Breton avait nommé Jean-Paul Riopelle, prenant une référence tout à fait québécoise, le « trappeur supérieur », un surnom qui lui convenait à merveille. En effet, ce grand artiste était comme un chasseur solitaire à l'affût, traquant l'essence de l'art partout et dans tout, dans les imageries amérindiennes et inuites, dans les teintes violentes des couchers de soleil nordiques, dans les fuselages et dans l'ivresse des autos sport [...] dans la nature et dans les vastes étendues boréales de son âme.¹⁵¹

Ainsi, l'artiste Riopelle peut guider la formation d'un modèle sur la représentation de l'artiste issu d'une petite société.

¹⁵⁰ Musée des beaux-arts de Montréal, *Fréquentation, les grandes expositions*, site du Musée des beaux-arts de Montréal, [En ligne], <http://www.mbam.qc.ca/fr/musee/frequentation.html>, (page consultée le 18 mars 2011)

¹⁵¹ Assemblée nationale, dans *Les travaux parlementaires 36^e législature, 2^e session*, [mercredi 13 mars 2002], Assemblée nationale, [en ligne] http://www.assnat.qc.ca/archives/Archives-36leg2se/fra/Publications/Debats/journal/ch/020313.htm#_Toc3888920, (page consultée le 13 janvier 2011)

L'idéaltype cherche à guider l'élaboration des hypothèses, comme l'affirmait Weber. Certains points (voir le point sur les limites de notre recherche) seront accentués pour construire un modèle qui permettra d'expliquer les relations et particularités de la représentation de l'artiste issu d'une petite société. « Weber propose de considérer le type idéal comme une représentation de la réalité, partielle et partiale, construite à partir de valeurs spécifiques conduisant à choisir certaines variables au détriment d'autres qui n'entrent pas dans le cercle de l'intérêt du chercheur. »¹⁵²

À travers la méthodologie weberienne, l'objectif sera de comprendre les relations possibles entre divers éléments sociaux et historiques se rapportant à l'artiste d'une petite société tel le proposait Weber. Nous découvrirons les relations causales entre l'artiste issu d'une petite société, la mémoire, l'histoire et la représentation universelle de l'artiste. Certains aspects sociopolitiques attireront notre attention.

Par exemple, le qualificatif de « trappeur supérieur »¹⁵³ et sa sémantique « canadienne et québécoise » ne semblent pas avoir été si vite oubliés, même si certains qualifièrent les œuvres de Riopelle d'abstraites, voire autoréférentielles. De surcroît, si nous découvrons certains aspects sociopolitiques grâce à l'analyse de contenu, les conclusions seraient même étonnantes, puisque Riopelle n'accordait pas vraiment d'importance à son identité collective et à ses origines nationales. La peinture était sa raison d'être.¹⁵⁴

¹⁵² Collectif, *Dictionnaire de la science politique*, 6^e éditions Armand Colin, [éditions Dalloz], Paris, p. 328

¹⁵³ André Breton, « Riopelle », dans *Le surréalisme et la peinture*, Éditions Gallimard, Paris, 1979 [écrit en 1949], p.218 et 219

¹⁵⁴ Le lecteur pourra lire les références qui suivent à cet effet.

3. Les limites de la recherche et le parcours de légitimation de Riopelle

En dépit du fait que Jean-Paul Riopelle est un artiste issu d'une petite société et admiré, ce choix révèle les limites de la recherche, puisqu'il repose sur trois hypothèses. La première est l'hypothèse de l'exil nécessaire pour l'artiste canadien-français, vivant dans un lieu marqué par l'exiguïté. La deuxième est l'hypothèse, que propose la sociologue Raymonde Moulin, d'accorder une priorité aux réseaux de légitimation comme origine et aboutissement de la valeur marchande et de la valeur esthétique. La troisième est la proposition selon laquelle le *Refus global* est un lieu de mémoire exemplaire pour l'artiste « moderne » au Québec. Autrement dit, exemplaire signifiait que le choix ne pouvait être difficilement autre que l'un des principaux artistes signataires du manifeste. Enfin, une autre des raisons de ce choix repose sur les conclusions de la recherche initiée par Francine Couture et notre décision de continuer ce qu'elle avait amorcée. Selon cette dernière, l'artiste, Riopelle, s'inscrit dans le paradigme conceptuel de la représentation de l'artiste. Les paragraphes suivants jettent un regard sur les explications de Couture de même qu'ils apportent des clarifications sur les trois hypothèses en question.

Jean-Paul Riopelle et Gilles Érouart, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, Éditions Liber, coll. « De vive voix », Montréal, 1993, 124 pages

Jean-Paul Riopelle et Lise Gauvin, *Chez Riopelle*, Éditions de l'Hexagone, Montréal, 2002, 57 pages

Jean-Paul Riopelle et Claude Bouyeure « Entretien avec Jean-Paul Riopelle, *Les lettres françaises*, 12-18 juin 1968, Paris, p.28

Jean-Paul Riopelle et Claude Jasmin, « Jean-Paul Riopelle, un fauve à l'étroit dans la cage de Paris... », *La Presse*, 21 janvier 1963, p. 12

Jean-Paul Riopelle et Pierre Schneider, « Au Louvre avec Riopelle » [écrit en 1965], dans *Riopelle : été 1967*, Musée du Québec, 1967, p. 14 à 33

3.1. L'exil « nécessaire » au temps de Riopelle : exil et exiguïté du milieu

Comment définir l'exil « nécessaire » pour l'artiste issu d'une petite société? Jean-Pierre Denis¹⁵⁵ distingue deux conditions simultanées qui motivent l'artiste à partir en 1940. Il y a l'exiguïté du milieu, de même que le désir et besoin d'obtenir une reconnaissance de l'Autre. Autrement dit, l'exil est une question de détermination sociale et de liberté¹⁵⁶. D'abord, le départ est interprété par l'artiste comme nécessaire (déterministe) au nom de la petitesse du milieu en raison d'un manque de lieu de légitimation. De plus, l'artiste choisit de partir (liberté/volonté).

En premier lieu, l'interprétation de l'exiguïté du milieu serait un motif de départ. Denis remarque que les automatistes ont pensé, et même avant la publication du *Refus global*, que le Canada français n'était pas le lieu de l'art.

On peut s'entendre sur une chose à laquelle tous ont pensé, et ce, avant même la publication de *Refus global* et ses suites : « *Ça ne se passe pas ici, mais là-bas.* [...] Parce que le marché de l'art y est trop petit, les collectionneurs ou institutions muséales trop peu nombreux, les commandes publiques trop rares? [...] la dynamique culturelle, la masse critique – de créateurs, d'institutions culturelles, de consommateurs d'art – sont encore insuffisantes?¹⁵⁷

Borduas voyait dans l'exil une solution à ce problème, note Denis. Dès lors, l'interprétation de la petitesse du milieu ou du sous-développement des lieux artistiques

¹⁵⁵ Jean-Pierre Denis, « L'exil au temps des automatismes », dans Dir. Lise GAUVIN *Les automatistes à Paris*, Éditions Les 400 coups, Boucherville, 2000, p. 79 à 91

¹⁵⁶ La liberté dans le sens philosophique du terme n'est pas à confondre, ici, avec le désir. « Être libre implique aussi de faire le contraire de ce à quoi une inclination immédiate nous incite. » (p. 58) La liberté est un acte de raison. Le sujet fait un choix de manière autonome selon des possibles qu'ils perçoivent. Comprendre liberté, comme la volonté de choisir va dans ce sens. La volonté, philosophiquement, est : « la disposition du sujet à agir selon des déterminations personnelles et conscientes, soumises à des fins intentionnelles impliquant une délibération. » (p. 88) La liberté est comprise selon ce double sens. Il y a un choix relevant de la raison (« impliquant une délibération », même si elle reste inhérente au sujet) et non pas seulement selon un désir momentané et irrationnel. De plus, le sujet comprend qu'il y a des contraintes et des possibles selon un objectif précis (ici, serait devenir un artiste reconnu). Christophe Verselle, « Liberté » et « Volonté », dans *Le dico de la philo*, Éditions E.J.L., coll. Libro, 2006, p. 58 et 88

¹⁵⁷ Jean-Pierre Denis, « L'exil au temps des automatismes », dans Dir. Lise GAUVIN *Les automatistes à Paris*, Éditions Les 400 coups, Boucherville, 2000, p. 81

devient la raison du départ. Denis note que l'exil était vécu comme une mise à distance pour Paul-Émile Borduas. Celui-ci l'envisageait comme une dialectique entre l'enracinement et le déracinement.

Par le fait même, Denis affirme qu'il y a une distance à respecter entre le nous et l'Autre : « ...dans ce processus de reconnaissance, la part d'appartenance collective ou nationale peut ou doit intervenir, mais à la condition d'être maintenue à la bonne distance. Ni trop loin, ni trop près. »¹⁵⁸. Le désir de reconnaissance individuelle sera interprété comme un désir de reconnaissance collectif. D'ailleurs, Denis interprète le sentiment d'être investi d'une mission chez Borduas comme un geste en faveur de la nation québécoise (enracinement) et d'une universalisation (déracinement). Denis dit : « ... [Borduas] s'est senti appelé par l'histoire collective. [...] Borduas porte le rêve d'une nation qui cherche à rompre le cercle enchanté de son aliénation, c'est-à-dire son incapacité à exister avec force dans le regard de l'Autre, dans une perspective proprement universelle. »¹⁵⁹

Dans un autre ordre d'idées, l'exil de Borduas, pour Denis, fut nécessaire. Denis explique que l'exil de Borduas est interprété comme une faute, voire un sacrifice. Sans compter que selon d'autres, le lieu de l'exil chez Borduas est vu comme une erreur. Par exemple, Gilles Lapointe affirme que Borduas aurait mieux fait de rester à New York et non de repartir pour Paris¹⁶⁰. Lapointe souligne que Borduas affirmait que la France était

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 82

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 88 et 82

¹⁶⁰ Gilles Lapointe, « Borduas, entre New York et Paris », dans Dir. Lise GAUVIN *Les automatistes à Paris*, Éditions Les 400 coups, Boucherville, 2000, p. 21-40

pour les Canadiens français « le mythe d'un paradis perdu » dans une lettre adressée à Claude Gauvreau.

3.2. L'exil « nécessaire » au temps de Riopelle : exil et liberté

Néanmoins, le départ n'y était-il pas décidé bien avant que l'artiste résiste au problème de l'exiguïté du milieu? (Comme nous le verrons au chapitre suivant avec Heinich, à partir de l'ère démocratique, être artiste consiste à avoir la vocation, c'est-à-dire se sentir appelé.) À coup sûr, l'artiste Canadien-français qui se sent appelé ou investi d'une mission sera déjà poussé vers l'exil, de moindre envergure, vers l'aventure comme le voyage outre atlantique, voir européen.

À l'opposé, Marcelle Ferron ne voyait pas l'exiguïté du milieu comme un problème. Denis relève le fait que Ferron croit que la reconnaissance de l'artiste est fondée sur le hasard. Celle-ci affirmait que l'artiste devait posséder les « bonnes cartes ». « Ces bonnes cartes, c'est d'arriver au bon moment, rencontrer les bonnes gens dans les bons lieux de pouvoir ou de décision, présenter un type d'œuvre qui corresponde aux attentes – du moins, qui ne les contredise pas –, obtenir un papier critique influent, etc. »¹⁶¹ Finalement, pour Ferron, l'artiste choisit le lieu qui peut lui apporter une reconnaissance (bons lieux de pouvoir, présenter un type d'œuvre, etc.).

Qu'en est-il de Riopelle? Serait-ce selon ces conditions (l'exiguïté du milieu et le désir de reconnaissance de l'Autre) que Riopelle s'embarque pour Paris en 1948? Selon

¹⁶¹ Jean-Pierre Denis, « L'exil au temps des automatismes », dans Dir. Lise Gauvin *Les automatistes à Paris*, Éditions Les 400 coups, Boucherville, 2000, p. 87

Harry Bellet¹⁶², l'idée de rupture et d'avant-garde a poussé Riopelle à s'installer à Paris. Riopelle, lors de l'entretien avec Fernand Séguin en 1968, expliquait, pourquoi choisir Paris, plutôt que New York. Riopelle dit : « D'abord, il y a une question de langue. C'est très important. Je pourrais assez difficilement m'établir à New York, quoique j'y sois resté assez longtemps... Mais les contacts étaient quand même plus faciles avec les Parisiens. Parce que mes rapports avec les gens ne sont jamais basés sur des contacts, comment dire, abstraits. »¹⁶³ Ensuite, M. Séguin lui demande :

« Mais pour un peintre dans le vent comme vous l'êtes, est-ce qu'il n'est pas maintenant acquis que la capitale de la peinture contemporaine c'est à New York plutôt que Paris? » [L'artiste répond] « Je ne crois pas. Et je ne crois pas non plus qu'il y ait de capitale de la peinture. Il y a des lieux de rencontre de peintres. Si on considère la peinture française, et qu'on dit, c'est à Paris, il faut bien voir que les participants de cette peinture ne sont pas nécessairement des Français. Au contraire. [...] Il s'est trouvé que c'est à Paris qu'ils se sont trouvés, peut-être simplement parce qu'il avait Montparnasse ou quelque chose du genre et ça leur plaisait.¹⁶⁴

Pour Riopelle, les lieux de rencontre de peintres, dès 1946, c'était les surréalistes (Aimé Césaire, Picabia, Beckett, Francis, et Schneider, Duthuit et Jacobs). Bellet explique que lors de son arrivée à Paris, autour des années 1949, Riopelle se tenait au bar-tabac de la rue Dragon, en face de la galerie Nina Dausset, fréquentée par les surréalistes parisiens, dont André Breton. Bien entendu, il n'y a pas que les artistes automatistes au Québec qui feront le choix de vivre l'exil¹⁶⁵.

¹⁶² Harry Bellet, « Le curieux Paris de Jean-Paul Riopelle », dans Dir. Lise Gauvin *Les automatistes à Paris*, Éditions Les 400 coups, Boucherville, 2000, p. 133 à 139

¹⁶³ Riopelle et Fernand Séguin, « Fernand Séguin rencontre Jean-Paul Riopelle » dans *Jean-Paul Riopelle*, Éditions Liber, 1993, Montréal, [*Le sel de la semaine*, 28 octobre 1968], p. 87

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Nous n'en nommerons que quelques uns ici, cependant le lecteur peut lire de courtes notices biographiques sur les artistes mentionnées promptement (dans la partie C), et tous vécurent l'exil ou l'aventure par le voyage européen.

3.3. L'exil « nécessaire » avant 1948 : histoire d'artistes et voyage

Alfred Pellan, signataire du manifeste *Prisme d'yeux*, partit pour la France (comme boursier) en 1926. Il revint au Canada durant la guerre (1939)¹⁶⁶. En octobre 1938, Jean-Philippe Dallaire partit pour Paris. Il habita Montmartre. (Il n'aura pas la chance de Pellan ni de Riopelle, puisqu'il sera arrêté par la Gestapo. Il passe quatre ans en prison et revient au Québec en 1945)¹⁶⁷.

À cet égard, Napoléon Bourassa (1827-1916) part pour un séjour européen de trois ans en 1852¹⁶⁸. Par ailleurs, il décrit et raconte plusieurs scènes et découvertes de son voyage en Italie¹⁶⁹. Pierre Savard¹⁷⁰ explique que l'influence de Bourassa tient à son association, en Italie au cours de son voyage européen, avec le groupe nazaréen¹⁷¹ (ce groupe nazaréen participe aux romantismes européens). À travers les mouvements nazaréens et préraphaélites français, les artistes exprimaient leur sentiment religieux¹⁷².

¹⁶⁶ Jean Lamarche, *Alfred Pellan*, Éditions Lidec, Montréal, 1997, 57 pages

¹⁶⁷ Cybermuse, Jean-Philippe Dallaire, [en ligne] http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/docs/bio_artistid1268_f.jsp (page consultée le 1er sept. 2010)

¹⁶⁸ Raymond Vézina, *Napoléon Bourassa*, Éditions Élysée, 1976, Ottawa, p. 63

¹⁶⁹ Napoléon Bourassa, *Lettres d'un artiste canadien*, Éditions de Brower et Cie, Belgique, 1929, 496 pages.

¹⁷⁰ Pierre Savard, « L'Italie dans la culture canadienne-française au XIXe siècle », dans Dir. Nive Voisine et Jean Hamelin, *Les ultramontains (canadiens-français)* Éditions du Boréal Express, 1985, p. 255 à 266

¹⁷¹ Ilaria Ciseri, « Nazaréens, puristes et préraphaélites » dans *Le romantisme 1760-1860 : La naissance d'une nouvelle sensibilité*, Éditions Gründ, 2004, Paris, p. 156-157

Des étudiants autrichiens sont allés en Italie. Ils s'opposaient à l'académisme rigide de Vienne. Ils avaient comme projet de se rapprocher du christianisme des premiers siècles. Ils s'opposaient à l'enseignement officiel. « Animés d'une ferveur religieuse, ces peintres attribuaient à leur art une mission éducative et morale : ils s'agissaient de faire revivre la société médiévale, fondée sur les valeurs du christianisme, en retournant aux sources de l'idéal évangélique de pauvreté et d'humilité. »

¹⁷² Ilaria Ciseri, « Nazaréens, puristes et préraphaélites » dans *Le romantisme 1760-1860 : La naissance d'une nouvelle sensibilité*, Éditions Gründ, 2004, Paris, p. 156-157

Bruno Foucart¹⁷³ explique qu'au XIXe siècle, il existait un regain pour les peintures religieuses à travers un catholicisme en France et en Europe.

Savard affirme que l'art canadien-français s'est développé grâce aux liens étroits entre l'art religieux, l'Italie et le catholicisme : « ...les Canadiens-français ont vécu d'un art religieux avant tout italien, ou mieux, romain. Cet art s'accordait admirablement avec la sensibilité religieuse plus « italienne » qui se répandait dans le monde catholique dans la seconde moitié du XIXe siècle. »¹⁷⁴ À cet égard, Alfred Laliberté¹⁷⁵ (1878-1953) relate qu'il avait eu des difficultés pour obtenir le financement pour la fonte de sculptures, car le clergé préconisait les alliances entre les artistes italiens catholiques et non les artistes situés à Paris.¹⁷⁶ Il avait étudié à Paris. Ces contacts étaient à Paris pour la fonte tout comme son apprentissage.

Certes, l'exil a marqué le récit de vie de plusieurs artistes canadiens, canadien-français et québécois (Plamondon, Hamel, Bourassa, Suzor-Côté, Duguay, Fortin, Gagnon, Henri Hébert, Laliberté, Lemieux, Leduc, Morrice, Ferron, Borduas, Barbeau,

¹⁷³ Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860*, Arthena, Paris, 1987, 441 pages

¹⁷⁴ Pierre Savard, « L'Italie dans la culture canadienne-française au XIXe siècle », dans Dir. Nive Voisine et Jean Hamelin, *Les ultramontains (canadiens-français)* Éditions du Boréal Express, 1985, p. 259

¹⁷⁵ Jean-René Ostiguy, *Peinture et sculpture québécoises*, Éditions BANQ, Gatineau, 2009, Alfred Laliberté : « Né à Sainte-Élisabeth de Warwick, Québec. Étudie au conseil des arts et manufactures de 1897 à 1902. Il s'inscrit par la suite à l'École des beaux-arts de Paris où il sera admis aux ateliers de Gabriel Thomas et Antoine Injalbert. Son envoi au Salon de Paris, *Jeunes Indiens chassants* sera très remarqué. De retour en 1907, il enseigne au monument national. En 1910 et 1911, il occupera l'atelier de Suzor-Côté à Paris... », p. 164

¹⁷⁶ Alfred Laliberté, *Mes souvenirs*, Éditions du Boréal express, 1978, Montmagny, 270 p.
Jean-Pierre Lefebvre, *Alfred Laliberté, sculpteur 1878-1953*, [documentaire 16 mm 1986], Cinéma Libre, 1998, Montréal, 84 min.

Leduc, etc.)¹⁷⁷ Pourtant, on ne peut conclure que l'exil « nécessaire » était seulement le destin d'artistes issus de sociétés marquées par la petitesse des milieux artistiques. Compte tenu de ce qui précède, la liberté de l'artiste, marquée par l'exiguïté, y est pour quelque chose, dans la mesure où l'artiste interprète l'exil comme une solution face à son désir de reconnaissance.

3.4. L'exil et les États-Unis : surréalistes et Riopelle

À la différence des artistes marqués par l'exiguïté et tournée vers l'exil, les conditions du départ étaient autres pour les artistes européens précédant 1945. La Deuxième Guerre mondiale amena les artistes européens et surréalistes à se réfugier en Amérique.

Emmanuelle Loyer s'est intéressée à cette époque. À cet égard, plusieurs artistes européens furent touchés par l'exil « nécessaire ». André Breton (pape du surréalisme), comme plusieurs artistes, a connu l'exil à New York.

Durant ces années, Breton a voyagé du Mexique (1938) au Canada (1944). Il fonda une revue surréaliste à New York (VVV). Comme le note Loyer, « ...l'Amérique des surréalistes [était une] Amérique alternative au modèle américain du siècle de puissance, était aussi une Amérique des périphéries géographiques, historiques [...] les surréalistes revinrent en France, habités par un cosmopolitisme renforcé et une carte du

¹⁷⁷ Jean-René Ostiguy, *Peinture et sculpture québécoises*, Éditions BANQ, Gatineau, 2009, 191 pages

monde élargie. »¹⁷⁸ Après la Seconde Guerre mondiale, certains artistes (et agents culturels) restèrent au États-Unis, tandis que d'autres retournèrent dans la Ville lumière.

Sans aucun doute, comme l'explique Serge Guilbault, auteur de *Comment New York vola l'idée d'art moderne?*, c'est après la guerre que New York devint une capitale importante en ce qui concerne l'art international (moderniste).¹⁷⁹ Il suffit de penser au développement des institutions artistiques à New York (ex. : l'origine du *Solomon R. Guggenheim Museum*). Parmi les artistes qui décidèrent de revenir à Paris, l'exil nécessaire pour ces artistes (européens ou surréalistes) n'a duré que quelques années. Loyer remarque que certains reviendront transformés (ex. : position politique, ouverture, etc.) C'est alors, dans ce contexte post-Deuxième Guerre mondiale, que Riopelle visite Paris pour la première fois (1946) et rencontre certains surréalistes (Pastoureau, Breton, etc.)

Ainsi, Bellet explique qu'après la guerre, « la scène artistique parisienne était alors le cadre d'une belle confusion »¹⁸⁰. La peinture figurative postimpressionniste, le réalisme socialiste, l'abstraction des « jeunes peintres de tradition française » et l'abstraction géométrique se côtoyaient sur la scène artistique française. La nature conflictuelle entre deux types d'abstractions voyait le jour. Bellet explique qu'il y avait les défenseurs de la peinture géométrique dite froide et l'autre type de peinture, art autre, peinture chaude, qui est devenu l'abstraction lyrique. « La préface de Jean José Marchand marque [1947] la rupture : "D'un côté : l'abstraction cézanien, constructiviste ou néo-

¹⁷⁸ Emmanuelle Loyer, *Paris à New York, intellectuels et artistes français en exil 1940-1947*, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2005, p. 163

¹⁷⁹ Serge Guilbault, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 1996, [première édition publiée en version anglaise 1983], Paris, 323 pages

¹⁸⁰ Harry Bellet, « Le curieux Paris de Jean-Paul Riopelle », dans Dir. Lise Gauvin *Les automatistes à Paris*, Éditions Les 400 coups, Boucherville, 2000, p. 134

plasticien; de l'autre l'abstraction lyrique." »¹⁸¹ C'est également dans ce contexte artistique de l'après-guerre que la peinture de Jean-Paul Riopelle, exilé, trouvera une place sur le marché de l'art international.

La légitimation de Riopelle et sa valeur marchande se rapportent aux milieux parisiens de l'après-guerre. Tandis que sans valeur marchande, prendre comme exemple cet artiste eut été impossible, puisqu'il n'aurait pas eu de grandeur artistique, encore moins de pratique discursive autour de son œuvre. Autrement dit, nous n'aurions pu nous pencher sur cet exemple si Riopelle n'avait pas été reconnu (de son vivant) par quelques critiques significatifs (ex. : Duthuit) et que sa valeur marchande dans les milieux parisiens (ex. : Galerie Maeght) à travers le mouvement surréaliste (ex. : André Breton) n'avait pas existé.

3.5. Valeur marchande et valeur artistique chez l'artiste

Ainsi peut-on dire que la valeur marchande est liée à la valeur artistique. C'est ce que propose Raymonde Moulin. L'analyse que présente Moulin¹⁸² démontre l'importance des marchés internationaux (et des transactions financières) par rapport au champ artistique. Celle-ci note que la valeur commerciale d'une œuvre sur les marchés mondiaux et la hiérarchisation des valeurs esthétiques s'inscrivent sous une dynamique de réseau.

¹⁸¹ Ibid., p.135

¹⁸² Raymonde Moulin, *Le marché de l'art*, Éditions Flammarion, Coll. Champs, 2003, Manchecourt, 205 pages.

Moulin explique comment la valeur marchande des œuvres contemporaines, modernes ou anciennes est liée aux valeurs esthétiques et à leur authenticité. Seulement, la relation entre la valeur marchande (offre/demande), la valeur esthétique et l'authenticité (basée sur la rareté sur les marchés internationaux) n'est pas unidirectionnelle. La valeur esthétique influencera la valeur marchande, et vice-versa. « Les conservateurs, travaillant de concert avec les historiens de l'art, disposent d'un très haut niveau d'information non seulement sur les œuvres mais sur les vendeurs et les acquéreurs potentiels. [...] la collaboration entre acteurs culturels et acteurs économiques contribue au renouvellement des valeurs. Les uns et les autres produisent des signaux qui concourent à la réapparition d'une école, d'un style, d'un genre ou d'un peintre. »¹⁸³

Moulin indique que l'authenticité (rareté) relève de facteurs tels l'attribution de l'œuvre à l'artiste, l'expertise (historiens¹⁸⁴, conservateurs, marchands d'arts) et la reconsidération du passé, c'est-à-dire révision des valeurs esthétiques. La valeur marchande fluctue selon la valeur esthétique accordée à l'artiste, le courant esthétique auquel il appartient, les modes ou les intérêts marchands. Moulin indique donc que les acteurs culturels influenceront la valeur esthétique, en conséquence la valeur marchande.

¹⁸³ Raymonde Moulin, « L'expertise » dans *Le marché de l'art*, Éditions Flammarion, Coll. Champs, 2003, Manchecourt, p. 24-25

¹⁸⁴ Moulin précise que l'une des fonctions de l'historien de l'art est d'agir à titre d'expert comme l'historien (science historique), cependant le travail de l'historien de l'art est différent. Elle note que : « [I]es plus éminents des historiens de l'art insistent sur le fait que leur discipline n'est pas une science exacte, que les études historiques et les documents de laboratoire exigent une interprétation complexe, que l'authenticité d'une œuvre résulte, à un moment donné, de l'intime conviction du spécialiste fondé sur l'expérience... » Celui-ci influencera la valeur esthétique, par son expertise, et par extension, la valeur marchande. Raymonde Moulin, « L'expertise » dans *Le marché de l'art*, Éditions Flammarion, Coll. Champs, 2003, Manchecourt, p. 29-32

3.6. Le manifeste *Refus global* : lieu de mémoire

Dans le même ordre d'idée, pour les acteurs culturels au Québec, Riopelle a été l'un des principaux signataires du manifeste *Refus global*. Plusieurs auteurs indiquent que ce manifeste est devenu un lieu de mémoire, voire un mythe fondateur du Québec moderne. Cette troisième hypothèse (et les précédentes) nous amène à considérer le choix de Riopelle quant à l'observation de la représentation de l'artiste issu d'une petite société.

D'abord, le *Refus global* est un manifeste écrit par Paul-Émile Borduas¹⁸⁵ (1905-1960). Il a été « [p]ublié en 400 exemplaires photocopiés et lancé à la librairie Tranquille [à Montréal] le 9 août 1948. »¹⁸⁶ Il a été signé par quinze personnes : Magdeleine Arbour, Marcel Barbeau, Bruno Cormier, Claude Gauvreau, Pierre Gauvreau, Muriel Guilbeault, Marcelle Ferron-Hamelin, Fernand Leduc, Thérèse Leduc, Jean-Paul Mousseau, Maurice Perron, Louise Renaud, Françoise Riopelle et Françoise Sullivan et Jean-Paul Riopelle.

Patricia Smart¹⁸⁷ précise que le manifeste occupe une place privilégiée dans l'histoire culturelle du Québec moderne : « Il semble incontestable que ce manifeste, signé par un petit groupe d'artistes en 1948, soit devenu un des textes fondateurs essentiels du Québec moderne, un point de repère significatif dans l'imaginaire québécois [...] Chaque décennie où à peu près, il semble que le manifeste tombe dans l'oubli, pour

¹⁸⁵ Jean-René Ostiguy, *Peinture et sculpture québécoises*, Éditions BANQ, Gatineau, 2009 – Paul-Émile Borduas : « Né à Saint-Hilaire-sur-Richelieu, Québec. Travaille sous la direction d'Ozias Leduc dès l'âge de quinze ans. Étudie à l'École des beaux-arts de Montréal de 1923-1927, puis l'année suivante, à l'école de Maurice Denis, à Paris. De retour en 1930, il travaille quelque temps à la décoration d'églises et obtient un poste de professeur à la commission scolaire de Montréal. Il passe à l'école du meuble en 1937. Influencé par les écrits d'André Breton, il conçoit une forme de peinture qu'il qualifiera d'automatisme surrationnel auquel se rallieront ses disciples et jeunes élèves. Qualifié de peintre automatiste en 1947, ce groupe publiera un manifeste intitulé *Refus global* en 1948. Chassé de son école, Borduas émigre à New York en 1953, puis à Paris en 1955 où il demeure jusqu'à sa mort. » (p. 149)

¹⁸⁶ Patricia Smart, *Refus global : genèse d'un mythe fondateur*, Programme d'études sur le Québec, Les grandes conférences Desjardins, 1998, p. 6

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 5-29

ensuite renaître de ses cendres, sous une forme légèrement différente, pour la nouvelle génération qui le découvre. »¹⁸⁸ Il est un mythe fondateur du Québec moderne, affirme-t-elle. Parallèlement, Brigitte Deschamps¹⁸⁹ (suite aux travaux de Pierre Nora) affirme que « le manifeste s'impose comme un véritable lieu de mémoire dont il faut rappeler qu'il exerce la double fonction de "garder la mémoire [de] fonder la mémoire"... »¹⁹⁰ Elle rappelle (selon les propos de Pierre Popovic) que le manifeste avec les années est considéré comme « une référence commune pour l'ensemble du champ culturel québécois. »¹⁹¹

En 1997, Marc-Gagnon propose l'idée que Riopelle est l'esprit derrière le père fondateur (Borduas). Autrement dit, l'authentique « paternité » du *Refus global* revient à Riopelle, puisqu'il en est l'inspirateur. Marc-Gagnon explique qu'après le premier voyage à Paris de Riopelle, où il fut accueilli par André Breton, le peintre signe le manifeste *Rupture inaugurale* de Pastoreau. C'est pourquoi Riopelle reviendra au pays avec l'idée que le groupe des automatistes du Québec devrait créer et signer leur manifeste, affirme Marc-Gagnon : « Surtout, c'est lui qui, après avoir signé à Paris le manifeste surréaliste *Rupture inaugurale*, rédigé par son ami Henri Pastoreau, lança l'idée de la nécessité d'un manifeste qui reflétât les préoccupations du milieu québécois. »¹⁹²

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 5-6

¹⁸⁹ Brigitte Deschamps, « *Refus global* : de la contestation à la commémoration », *Études Françaises*, vol. 34, # 2-3, 1998, p. 175-190

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 177

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 176

¹⁹² François Marc Gagnon, « Période automatiste » dans Dir. Robert Bernier *Jean-Paul Riopelle, des visions d'amériques*, Éditions de l'homme, 1997, Montréal, p.26

Enfin, que ce soit l'hypothèse de l'exil « nécessaire » pour l'artiste canadien-français, l'importance accordée à la relation entre la valeur marchande et la valeur esthétique, de même que l'incarnation du manifeste *Refus Global* comme lieu de mémoire, ces trois hypothèses ont déterminé le choix de Jean-Paul Riopelle comme archétype quant à la représentation de l'artiste issu d'une petite société.

3.7. Francine Couture : mise en légende de Riopelle

À ceci s'ajoute l'intérêt suscité par les idées de la recherche de Francine Couture¹⁹³, qui analyse la mise en légende (réception publique), suite à l'annonce de la mort de Riopelle en 2002. Elle identifie certains aspects de l'admiration de l'artiste par l'analyse de contenu de la presse écrite journalistique. L'un de ses objectifs est de saisir les motifs de célébration de l'artiste.

Le motif récurrent (de Riopelle) est celui qu'elle nomme l'exubérance des activités de l'artiste. Celui-ci est un être de démesure, de dépassement et d'excellence. La représentation (ou figure) de Riopelle s'éloigne de l'image de l'artiste maudit (bohème/désenchantement), affirme-t-elle. Couture explique que la représentation de l'artiste célébré est davantage dionysiaque, au contraire de celle associée à Van Gogh, martyr, parce que la présence du motif de l'incompréhension y est insuffisante dans les écrits journalistiques de Riopelle.

¹⁹³ Francine Couture, « La mise en légende de Riopelle ou l'héroïsation d'un artiste moderne », *Canadian aesthetic journal/ journal de la revue canadienne esthétique*, vol. 7, automne 2002, p. 1 à 7

En plus d'identifier le motif de l'exubérance (démésure), elle analyse les registres de célébration de la réception publique. Couture identifie deux registres de célébration : la nature et la culture. Le contenu de la presse écrite, selon le premier registre, attribue la démesure de l'artiste à la force physique de l'homme. La valeur de la liberté est observée et considérée importante.

En fait, il est à noter que l'attribut de la force physique de Riopelle renvoie également à une certaine mythologie québécoise grâce à l'analogie. L'artiste est comparé à Maurice Richard, à Louis Cyr, à un trappeur supérieur, à un coureur des bois et à un chasseur solitaire. De même, Couture observe que la force physique de l'artiste est associée, à plusieurs reprises, au roi des animaux de la forêt québécoise, à l'orignal.

Pour ce qui est du second registre, celui-ci est subdivisé en deux catégories : culture internationale et culture nationale. Couture note que l'admiration de l'artiste, pour ce qui est de la culture internationale, passe par deux types de scènes culturelles : la scène du spectacle et la scène du marché de l'art.

Encore une fois, la comparaison est utilisée. Elle fait référence à des éléments assez québécois. Autant sur le plan du registre de la culture internationale que nationale, le succès de Riopelle est comparé à Villeneuve, Plamondon et Céline Dion¹⁹⁴. Néanmoins, sur le plan « international », Couture observe d'autres rapprochements.

¹⁹⁴ On ajoute à titre indicatif que Jacques Villeneuve est pilote automobile et a été vainqueur du championnat de la formule 1 en 1997. Luc Plamondon est compositeur/producteur et sa reconnaissance internationale est établie comme créateur de comédie musicale francophone. Céline Dion est chanteuse francophone/anglophone et vedette mondiale.

Riopelle est comparé aux peintres de l'abstraction américaine telle que Pollock et de Kooning. De plus, les observations démontrent que la rencontre entre Riopelle et Breton s'expliquerait par l'américanité du peintre canadien. C'est-à-dire que Breton aurait vu le souffle de l'Amérique chez Riopelle. Couture remarque également que Breton devient un personnage plus important que Borduas dans la découverte du talent de Riopelle.

À ceci s'ajoute la présence du motif de l'incompréhension en regard de l'histoire nationale, même si ce motif est moins récurrent que le motif de l'exubérance des activités de l'artiste. Couture explique que l'incompréhension passe par la gloire qu'a eue Riopelle à Paris, à la différence du retard (culturel) qu'aurait connu le Québec, où règne la Grande noirceur, qui serait l'une des raisons selon laquelle Riopelle quitte officiellement le Québec en 1948. Couture précise : le « motif de l'incompréhension par les contemporains de son propre pays; ainsi, on fait valoir que le succès acquis durant cette période est d'autant plus fulgurant que Riopelle a quitté une société dont l'étroitesse d'esprit empêchait de reconnaître son talent. »¹⁹⁵

Certes, à la lecture de l'analyse que donne Couture, on constate que plusieurs observations (analogie, mythologie québécoise, éléments québécois, etc.) qu'elle a recueillies sont nationale et se réfèrent à une mémoire collective ou encore à certains référents culturels de la nation québécoise. Ces observations s'éloignent de ce qui devrait être observé, lorsque nous tenons compte des explications théoriques sur l'image de l'artiste (Kris et Kurz) et sur le statut de l'artiste en régime de singularité (Heinich). Ces

¹⁹⁵ Francine Couture, « La mise en légende de Riopelle ou l'héroïsation d'un artiste moderne », *Canadian aesthetic journal/ journal de la revue canadienne esthétique*, vol. 7, automne 2002, p.4

derniers proposent que l'admiration de l'artiste se fasse en fonction de critères universels et d'une symbolique précise, telle la bohème artiste ou la mise en place d'un récit hors du commun de la grandeur¹⁹⁶.

Malheureusement, on constate que la catégorisation (registre de célébration/motif de l'incompréhension selon l'histoire nationale) « culture nationale » que Couture utilise, de même que l'analyse qu'elle apporte sur les aspects québécois, ne se rapportent pas à une définition et à des concepts théoriques de ce que sont, en science sociale, culture et nation (ou le national). On suppose avoir remédié à ce problème au chapitre précédent.

Malgré le fait que Couture n'apporte pas de définition ni de clarification théorique sur le sens de « culture nationale », ces observations se rapportent à un univers de signification; surtout lorsqu'il est question du motif de l'incompréhension en regard de l'histoire nationale. Ne s'agirait-il pas de la valorisation du rôle historique qu'a eu l'artiste lors de la Révolution tranquille et de l'interprétation selon laquelle cette période historique a été une émancipation politique pour les Québécois? En tenant compte des observations de Couture, on suppose observer quelque chose de similaire. Autrement dit, on s'intéresse à la présence d'une référence à un univers symbolique, passé et actuel, au regard de la nation québécoise et de sa mémoire collective.

Comme nous l'avons indiqué, l'exil est « nécessaire », dans la mesure où l'artiste interprète le milieu comme souffrant d'exiguïté et a le désir d'obtenir une reconnaissance par l'Autre, comme l'indiquait Denis. En revanche, dans le cas de Riopelle, il est difficile

¹⁹⁶ Le prochain chapitre est consacré à ces explications théoriques pour plus de détails.

de douter de l'importance que l'exil eut sur la valeur marchande et la valeur artistique. Bien entendu, pour Moulin, la valeur marchande et la valeur esthétique ne sont pas indépendantes. Même si les propos de Breton ou de Duthuit sur l'art de Riopelle se limitent à quelques interventions littéraires, l'impact a été considérable dans son parcours de légitimation, de la même manière qu'a été la rencontre pour l'artiste avec le marchand d'art parisien Pierre Loeb.¹⁹⁷ Par conséquent, la reconnaissance devient-elle Autre, voire différente, selon des lieux/milieus artistiques différents?

3.8. Hypothèse spécifique : Riopelle, universalisme ou particularisme?

On propose que le départ « obligé » (exil « nécessaire ») de l'artiste vers la bohème parisienne d'après-guerre, ainsi que son retour, engendre une littérature de légitimation selon des cadres sociaux différents. La représentation de l'artiste issu d'une petite société serait dédoublée en raison d'une mémoire collective internationale (milieu artistique « mondialisé », statut de l'artiste à l'ère démocratique, histoire de l'art universelle) et nationale (mémoire historique, historiographie, histoire de l'art canadien/qubécois).

On répond à la question suivante : la représentation de l'artiste dans une petite société relève-t-elle de deux systèmes de valeurs? L'un se rapportant à l'universalisme, à l'histoire de l'artiste en Occident et au modèle artiste à l'ère démocratique; l'autre relevant du particularisme, c'est-à-dire d'une mémoire nationale (souvenirs et

¹⁹⁷ François Marc-Gagnon, « Le monde », dans *Jean-Paul Riopelle des visions d'Amérique*, Éditions de l'homme, Québec, 1997, p. 37 à 40

On raconte que Pierre Loeb, après quelques rencontres avec les œuvres de Riopelle, au mois de mars 1952, lors de l'exposition à la Henriette Niepce, le marchand d'art décide d'acheter tout le lot de tableaux de Riopelle de l'exposition.

Hélène de Billy, *Riopelle*, Éditions art global, Montréal, 1996, 355 pages.

événements historiques tels le *Refus global*, la Révolution tranquille, la Grande noirceur), d'un sentiment d'appartenance à la nation culturelle, et ce, même auprès des historiens de l'art québécois et d'éléments identitaires « nouveaux » tels l'américanité.

À travers l'exemple de Riopelle, on recueillera les informations face à la célébration de l'artiste issu d'une petite société. Les résultats démontreront, je l'espère, que la célébration relève d'une représentation imaginée de l'artiste (légende de l'artiste et régime de singularité) de même qu'il existe une réception différenciée, c'est-à-dire un système de valeurs particularisées qui se rapporte à une mémoire historique et au sentiment d'appartenance à la nation culturelle, comme semblait le proposer les résultats recueillis par Francine Couture.

À première vue, les lieux de la réception publique de Schneider et de Marc-Gagnon sont divergents. N'est-il pas logique d'y observer une réception différenciée, me diriez-vous? Cependant, cela ne signifie pas que les raisons d'admiration seraient divergentes, c'est-à-dire qu'elles entraîneraient une représentation de l'artiste non universel. Pour plusieurs théoriciens en sociologie de l'art, qui, on le rappelle, sont bien souvent issus de grandes nations, le lieu « culturel/national » de célébration est ignoré, car la représentation de l'artiste en Occident (image de l'artiste selon Kris et Kurz) ou à l'ère démocratique, comme le propose Heinich, est un modèle. Autrement dit, peu importe le lieu d'où l'artiste est célébré, sa représentation, voire son institutionnalisation, procéderait d'une dynamique universelle.

Partie B – GRANDEUR DE L'ARTISTE

Qu'entend-t-on par la représentation de l'artiste? On vous présente une mise en contexte. Quelques noms propres peuvent être porteurs d'une image, celle de l'artiste en Occident. Ainsi, lorsqu'on nomme Rimbaud, Baudelaire ou encore, pour le Canada-français, Nelligan, on s'imagine un poète, voire un poète maudit, assez malheureux et assez marginal. Sans compter que ces figures (ce qu'on imagine sur leur vie, leur œuvre, etc.) véhiculent certains stéréotypes. Par exemple, le poète maudit était-il consommateur de substances illicites (opium, marijuana, alcool, etc.)? Créait-il pour soulager son désespoir, forme de résilience inhérente à l'artiste? Était-il suicidaire? Voyageait-il? Partait-il à l'aventure pour découvrir une vie ailleurs, par le fait même représenter un monde nouveau?

Parallèlement, il en est de même pour les peintres. Quelques artistes seraient les archétypes du genre, comme Van Gogh, Picasso ou Gauguin. L'exil enivré d'exotisme de Gauguin; le parcours de vie libertaire, entouré de ses nombreuses maîtresses, et l'engagement politique de Picasso; l'oreille coupée, le malheur et le suicide chez Van Gogh; sont quelques idées ou anecdotes engagées et diffusées par la représentation de l'artiste. Le contraire est d'évoquer le parcours de vie de l'artiste non hors-normes, c'est-à-dire un peu à la manière d'Alex Colville. La vie de l'artiste n'est symbolisée d'aucun voyage particulier, ni d'état dépressif, ni d'excentricité. Celui-ci se rend à sa table de travail tous les matins. Sa vie baigne dans une stabilité routinière et planifiée.¹⁹⁸ En effet,

¹⁹⁸ Don Hutchison, *Alex Colville ordre et splendeur*, Productions de Cygnys-Minerva et Films arts, ONF, 1994, Montréal, 57min.

est-il normal pour un artiste d'avoir une vie marginale? Ces artistes (Van Gogh, Picasso et Gauguin) et leurs légendes, création et histoire de vie – ce qu'on se souvient du parcours de vie – contribuent et incarnent la représentation de l'artiste en Occident.

D'ailleurs, aujourd'hui, il suffit, de réfléchir sur la valeur du travail de l'artisan pour reconnaître des sens différents. Celui-ci est-il un créateur au même titre que l'artiste? La reconnaissance de l'artisan procède-t-elle par une mise en légende? Sa création et son histoire de vie sont-elles admirées avec autant d'intensité, de verbe, de critiques journalistiques, d'articles de magazines, de monographies? Si vous répondez par la négative, c'est qu'il va de soi que l'artiste est plus grand que son confrère, l'artisan, pour diverses raisons.

Ceci va dans le sens de l'image de l'artiste en Occident et de l'élite artiste à l'ère démocratique. Certains travaux de Kris et Kurz et de Nathalie Heinich remontent à l'antériorité de la représentation de l'artiste, lorsque l'artiste n'existait pas selon le sens accordé aujourd'hui. Ces derniers explicitent certaines mutations, dont le passage du statut d'artisan à celui d'artiste. Bien avant l'artiste, son statut et sa représentation, il y avait l'artisan. Après la Renaissance, au XIXe siècle, de même qu'au XXe siècle, la dynamique institutionnelle de la représentation de l'artiste n'a été qu'une ascension vers les symboles que peuvent inclure certains archétypes tels que Van Gogh, Picasso, Baudelaire, Rimbaud, etc.

CHAPITRE 3 – REPRÉSENTATION DE L'ARTISTE EN OCCIDENT

Il est question de l'institutionnalisation de la représentation de l'artiste et du développement de l'art qui relève de la modernité historique. Ce chapitre informe sur la conception théorique de la représentation de l'artiste et l'intention est l'interprétation du discours d'admiration sur l'artiste Jean-Paul Riopelle. Pour ce faire, on explicite quelques aspects de son origine, c'est-à-dire certains éléments précurseurs du statut de l'artiste, ainsi que quelques unes de ses conséquences (style de vie de l'artiste, importance de la bohème).

Le premier aspect aborde la conception du peintre moderne décrit en la personne de M.C.G par l'un des représentants du romantisme français, Baudelaire. M.C.G. incarne l'artiste idéal de la modernité¹⁹⁹. Par la suite, un retour dans le temps (Antiquité grecque) est fait, afin d'expliquer l'origine du statut de l'artiste tout en se rapportant aux travaux de Kriz et Kurz, pionniers incontournables quant à la question de la représentation de l'artiste.²⁰⁰ La troisième partie s'intéresse aux conceptions théoriques de Heinich, c'est-à-dire à la nature du statut de l'artiste en régime de singularité. Les pôles du statut de l'artiste à l'ère démocratique, la place de la bohème dans la représentation de l'artiste, certains procédés de l'admiration, l'influence de la réception publique de l'artiste sont précisés.

¹⁹⁹ Jérôme Solal précise que M.C.G. pour Baudelaire est inspirée par l'artiste M. Constantin Guys (1802-1892) dessinateur, aquarelliste et peintre, cependant, dans la description subséquente, M.C.G agit à titre de passeur de concept, explique Solal. « En fait, M. G. joue avant tout le rôle d'un passeur de concept. À travers son cas, c'est toute la démarche moderne que Baudelaire révèle et explicite. Il jette ainsi les balises d'une esthétique nouvelle, en établit l'intention. » (p. 85)

Jérôme Solal, « Naissance de la modernité » dans *Le peintre de la vie moderne*, Éditions Fayard, Coll. Mille et une nuits, 2010, Clamecy, p. 85-92

²⁰⁰ Ernst Kris et Otto Kurz, *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie*, 1979, Éditions Rivages [Traduit de l'anglais par Michèle Hechter, première édition publiée en 1934], Paris, 203 pages

Or, on peut dire que tout acte ou discours d'admiration de l'artiste en Occident procède de cette représentation, peu importe le lieu où le discours est produit. De telle sorte que le contenu (forme, fond, idée, mots, expressions) d'un discours sur l'artiste n'est pas à l'abri de la reproduction de constructions mentales et symboliques se rapportant à cette représentation. Par le fait même, le discours transmet certaines figures d'artistes archétypales. À cet égard, le portrait des contenus du discours (présentation de données) sur Riopelle chez Schneider et Marc-Gagnon sera exposé au cours du chapitre suivant.

1. Baudelaire et l'artiste idéal en la personne de M.C.G., peintre.

Baudelaire brosse le tableau de l'artiste type en la personne de M.C.G. dans le texte « Le peintre de la vie moderne », publié pour la première fois en 1863. Le poète dépeint M.C.G. comme un homme singulier, original, passionné et très sensible. Baudelaire déclare que l'artiste idéal ne signe pas ces œuvres d'une simple signature, mais « *de son âme éclatante* ». Pour Baudelaire, l'artiste peintre idéal est un amoureux du public. Il aime l'observer à sa guise tout en passant inaperçu dans la ville. D'ailleurs, il ne fait pas la vedette. C'est que l'artiste idéal est très modeste pour Baudelaire : « [g]rand amoureux de la foule et de l'incognito, M.C.G. pousse l'originalité jusqu'à la modestie. »²⁰¹ Ainsi, l'artiste idéal chez Baudelaire possède quatre caractéristiques. Il est voyageur, curieux comme un enfant, passionné de l'observation des foules et prédestiné. L'artiste est *homme du monde, homme-enfant et homme des foules*, d'où le sous-titre de la section de l'écrit : « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant. »

²⁰¹ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne, partie III : *L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant* », dans *Critique d'art suivi de critique musicale*, Éditions Gallimard, [publié pour la première fois en 1868], Coll. Folio essais, 1992 [1976], p. 348

1.1. Homme du monde : l'artiste idéal est un voyageur accompli

D'abord, Baudelaire affirme que M.C.G. est cosmopolite et bon voyageur. Il n'est pas trop jeune, car il possède de l'expérience et connaît l'art de voyager. De plus, déjà, il a découvert le monde : il sait le rendre habilement dans ses œuvres. Il est « ...citoyen spirituel de l'univers [...] *Homme du monde*, c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages; artiste, c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glèbe »²⁰² Il est donc assez expérimenté pour comprendre le monde et assez talentueux pour le rendre dans ses œuvres.

1.2. Homme-enfant : l'artiste idéal est aussi curieux qu'un enfant

Ensuite, Baudelaire affirme que M.C.G. a un caractère de convalescent. Il est un homme-enfant, c'est-à-dire qu'il est curieux des choses comme s'il venait d'échapper à la mort. Il possède le *génie de l'enfance*. Il est curieux des choses même les plus rudimentaires, comme l'enfant qui observe les êtres et les choses avec un regard nouveau. Il est *ivre* de nouveau comme l'enfant qui « voit tout en nouveauté ».

Par contre, l'artiste possède moins d'irrationalité que l'enfant. L'artiste possède une hypersensibilité qui est contrôlée par la raison et la *force de son génie*. « L'homme de génie a les nerfs solides [...] Mais le génie n'est que *l'enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. »²⁰³ L'artiste

²⁰² *Ibid.*, p. 349

²⁰³ *Ibid.*, p. 350

idéal est en mesure d'analyser, d'être curieux et émerveillé, comme un enfant. En définitive, l'artiste crée tout en nouveauté.

1.3. Homme des foules : l'artiste idéal n'est pas un dandy

Pour Baudelaire, l'artiste adore les foules. Autrement dit, le public. Il exerce avec passion son amour pour l'observation du monde. Il aime se promener partout et dans la ville, là où la lumière fait jour pour observer les gens et là où les gens se laissent regarder. Il flâne. Il observe la réalité. L'artiste s'intéresse toujours à la vie dans la multitude, ainsi il peut être un fin observateur et passer incognito. « Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. [...] C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. »²⁰⁴ Pour Baudelaire, l'artiste idéal possède un *œil d'aigle*. L'artiste est donc observateur. Le jour et jusqu'à ce que la nuit tombe, il sera le dernier à quitter la foule pour aller peindre ce qu'il a observé toute la journée. « M.G. restera le dernier partout où peut resplendir la lumière... »²⁰⁵

Ainsi, Baudelaire va jusqu'à dire que l'artiste, si peu qu'on l'observe, passera pour un Dandy; mais si on s'y attarde, il s'en distingue. Baudelaire explique : « [j]e le nommerais volontiers un *dandy* et j'aurais pour cela quelques bonnes raisons; car le mot *dandy* implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde; mais, d'un autre côté, le dandy aspire à l'insensibilité, et c'est par là que M.G., qui est dominé, lui, par une passion insatiable, celle de voir et de

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 351-352

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 353

sentir, se détache violemment du dandysme. »²⁰⁶ Pour tout dire, selon Baudelaire, l'artiste idéal est passionné et n'aime pas les gens blasés comme peut l'être le dandy, c'est-à-dire qu'il ne possède pas une insensibilité. Il n'est pas indifférent des êtres et des choses. Il est sensible et intelligent.

1.4. Le talent : l'artiste idéal est prédestiné

À ceci s'ajoute que l'artiste est autodidacte et son talent est précoce. Pour Baudelaire, même enfant, l'artiste s'intéresse aux formes et aux couleurs et les observe, même dans un univers aussi limité que la famille. Baudelaire précise : « [u]n de mes amis me disait un jour qu'étant fort petit, il assistait à la toilette de son père, et qu'alors il contemplait, avec une stupeur mêlée de délices, les muscles des bras, les dégradations de couleurs de la peau nuancée de rose et de jaune, et le réseau bleuâtre des veines. [...] Déjà, la forme l'obsédait et le possédait. La prédestination montrait précocement le bout de son nez. »²⁰⁷ L'artiste est un fin observateur du monde, et ce, bien avant la puberté, puisqu'il est prédéterminé à devenir artiste par le regard qu'il porte sur son entourage immédiat dès l'enfance.

En fin de compte, l'artiste idéal, selon Baudelaire, est amoureux du monde, ivre de nouveauté, passionné de l'observation, possède la puissance d'exprimer ce qu'il sait voir, et ce, depuis l'enfance. Voilà comment se manifeste le génie de l'artiste.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 351

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 350-351

1.5. Modernité et représentation de l'artiste

Par ailleurs, l'artiste idéal, décrit par Baudelaire, est un peintre. En quelques sortes, M.C.G. personnifie la représentation de l'artiste à l'ère démocratique. Pour Heinich, l'image de l'artiste, voire son statut symbolique, s'institue par le régime démocratique, et c'est pourquoi il relève de la modernité historique. L'artiste incarne un certain esprit moderne. « Désormais, les créateurs se devront de n'être plus héritiers de leurs pères, mais fils de leurs propres œuvres. »²⁰⁸, affirme-t-elle. Notamment, le peintre Vincent Van Gogh incarnerait l'artiste idéal. Celui-ci est un modèle, un archétype, pour Heinich. Certes, Baudelaire n'a pas décrit cet idéal à partir d'aucune référence. La description de l'artiste idéal donnée par Baudelaire est soutenue par quelques idées originelles. Celles-ci, comme l'expliquent Kriz et Kurz, émergent un peu avant la Renaissance. Cependant ce n'est qu'avec la Renaissance qu'elles s'érigent de manière plutôt convaincante. Le passé est fondateur du statut de l'artiste à l'ère démocratique.

2. Brève histoire de l'origine du statut de l'artiste et de sa représentation.

Kris et Kurz expliquent que l'image de l'artiste est fondée par une mémoire. Cette mémoire, Halbwachs la situerait entre la mémoire collective et la mémoire historique, puisqu'il s'agit d'une mémoire non nationale, lié à un espace social plutôt international et à une histoire et des événements (mouvement artistique, manifeste, découverte de grands génies, reconnaissance de chef d'œuvre, etc.) assez universels. Le souvenir passera par une histoire centrée sur une conception biographique de l'artiste. Celle-ci est dépendante de la conception de l'art légitime. Les recherches de Kris et Kurz amènent l'idée que le

²⁰⁸ Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, Paris Éditions Gallimard, Coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 2005, p. 125-126

souvenir est fondé à partir de quelques récits anciens, qui découlent de la Grèce classique (Ve et VIe siècle av. J.C.; période historique de l'Antiquité).

La conception de l'art se détachera de la religion et de la fonction magique qu'elle représentait. L'image de l'artiste, son émergence et son développement tel qu'elle existera à l'ère démocratique tire ses origines de la Grèce classique. L'art prendra petit à petit une valeur autonome à partir de la Grèce de l'antiquité tardive (période également appelée Bas empire, se situe autour du VIe après J.C.), notent Kris et Kurz. Ces derniers proposent qu'il existe certaines caractéristiques importantes et observables de l'émergence de l'image de l'artiste. Trois nous intéressent : la signature, la conception de l'art et les biographies artistiques. L'émergence de l'image de l'artiste s'observe par l'importance accordée à la signature de l'œuvre, l'édification d'une nouvelle conception de l'art qui exprime « ...la recherche d'une réussite esthétique spécifique... » L'art sera considéré comme une expérience de création et de beauté. À ceci s'ajoute le récit de l'artiste, sous forme d'anecdote.

2.1. Indice de la naissance d'un nouveau statut artiste : la signature

La signature de l'œuvre par l'artiste grec autour du VIe siècle avant J.-C. est un *premier indice de la gloire future*²⁰⁹ accordée à celui-ci. Même si la signature est un élément précurseur du nouveau statut de l'artiste, ce n'est qu'à la Renaissance (XVe au XVIe siècle) que celui-ci se concrétisera. Le rôle accordé au créateur d'une œuvre prendra de plus en plus de place pour atteindre un statut irréversible à la Renaissance.

²⁰⁹ Ernst Kris et Otta Kurz, *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie*, 1979, Éditions Rivages [Traduit de l'anglais par Michèle Hechter, première édition publiée en 1934], Paris, p. 26

Kris et Kurz expliquent que l'importance accordée au créateur de l'œuvre d'art émerge chez les Grecs. Ainsi, il n'existe pas d'association entre l'artiste et l'œuvre (par la signature) dans bien des cultures du monde, soit dans l'ancien Orient, chez les dynasties égyptiennes et même chez les Romains. Kris et Kurz notent qu'il n'y a pas de « souvenir » d'artistes romains « doués ». Autrement dit, le nom des créateurs n'est pas aussi important que dans la civilisation grecque. Pour le Moyen-âge, remarquent ces derniers, « les rares exemples de renommée artistique [...] témoignent toujours d'une certaine fidélité à l'Antiquité... »²¹⁰ En dépit de la nouveauté de la signature, Kris et Kurz précisent que les peintres grecs n'ont pas le même statut que les poètes. Leur statut est symboliquement moins prestigieux parce qu'il est dépendant de la conception de l'art – il existe deux types de conceptions de l'œuvre d'art à cette époque – et d'une certaine tradition péjorative du travail manuel.

2.2. Le statut artiste et la conception de l'art : imitation ou création?

Le statut de l'artiste traditionnel, peintre et sculpteur, n'était pas glorieux si on le compare aux époques postérieures à la Renaissance. Kris et Kurz affirment qu'il y a deux formules pour expliquer ce statut peu honorable : « La première assimile l'œuvre du peintre ou du sculpteur à un travail manuel méprisable puisque normalement réservé aux classes serviles [...] La seconde formule de discrédit est d'ordre esthétique; elle acquit, dans son énoncé platonicien, une célébrité durable; l'art en tant que mimesis – imitation de la nature – ne peut donner qu'un pâle reflet de l'être et des idées; en imitant leurs incarnations terrestres, il en fait une représentation de seconde main. »²¹¹ Le statut traditionnel de l'artiste était attaché à la première conception de l'œuvre d'art. Cette

²¹⁰ *Ibid.*, p. 27

²¹¹ *Ibid.*, p. 68-69

première conception de l'art n'accordait pas d'importance à l'invention ou à la création. Le peintre et le sculpteur n'étaient que de « simples imitateurs de la nature (et ne [pouvaient] donc être tenus en haute estime) »²¹². La peinture était le produit du travail du peintre. Elle ne possédait pas de « divine inspiration », au contraire des écrits du poète.

Dès lors, la deuxième conception de l'art permettra au statut du peintre ou du sculpteur de se libérer des idées reçues sur la mimesis et le travail manuel/servile. C'est grâce à ce changement que naîtra le nouveau statut de l'artiste à l'inverse de celui de l'artisan.

Kris et Kurz expliquent que la seconde manière d'envisager l'art permet à l'œuvre plastique d'être considérée comme un produit de création, d'invention, dont l'artiste est le créateur. L'artiste est plus qu'un imitateur de la nature. Il devient créateur, au-delà de la beauté naturelle. Il engendre une invention du beau. Kris et Kurz explicitent les deux conceptions de l'art comme suit :

Tandis que la première soutenait que « l'œuvre d'art était inférieure à la nature dans la mesure où elle ne faisait que l'imiter jusqu'à en donner l'illusion dans le meilleur des cas », l'autre affirmait qu'elle lui était supérieure « dans la mesure où, reprenant les défauts des productions naturelles prises individuellement, elle lui opposait, en pleine indépendance, une image nouvellement créée de la beauté. » (Citation de Panofsky, 1924, p.30). La formulation la plus célèbre de cette dernière se trouve dans les récits socratiques de Xénophon, les *Mémoires* (III, chap. 10, 1-4). Au cours d'une conversation avec le peintre Parrhasios, Socrate définit le but de l'art en demandant si l'artiste qui a du mal à trouver un modèle parfait ne devrait pas représenter un corps dont l'apparence fût belle en combinant, à partir d'une multiplicité de corps ce qu'il y avait de plus beau en chacun. Ceci correspond exactement à la thèse de Platon (*République*, 472 D) selon laquelle le peintre n'a pas à prouver que les êtres beaux qu'il a peints existent en réalité.²¹³

Ainsi, l'artiste n'imitera plus la nature. Il ne se fierait pas sur un seul modèle pour peindre un bel homme, mais sur cinq hommes tout en gardant ce qu'il y a de plus beau

²¹² *Ibid.*, p. 72

²¹³ *Ibid.*, p. 73

pour chacun d'eux. La deuxième conception de l'art est donc reliée aux idéaux de l'art tels qu'ils seront véhiculés beaucoup plus tard à la Renaissance. Certes, le nouveau statut de l'artiste est dépendant de cette dernière conception. Or, lorsque Clarence Gagnon, artiste canadien-français « pré-moderne », omet de représenter les lignes d'électricité afin de réaliser un paysage du terroir (image passéiste), l'invention prime sur l'imitation.

La conception de l'art, lié à la théorie platonicienne, passe par l'artiste et sa création. Non sans intérêt, Kris et Kurz affirment que la biographie artistique reprendra ce thème de la conception de la beauté créée de toutes pièces, au-delà des apparences et de l'imitation, par l'imagination de l'artiste. Par exemple, Kris et Kurz relatent que pour Plotin (205-270 après J.C.), philosophe romain, l'œuvre sculpturale de Zeus (436 avant J.C.), créée par Phidias, représente « ...les mouvements de l'imagination de l'artiste, sa vision intérieure, [qui] comptèrent plus que l'imitation de la réalité. »²¹⁴ Kris et Kurz remarquent qu'Erwin Panofsky (1892-1968), en 1924, soulignait que, toujours selon le philosophe Plotin, la représentation du dieu par Phidias va même jusqu'à capter dans son intériorité l'essence du sujet.

2.3. Quelques évolutions de l'art au Moyen-âge et à la Renaissance

Au Moyen-âge, il y a « ...une approche de l'art, plus formelle et intellectuelle. »²¹⁵ Néanmoins, la conception de l'art, tournée vers les mouvements de l'imagination de l'artiste, ne sera jamais complètement oubliée. Elle réapparaîtra plus persuasive cette fois à la Renaissance. Cette époque artistique amènera l'institutionnalisation de la nouvelle conception de l'art, tournée vers la création, et ce, à

²¹⁴ *Ibid.*, p. 74

²¹⁵ *Ibid.*, p. 75

travers la biographie, développent Kris et Kurz. « Enfin, lorsqu'à la fin du Moyen-âge, aux XIVe et XVe siècles, la figure de l'artiste apparaît sur la scène de l'histoire et acquiert un statut autonome, on assiste en même temps à l'émergence de la biographie de l'artiste. »²¹⁶

C'est vraiment lors de la période du Cinquecento, que l'imagination de l'artiste sera institutionnalisée à travers les biographies. « Au cinquecento, ce n'était plus l'imitation de la nature que l'on considérait comme l'accomplissement ultime, mais « l'invention ». On ne prisait plus la «*diligenza e fatica delle cose pulite*», la diligence et le labeur mis au service d'une exécution minutieuse, mais «*il furore dell'arte*», l'extase artistique. »²¹⁷ Par exemple, Kris et Kurz notent que l'extase artistique a été mise de l'avant par Vasari dans ses nombreux écrits :

Vasari formula sans ambiguïté cette conception de l'artiste qui se développa au XVIe siècle en disant que les « pensées belles et divines » ne viennent que lorsque l'extase accompagne le travail intellectuel. Ce jugement implique clairement que la création artistique repose sur une vision intérieure et sur l'inspiration; on se la représente dès lors comme une « sorte de folie furieuse », proche de l'ivresse conduite par une impérieuse nécessité intime.²¹⁸

Sans compter qu'à la Renaissance, Kris et Kurz notent que le hasard (la voix intérieure de l'artiste) prendra une place de plus en plus importante dans le processus créatif et son récit. Pour tout dire, qu'il s'agit d'une voix intérieure, de l'enthousiasme, du don, d'extase artistique, ou d'*instrument de la déité* tel qu'était le poète, ces caractéristiques renvoient à la conception de l'art qui met l'accent sur l'invention de l'artiste.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 27

²¹⁷ *Ibid.*, p. 78

²¹⁸ *Ibid.*, p. 79

Malgré le fait que la nouvelle conception de l'art soit exprimée « dans la théorie esthétique de la période classique tardive », les idées reçues qui concernent le travail manuel persisteront dans l'Antiquité. Les peintres et sculpteurs de cette époque ne seront toujours pas admirés, au contraire des poètes. Ainsi, la sculpture d'un dieu sera vénérée, mais non pas le créateur de la sculpture. Kris et Kurz précisent que les poètes sont admirés : « Ce dernier est l'"instrument de la déité", doué d'inspiration et "d'enthousiasme". » Le nouveau statut de l'artiste en tant que l'« égal des autres créateurs – et des poètes en particulier... » ne s'observera pas systématiquement dans les biographies d'artistes. Il faudra attendre la Renaissance pour voir cette pratique devenir commune.

2.4. Le récit de l'artiste : entre création et grandeur divine

Pour les Grecs de l'Antiquité, l'admiration pour le poète et son œuvre était liée au divin. Le poète « doué » possédait l'inspiration divine. Il y avait un lien entre l'art et le divin. Bien que l'importance accordée à l'œuvre se déplacera vers l'artiste à la Renaissance, pour Kris et Kurz, le lien entre le divin et l'art persiste. « Considéré comme le "stylet de Dieu" l'artiste fut honoré à l'instar d'un être divin. Il devint le "Saint" d'une religion qui, sous la forme de culte des génies, reste aujourd'hui toujours vivant. [...] La vénération pour le "divin artiste" traversa toute la biographie depuis le Cinquecento et fut fixée par l'autre formule définitive de Dürer : "l'artiste crée comme Dieu" »²¹⁹. Quoique la conception de l'art qui interprète l'artiste comme un créateur d'œuvre d'art doué d'inspiration divine remonte à l'Antiquité, cette transcendance divine demeure l'attribut de l'artiste. En effet, pour Kris et Kurz, le statut du peintre rejoint celui du poète de la

²¹⁹ *Ibid.*, 79

Grèce de l'Antiquité tardive, lorsque la manière péjorative de voir le travail manuel s'estompe.

Le nouveau statut accordé au créateur d'une œuvre entraîne un changement face à ce qui sera dit sur l'œuvre. Cette dernière n'existe plus uniquement en fonction de la religion, mais en fonction de son créateur. Kris et Kurz expliquent que l'art se développera de manière plus autonome par rapport à sa fonction religieuse précédente.

...[O]n peut dire que la nécessité de nommer l'artiste indique que l'œuvre n'est plus au service d'une religion, d'un rite ou, au sens large, d'une fonction magique, bref que son rôle n'est plus spécifiquement déterminé, mais qu'on lui a accordé, dans une certaine mesure, une valeur autonome. En d'autres termes, la vision de l'art en tant que tel, c'est-à-dire recherche d'une réussite esthétique spécifique – ce que « l'art pour l'art » a poussé à l'extrême – s'affirme dans le désir grandissant de lier le nom du maître à son œuvre.²²⁰

En raison du fait que l'explication de l'œuvre n'est plus sous-jacente à la religion ou à la magie, un nouveau discours racontera l'œuvre et son origine. Celui-ci passe par le récit biographique, notent Kris et Kurz. Ceci existe donc en contexte occidental.

2.5. Que contient le récit artiste? Anecdotes et quelques critères de l'artiste doué

De surcroît, l'émergence de la biographie artistique en tant que genre littéraire à l'époque hellénistique aura des conséquences, telle la postérité de l'artiste : « [q]ue la renommée d'un artiste puisse survivre à sa création prouve clairement la puissante influence de la biographie grecque ». ²²¹ Bien qu'il y ait apparition d'un nouveau genre littéraire, Kris et Kurz développent l'idée que les récits d'artistes s'inspirent de récits déjà existants. Autrement dit, il y a une mémoire à ces histoires. Ces derniers expliquent qu'il existe une préconception de l'artiste. Celle-ci aura des impacts sur les récits biographiques de l'artiste, voire y sera nettement inspirée.

²²⁰ *Ibid.*, p. 26

²²¹ *Ibid.*, p. 26

Kris et Kurz expliquent que les biographies d'artistes découlent toutes de quelques récits de la Grèce²²². Les discours sur l'artiste énoncent certains thèmes et traits récurrents. Il existe donc des « critères artistiques ». Kris et Kurz indiquent qu'il y a des thèmes constants dans la mise en légende de l'artiste qui portent sur *la vie de l'artiste* ou *l'effet de son œuvre sur le public*.

À ceci s'ajoute que dans les récits biographiques d'artistes, on retrouve toujours les mêmes traits remarquables. Le premier est *l'éclosion précoce des talents artistiques* et le second est associé à l'anecdote du trompe-l'œil, c'est-à-dire que *les grands artistes savent imiter trompeusement la nature*.

Le premier groupe, relatif à la jeunesse de l'artiste, insisterait sur un trait typique – et authentique – de la vie de l'artiste, son métier de berger ou de vacher qui aurait favorisé l'expression de son talent; en termes plus généraux, il serait essentiel que le don se soit manifesté dans l'enfance. [...] Le second groupe pourrait être interprété de la même façon; que les grands artistes savent imiter trompeusement la nature [...] la représentation est prise pour le modèle naturel.²²³

Ces deux auteurs notent que *l'éclosion précoce des talents artistiques* et *l'imitation trompeuse de la nature* relèvent de récits passés. Ces derniers développent l'idée qu'il y a deux sources principales associées à ces traits. La première est associée à l'artiste en jeune berger qui « ...s'inspire d'une tradition orale sur la jeunesse de Giotto

²²² Kris et Kurz ont utilisé pour leur recherche l'observation des anecdotes reliées aux artistes. Ils se sont intéressés aux « ...sens des constantes thématiques dans les biographies » à travers les *anecdotes d'artistes* pour en dégager certains aspects « universaux » de l'image de l'artiste en Occident. Pour Kris et Kurz les anecdotes d'artistes ressemblent à une «nouvelle» ou à des histoires drôles. Les auteurs nomment cinq éléments identificatoires à l'anecdote. Les anecdotes ont la même structure qu'une histoire drôle. Elle apporte la plupart du temps du plaisir. «[L]'anecdote met en scène un personnage important, ou un héros [en l'occurrence, ici, il s'agit de l'artiste] et nous le rend plus proche [car] elle permet une certaine identification. [...] Elle dépeint un épisode de la vie secrète du héros... » Et l'épisode qui est raconté désigne « quelque chose d'inédit, d'inconnu et, par conséquent, de secret... » (p. 32)

Ernst Kris et Otta Kurz, *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie*, 1979, Éditions Rivages [Traduit de l'anglais par Michèle Hechter, première édition publiée en 1934], Paris, 203 pages

²²³ *Ibid.*, p. 30

qui prit naissance à Florence... »²²⁴ La deuxième source tire ses origines de l'époque grecque, « la célèbre compétition entre les deux peintres grecs, Zeuxis et Parrhasios... »²²⁵, où finalement, la représentation, réalisée par l'artiste, est prise pour le modèle de la nature.

Ainsi, l'image de l'artiste en Occident par les biographies mettra l'accent sur ces deux critères – l'écllosion précoce des talents artistiques et le fait que les grands artistes savent imiter trompeusement la nature – et élèvera l'artiste au statut de légende artistique. L'artiste destiné à rejoindre la communauté des génies sera précisément doué dès l'enfance – un peu comme le précisait Baudelaire lorsqu'il s'agissait de la prédestination chez l'artiste idéal – et sera si talentueux pour observer la nature que son œuvre sera prise pour la réalité. (Encore une fois, une comparaison peut être faite : comme chez Baudelaire, l'artiste idéal possède une passion pour voir et sentir les êtres et les choses; ainsi, il les représente justement, voire trompeusement.) La légende de l'artiste, à travers les anecdotes, encore aujourd'hui, serait marquée par ces critères artistiques.

De toute évidence, l'œuvre est un produit créatif de l'artiste. Enfin, l'indice qu'est la signature et la perception du peintre comme un créateur ne sont pas les seuls éléments engendrés par la culture hellénistique. Même s'il exista progressivement une autonomie de l'art par rapport à la fonction religieuse, la grandeur de l'artiste en reste le souvenir. Après tout, l'artiste est celui qui est doué d'inspiration divine. De nos jours, l'œuvre d'art

²²⁴ *Ibid.*, p. 31

²²⁵ *Ibid.*, p. 31

est détachée de sa fonction religieuse. Pourtant, la création et l'artiste marquent le souvenir qu'il y avait une relation étroite entre l'art et la religion.

En définitive, il y a une préconception de l'artiste qui demeure à travers l'histoire, les discours sur l'art, et la mémoire plutôt universelle de la légende de l'artiste. Les récits biographiques sont fondés sur des représentations archétypales. D'ailleurs, Kris et Kurz notent que de manière paradoxale, affirmer qu'il existe une mémoire artistique, c'est-à-dire une conception uniforme de l'artiste en Occident, est à l'encontre de l'importance accordée à l'image moderne de l'artiste comme créateur singulier.

Autrement dit, il existe une « Singularité commune », voire une représentation imaginaire plutôt universelle de l'artiste issu de la modernité historique. Le statut de l'artiste moderne se concrétisera grâce à un récit, suffisamment universel, inhérent aux biographies artistiques et à la Grèce classique. Kris et Kurz affirment : « ... à partir du moment où l'artiste apparaît dans les archives certaines notions stéréotypées sont immédiatement liées à son œuvre et à sa personne, préconceptions qui n'ont en fait jamais perdu complètement leur signification et qui continuent à influencer notre vision du créateur. »²²⁶ Tout artiste célébré est associé à une légende, voire à des anecdotes biographiques pas tellement uniques.

Les récits littéraires artistiques, à l'époque de l'académisme et même de nos jours, puisent leur origine de quelques récits grecs qui comptent quelques figures :

²²⁶ Ernst Kris et Otta Kurz, *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie*, 1979, Éditions Rivages [Traduit de l'anglais par Michèle Hechter, première édition publiée en 1934], Paris, 25

... [L]es biographies s'inspirèrent toujours directement des mêmes récits grecs originaux. Dès lors, les récits littéraires ayant trait aux artistes foisonnent sans interruption jusqu'à nos jours [...] Mais ils témoignent aussi de l'aboutissement de l'expression individuelle et du respect grandissant porté à la créativité du *divino artista*. À chaque étape de cette évolution historique, de nouveaux types sociaux apparurent sans pour autant supplanter, ni même déplacer, les anciens modèles. L'innovateur révolutionnaire côtoie le maître académique, et la figure de l'artiste, génie universel et homme du monde, voisine avec le créateur méconnu et solitaire. [...] Dans ce monde en marge, l'artiste n'est pourtant pas isolé; il appartient à « la communauté des génies ».²²⁷

On apporte une précision. Il est intéressant d'observer qu'il semble y avoir une proximité conceptuelle face aux « nouveaux types sociaux » dont il est question chez Kris et Kurz (*l'homme du monde, l'innovateur révolutionnaire et le créateur méconnu et solitaire*) et les explications que donnera Nathalie Heinich des années plus tard (nous les verrons en détail un peu plus loin dans ce chapitre).

Les observations de Kris et Kurz semblent reprises par celle-ci, qui verra dans ces mêmes formes archétypales ce qu'elle nommera les trois pôles de l'artiste idéal typique, lieu réel et imaginaire, de légitimation du statut de l'artiste moderne. *L'artiste privilégié* qui passe par la figure du dandy (*l'homme du monde?*); *l'artiste engagé* qui passe par l'image de l'engagement politique de l'avant-garde (*l'innovateur révolutionnaire?*); *l'artiste excentrique* qui se transmet par l'imaginaire de la bohème (*le créateur méconnu et solitaire?*).²²⁸

Notamment, Heinich s'intéresse à la question du statut symbolique de l'artiste à l'ère démocratique. Ses explications renvoient au paradoxe relevé par Kris et Kurz : comment cette « Singularité commune » est-elle possible? L'admiration de l'artiste et sa réception publique passent-elles par des mécanismes universaux de légitimation? Dans la

²²⁷ *Ibid.*, p. 28

²²⁸ Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, Paris Éditions Gallimard, Coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 2005, p. 279

prochaine partie, nous développerons certaines idées qui expliquent le fonctionnement de l'institutionnalisation de l'art, de même que certaines caractéristiques du processus de célébration de l'artiste et leurs étroites relations, à partir de conceptions théoriques chez Heinich.

3. Le statut symbolique de l'artiste à l'ère démocratique : certaines normes en régime de singularité, excentricité et bohème

La représentation de l'artiste moderne a été marquée par l'Antiquité et bien davantage par la Renaissance. Néanmoins, la structure, voire l'institutionnalisation de l'art (celle qui est encore de mise aujourd'hui) s'est développée au XVIIIe siècle pour connaître une stabilité au XXe siècle. C'est ce que propose Nathalie Heinich. Sans compter qu'elle ne fait pas de distinction en ce qui concerne la dynamique institutionnelle et le statut symbolique de l'artiste entre la période post-1960 (art contemporain), où la présence du postmodernisme²²⁹ fera partie du paysage actuel des arts visuels, et celle la précédent (art moderne).

²²⁹ Yves Boisvert explique que le postmodernisme débuta à travers l'architecture italienne post-mussolinienne. Le postmodernisme est caractérisé par la contestation d'éléments qui constituaient la modernité. Autrement dit, le post dans post-moderne, signifie au-delà de la modernité. Boisvert explique que selon la critique postmoderne : le projet moderne était idéaliste, métaphysique, européocentrique et fétichiste de « l'être moderne ». Boisvert soutient que « [l]es postmodernistes parlent de la fin de l'« Histoire » et du début du règne des histoires, qui sont devenues de simples récits et interprétations particulières d'événements qui se succèdent. » (p. 22) L'homme élite se situe à hauteur d'homme, la grandeur n'a plus sa place dans l'histoire. Chaque homme et son histoire sont égaux. L'avant-garde culturelle (artistique) représente une élite, éloignement de la masse; contrairement aux produits culturels de la société de consommation. Les postmodernistes affirment la mort de l'avant-garde culturelle. Le principe même de l'élitisme est critiqué (suprématie de certains). De plus, Boisvert note que le postmodernisme esthétique accorde une place privilégiée à l'idée de recyclage par la « réactualisation de chose déjà existantes ».

Yves Boisvert, *Le postmodernisme*, Éditions du Boréal, coll. Boréal Express, Québec, 123 p.

À ceci s'ajoute que plusieurs voient un mouvement esthétique postmoderniste dans l'art contemporain. Entre le Body art, l'Arte Povera et le néo-expressionisme, la peinture figurative britannique, il y a le postmodernisme. Edward Lucie-Smith indique que certains peintres et œuvres, qui reprenaient des thèmes classiques furent identifiés par la critique comme postmodernistes (en référence au renouveau de formes classiques dans l'architecture et encore à la question du recyclage) : « ...on a interprété la démarche consistant à utiliser des idées empruntées aux maîtres de la peinture, et à l'entier répertoire de l'art classique, comme étant ironique. » Néanmoins, Lucie-Smith soutient que cette hypothèse est

Heinich précise que l'institutionnalisation de l'art moderne et de l'art contemporain procèdent d'un triple jeu institutionnel²³⁰. La marginalisation de l'artiste et la rupture joueront un rôle dans ce processus. Les trois étapes de l'institutionnalisation sont : la transgression des frontières de l'art par l'artiste, les réactions négatives du public et l'institutionnalisation de l'œuvre par les spécialistes de l'art. Les réceptions critiques (les spécialistes, voie savante) et publiques (journalistes, voie populaire) de l'œuvre sont déterminantes dans ce triple jeu. La légitimation passe à travers plusieurs étapes temporelles significatives.

À la valorisation d'une *notoriété* immédiate, toujours discréditable comme indice de conformité, se superpose la valorisation de la *postérité*, en laquelle la rencontre avec le grand nombre est différée à plus tard. Dès lors, de l'immédiateté de la réussite n'est créditable qu'à condition de se conjuguer avec le petit nombre des initiés (temporalité courte, spatialisation restreinte), tandis que l'ampleur de la reconnaissance commune ne l'est qu'avec la médiation du temps (temporalité longue, spatialisation étendue).²³¹

L'institutionnalisation de l'art (moderniste/contemporain) se réalise grâce à plusieurs étapes. Il y a un processus institutionnel à considérer. Pour Heinich, il s'agit d'un réel cercle vicieux transgressif. La compréhension de l'action libérale de l'artiste ne doit pas y être exclue. Or, l'institutionnalisation de l'art (moderne et contemporain) a engendré des normes particulières de légitimation, différentes des normes sociétales. L'artiste transgresse puisque l'institutionnalisation de l'art (et l'admiration de l'artiste) procède de cette règle transgressive.

« insoutenable », car les artistes même modernistes, et ce, bien avant le postmodernisme, se sont basés sur le passé, les tableaux anciens et les œuvres classiques pour créer un nouveau tableau. « On devient artiste par curiosité visuelle, et les peintres et sculpteurs ne pouvaient s'isoler tout à fait des œuvres majeures du passé, même si la théorie n'avait que faire de celle-ci » (p. 230) Edward Lucie-Smith, « Postmodernisme et néoclassicisme », dans *L'art aujourd'hui*, Éditions Phaidon, 1995, Paris, p. 230 à 251

²³⁰ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, Paris, 1998, 384 pages

²³¹ *Id.*, *La gloire de Van Gogh*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «critique», 1991, p. 215

Heinich affirme que les règles de l'institutionnalisation de l'art se sont inscrites en marge de la société. Cette institutionnalisation de l'art est régulée dans le « champ de l'art »²³² et a des conséquences sur la représentation de l'artiste, de même que chez l'artiste. Par exemple, on verra plus loin que la représentation de l'artiste (à travers l'imaginaire de la bohème) devient une norme sociale importante, puisqu'elle influence le style de vie de l'artiste. Cette norme irait même jusqu'à réguler certains comportements, conduites de vie, chez l'artiste. Heinich a nommé cette nouvelle forme d'institutionnalisation de l'art le *régime de la singularité*.

3.1. Les fondements du statut de l'artiste à l'ère démocratique : le régime de la singularité

Heinich explique, dans l'ouvrage *L'élite artiste*, que le *régime de la singularité* est une forme de régime transitoire. Il est issu de l'ancien régime, c'est-à-dire du régime aristocratique. Pourtant, il se manifeste grâce au régime démocratique. Heinich précise que ce régime est particulier si on le compare avec les deux âges de l'art qui le précèdent.

²³² Même si Heinich utilise la notion de champs de l'art dérivée des études de Bourdieu, cette dernière n'y accorde pas la même signification. Selon Bourdieu, chaque champ possède sa « loi fondamentale » et les actions des agents respectifs des champs jouent un rôle autonome à travers chacun ceux-ci. Selon Bourdieu, « l'autonomie des champs est la condition même de son efficacité symbolique. » (p. 55) Les agents de chaque champ spécifique luttent pour une domination grâce aux capitaux (capital : *économique, culturel, social et symbolique*) qu'ils possèdent. Chez Bourdieu, la position de classe détermine la position sociale de l'individu à travers la notion d'*habitus*, le bourgeois possède un capital (*économique, culturel, social et symbolique*) et un style de vie associé à sa classe sociale. Les goûts culturels sont déterminés par l'*habitus* et la classe sociale de chacun des agents. Ceux-ci oeuvrent dans un champ particulier, ils peuvent être dominants ou dominés selon leur position sociale. Selon la théorie des champs de Bourdieu, l'action de l'agent est déterminée par la classe sociale auquel il appartient. Autrement dit, l'action d'une classe sociale se réalise qu'à travers ce champ. Pour Heinich, il est faux d'affirmer que l'activité sociale du poète, du critique littéraire, du peintre, de l'écrivain et même encore du philosophe de l'art sont indépendante. Pour celle-ci, il existe des « réseaux d'accréditations croisées » et « une pluralité des mondes ». Heinich pense que la « reconnaissance réciproque » est nécessaire en société. Tandis qu'elle est fondamentale dans les milieux artistiques. (p. 71) L'interaction entre les individus est plus complexe que la théorie de la domination (des classes). Il y a des règles à suivre et des normes dans les *mondes de l'art*, qui vont bien au-delà d'une simple relation dominante/dominée et peuvent impliquer jusqu'à l'identité même des acteurs culturels/agents, et il y a un croisement des champs développe cette dernière. Patrice Bonnewitz, *Pierre Bourdieu, vie, œuvres, concepts*, Paris, Éditions Ellipses, Coll. « Les grands théoriciens », 2002, p. 52-83

Heinich indique qu'au Moyen-âge, il y a un régime artisanal. Le peintre est perçu comme un artisan et non comme un créateur authentique. Par exemple, ce fut le cas de Raphaël (1483-1520), vénitien, élève de Giovanni Bellini (1433-1516) et peintre officiel de la papauté; de même que du Titien (1490-1576)²³³. L'artisan reproduisait, à l'atelier, les consignes du maître sans avoir à réinventer le beau à partir d'élans de l'imagination. (Quoique, comme nous l'avons expliqué précédemment, Kris et Kurz notaient qu'il y avait des indices (la signature) de l'importance future accordée à l'artiste et que la position de la conception de l'art comme « invention » a joué un rôle beaucoup plus tôt dans l'histoire de l'art. Néanmoins, il s'agissait de cas plutôt exceptionnels, pas tout à fait généralisés à l'ensemble des pratiques en arts.)

Par ailleurs, l'artiste est accepté comme un professionnel de l'art durant l'âge classique. Le peintre sera un académicien. Les règles de l'art étaient données par l'académie. À titre d'exemple, François Boucher (1703-1770), nommé peintre du roi en 1765, de même que, un peu plus tard, William Bouguereau (1825-1905), peintre français, furent des artistes académistes²³⁴. Ils exposaient dans les salons où ils étaient directement liés à l'art officiel (à la cour du roi/opposés aux réalistes et impressionnistes). La liberté de l'artiste face à l'œuvre ou à sa création n'est pas l'équivalente de ce qu'elle sera avec les artistes de l'avant-garde. Ceci fait penser qu'en 1884, les artistes avant-gardistes mettent sur pied, dans un esprit de liberté notoire, le « Salon des indépendants », dont l'absence de jurys et de récompenses sera en parfaite contradiction avec les académies et leurs salons.

²³³ Dir. Paul Robert, *Le Petit Robert des noms propres*, Éditions Petit Robert, 2003, Paris, 1724 p.

²³⁴ *Ibid.*, p. 290 et p. 292

À cet égard, la naissance du *régime de la singularité*, comme processus institutionnel, annonce la bohème artistique et la mise en place de la pensée de l'art pour l'art (moderniste). Heinich affirme qu'il s'agit d'un régime vocationnel. Le peintre est d'abord artiste de vocation. Il n'est plus homme de métier. Il choisit sa vocation dans la mesure où il croit qu'il est appelé, c'est-à-dire qu'il a un don, voire « du talent ».

D'une part, c'est selon la perspective du don que le *régime de la singularité* se base sur les règles de l'ancien régime, parce que le « savoir-faire », plus exactement le « talent », n'est pas appris, mais donné à la naissance, comme il en était du statut social du noble, jadis, hérité et « naturel ». D'autre part, le choix, voire la liberté, de s'identifier comme artiste devient accessible à tous. Ce choix est issu du nouveau régime démocratique et relève du mérite de l'individu. L'artiste débutant qui travaille bien sans fréquenter l'académie, mais par sa persévérance et son labeur, accédera aux sphères de légitimité (être reconnu avant ou après sa mort, mais là n'est pas la question, ici). C'est grâce à cette combinaison (talent et choix ou don et liberté) que la vocation d'artiste devient accessible à tous et que l'art engendre son propre système normatif moderne.

3.2. Les fondements du statut de l'artiste à l'ère démocratique : l'identité artiste

L'institutionnalisation de l'art et le statut symbolique de l'artiste auront des impacts sur le parcours et le style de vie de l'artiste. Le régime vocationnel et le statut artiste à l'ère démocratique naissent dans un contexte social particulier. Heinich remarque que l'institutionnalisation de l'artiste possède une dynamique intrinsèque et même identitaire. Les artistes se regrouperont au-delà de leur discipline respective (musiciens, poètes, écrivains et peintres). Cette mise en commun engendrera la catégorie « artiste »

telle que nous la connaissons aujourd'hui. L'époque romantique et certains représentants, comme le poète Charles Baudelaire, participeront à la substantialité de cette catégorie. L'artiste devient « synonyme de "créateur" »²³⁵.

Heinich développe l'idée selon laquelle, autour du XIXe siècle et encore de nos jours, il existe une catégorie « identitaire » artiste qui suppose une « psychologie » (caractère) et un « état » (vocation). Cette catégorisation est même observable. Il y a des représentants plus typiques que d'autres. Chez les plasticiens, le peintre y est reconnu comme l'idéal. (On y comprend que ce n'est pas un hasard si pour Baudelaire, l'artiste idéal est peintre.) Dans le domaine littéraire, le poète a également ce privilège, tandis que le journaliste en est exclu. « Le processus de construction d'une identité collective doit donc se figurer non comme une échelle hiérarchique allant de plus ou moins (par exemple : artiste), mais plutôt comme une série de cercles concentriques allant de « l'idéal-type », c'est-à-dire du noyau, aux réalisations moins exemplaires, jusqu'à celles qui, tangentes, marquent les limites de la catégorie...»²³⁶ Dans la sphère musicale, le compositeur en est plus proche que l'interprète dans la mesure où l'« artiste » présuppose création, celui qui « invente » une pièce se rapproche davantage du noyau.

Enfin, Heinich affirme que la singularité de l'artiste moderne est au cœur de la reconnaissance artistique. Le champ de l'art développe une nouvelle structure institutionnelle. L'artisan et l'académicien sont devancés par l'artiste et *le régime de*

²³⁵ Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, Paris Éditions Gallimard, Coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 2005, p. 184

²³⁶ *Ibid.*, p. 190

singularité. Par le fait même, la représentation de l'artiste moderne sera incarnée dans les écrits de poètes comme ceux de Charles Baudelaire et du peintre Eugène Delacroix.²³⁷

3.3. Les trois pôles du statut de l'artiste : excentrique/bohème, engagé/avant-garde et privilégié/dandy

Or, selon Heinich, le *régime de la singularité* qui se met en place au XIXe siècle possède trois pôles de réalisation. L'artiste peut représenter l'excentricité, l'engagement ou le privilège. (Par ailleurs, on rappelle que les trois pôles furent mentionnés précédemment, lorsqu'on y a abordé la similarité entre ceux-ci et les « nouveaux types sociaux » établis par Kris et Kurz.) Mentionnons, notamment, que ces trois pôles découlent des observations de Heinich face à la mise en récit par les écrivains et littéraires de vie d'artistes et de peintres dans les fictions romanesques de la société française à partir du début du XIXe siècle. Heinich explicite que « [l]e basculement de l'art en régime de singularité induit donc le partage de l'artiste idéal typique selon trois pôles : le pôle du privilège, vécu au XIXe siècle dans la mondanité et le dandysme; le pôle de la démocratie, fantasmé sinon réalisé dans l'engagement politique de l'avant-garde; et le pôle de l'excentricité, incarné dans la bohème »²³⁸. Autrement dit, chaque artiste reconnu incarnera à un moment de sa vie l'un des trois pôles du régime.

3.4. Réponse à Bourdieu : l'institutionnalisation de l'art n'est pas anémique

Heinich affirme que ce processus institutionnel ne souffre pas d'anomie comme le défend Bourdieu. Ce nouveau régime issu de la modernité est muni de règles de l'art complexes qui engendrent valeur et statut chez l'artiste. C'est pourquoi, selon Heinich, « [L]'art en régime de singularité n'a strictement rien d' « anémique » : au contraire, il

²³⁷ *Ibid.*, p. 80 et 84

²³⁸ *Ibid.*, p. 279

est parfaitement normé, pour peu du moins qu'on accepte de changer de système normatif ou, plutôt, d'accepter la coexistence de plusieurs systèmes, au lieu de considérer le régime de communauté comme la norme, face à laquelle il y aurait que des exceptions... »²³⁹ Bien que la norme s'établisse en dehors du régime de communauté²⁴⁰ (de la norme sociale), cette particularité ne signifie pas que le champ de l'art est autonome ou que la différence entre ces deux lieux (norme sociale et hors-normes) est totalement saisissable et unidirectionnel. On rappelle que Heinich pense qu'il existe des « réseaux d'accréditations croisées », « une pluralité des mondes » et des croisements entre les champs. En plus, cette dernière comprend l'activité sociale de l'agent (artiste), à la manière de Weber, comme un acte de liberté, toujours un peu indécis selon les motivations du sujet.

En fin de compte, le régime de la singularité émerge du passé et est moderne. Heinich explique que même si ce dernier possède ces normes, l'autonomie du champ de l'art ne s'observera pas dans la réalité sociale, car les champs s'entrecroisent. Par ailleurs, il y a certains impacts de l'institutionnalisation, tels qu'indiqués selon le partage des trois pôles de l'artiste, puisque ces modèles influenceront le parcours et style de vie des artistes. Alors le champ de l'art est ouvert sur les autres champs, voire l'ensemble de la société, grâce à l'artiste.

²³⁹ *Ibid.*, p. 344

²⁴⁰ Heinich emploie ce terme pour parler de la société, sans référence à la distinction de Tonnies.

3.5. Le pôle de l'excentricité : la bohème

À cet égard, le pôle de l'excentricité attire notre attention. Celui-ci est directement associé à la construction de la marginalité artistique. Ce pôle est incarné par la bohème. Heinich explique qu'il s'agit d'un lieu situé entre la norme et le hors-normes : l'imaginaire et le réel. Il va de soi que la bohème artistique est entendue dans le sens de « vie de bohème ». Il s'agit d'un lieu essentiel qui concerne la valeur, le statut de l'artiste, de même que la vie en marge au quotidien du peintre, du poète, du sculpteur, de l'écrivain ou du musicien. L'imaginaire de la bohème aura des conséquences sur le statut de l'artiste, parce que celui-ci partagerait la volonté d'incarner « la vie de bohème ».

L'émergence de la bohème artistique autour du XIX siècle, en Europe, par les littéraires, entraînera bien entendu une conception imaginaire de l'artiste²⁴¹. Il s'agit d'une chimère. L'artiste imaginé se situe entre un « enchantement » (bohème idéalisé) et un « désenchantement » (bohème réaliste) de la création, de la personne et de l'œuvre. Les artistes « de la bohème » partagent « la croyance en l'art pour l'art », mais surtout, l'imaginaire de la bohème (style de vie, comportements, lieux, etc.). Heinich explique que celle-ci se définit davantage par ce qu'elle n'est pas. La bohème est une vie en marge.

D'abord, la bohème est considérée comme un idéal. (On rappelle l'exemple idéalisé de M.C.G chez Baudelaire : peintre, prédestiné, génie et fin observateur du monde.) Heinich, en empruntant les propos de Paul Bénichou, propose que l'imaginaire de la bohème en tant que chimère définit le statut de l'artiste.

²⁴¹ Nathalie Heinich, « Bohèmes » chapitre 1, dans *L'élite artiste*, Paris Éditions Gallimard, Coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 2005, p. 27-45

« "[l]es êtres se définissent autant par les chimères que par leur condition réelle. Cette vérité, qui vaut pour chacun de nous, vaut aussi pour une société ou une époque." [Bénichou : *Le sacre de l'écrivain*, p. 380] [...] C'est pourquoi, si la bohème est un mythe – et elle l'est en partie, en tant que pourvoyeuse d'un imaginaire collectif, de récits, de représentations partagées –, c'est un mythe fondateur de statut, constructeur de vocations, créateur de réalités. »²⁴²

Autrement dit, la bohème matérialise un objectif à atteindre. L'imaginaire de la bohème peut donc avoir un impact sur le statut réel de l'artiste, voire son parcours et son style de vie.

La bohème artiste comprend deux facettes : l'enchantement et le désenchantement. D'une part, la bohème est enchantée, l'artiste bohème est jeune et libre. « [Il incarne et représente le] refus de la tradition, [l'] affiliations des jeunes peintres avec les écrivains, [la] confrontation avec l'institution, [la] transformation de l'échec en dénonciation de l'incompréhension, [la] solidarité et [l'] utilisation des ressources collectives, [le] cénacle de la marginalité, [l'] excentricité de la tenue. »²⁴³ D'autre part, la bohème est désenchantée. Elle est « la bohème désespérée du génie méconnu et condamné au malheur »²⁴⁴ comme il est souvent compris avec la figure de Van Gogh.

Heinich précise que le moment de la bohème est la jeunesse. Alors que le lieu par excellence est Paris. Suite à la publication du roman de Murger, *Les scènes de la vie de bohème*, publié en feuilleton en 1848, comme le note Heinich, les personnages (poète, musicien, peintre, écrivain) incarneront la bohème imaginaire : « ...le moment, c'est la jeunesse, puisqu'"un homme qui entre dans les arts, sans moyen d'existence que l'art

²⁴² *Ibid.*, p. 39

²⁴³ *Ibid.*, p. 32

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 33

lui-même, sera forcé de passer par les sentiers de la Bohème"; et le lieu, c'est Paris, puisque "*la Bohème n'existe et n'est possible qu'à Paris.*" »²⁴⁵ En se basant sur les propos de Jerrold Seigel, Heineich affirme que la bohème est une forme de moratoire pour les fils issus de la bourgeoisie, afin qu'ils soient créateurs de leur propre vie. Il ne s'agit plus de suivre les traces du père, à travers un métier, mais bien de choisir la liberté de la création à travers une vocation. La bohème est un espace de liberté qui s'invente par la privation de l'autre vie, qui correspond à suivre les traces de son père, bourgeois.

La bohème est un lieu à distance de la société, voire un mode de vie marginal, développe Heineich. Toujours en opposition avec la norme sociale, le style de vie de la bohème sera la privation d'argent. Vivre dans la misère devient une norme. L'artiste fuira les créanciers. À ceci s'ajoute que la bohème est privation d'une place dans la hiérarchie sociale, dont le but est d'obtenir du pouvoir ou une carrière respectable. De surcroît, l'art est une foi et non un métier. Choisir la bohème signifie être artiste de vocation. L'artiste a donc fait le choix de vivre dans le hors-normes qu'est la bohème, parce qu'il croit qu'il est un appelé.

De plus, l'incarnation à travers « la vie de bohème » se réalise dans l'ombre. Toujours dans l'anormal, comme il est affirmé chez Baudelaire au XIXe siècle : l'artiste peindra la nuit. Lorsque les foules dorment paisiblement, l'artiste éveillé, au contraire, peint avec fougue. En effet, à propos de M.C.G. Baudelaire dit :

Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise,

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 29

pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même. Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur.²⁴⁶

Et même plus d'un siècle passé, Charles Aznavour reprend ce thème dans la chanson *La bohème*. Le peintre se met au chevalet la nuit : « Souvent il m'arrivait, devant mon chevalet, de passer des nuits blanches, retouchant le dessin... » Le hors-normes signe la conduite de vie de l'artiste. Lorsque tout le monde dort et se repose, l'artiste s'active.

La vie de bohème illustre l'une des situations de l'artiste moderne, si ce n'est l'une des plus significatives. Ainsi, tout un récit sur la vie de l'artiste existe à partir de Baudelaire et d'Alfred de Musset, note Heinich. Celui-ci est complexe dans la mesure où la glorification de l'excentricité est toujours ambiguë, se situant entre enchantement et désenchantement :

...la nécessité d'assumer une singularité problématique, synonyme de méconnaissance ici-bas, mais aussi, peut-être, de gloire dans l'au-delà. Ils [l'auteur faire référence aux œuvres de fictions de Baudelaire *Albatros* et de Musset *Histoire d'un merle blanc* – le merle et l'albatros – (l'écrivain et le poète)] incarnent admirablement l'ambivalence du statut singulier, entre stigmatisation et héroïsation, cynisme et idéalisation – et ce, tant dans la continuité individuelle de leur destin que dans le système de valeurs collectif, qui peut faire basculer le handicap en ressource selon le contexte et les circonstances.²⁴⁷

Pour Heinich, que ce soit par la bohème réalisée ou idéalisée, la représentation de l'artiste à l'ère démocratique existe en interaction avec la communauté; quoique cela signifie que l'artiste et son image sont en opposition avec la norme sociétale. Autrement dit, nous sommes en présence de deux forces interdépendantes (la relation norme et hors-normes, signifie nouvelle norme).

²⁴⁶ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne, partie III : *L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant* », dans *Critique d'art suivi de critique musicale*, Éditions Gallimard, [publié pour la première fois en 1868], Coll. Folio essais, 1992 [1976], p. 353-354

²⁴⁷ Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, Paris Éditions Gallimard, Coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 2005, p. 45

3.6. Le paradoxe de l'artiste et sa représentation : singulier, individuel ou social?

À ceci s'ajoute qu'il existe le même phénomène paradoxal identifié par Kris et Kurz (« Singularité commune ») pour ce qui concerne l'explication que donne Heinich du statut de l'artiste, par la théorisation du *régime de la singularité*. En effet, le phénomène de représentation de l'artiste moderne semble contradictoire. Comment peut-il exister une « Singularité commune » de l'artiste, un modèle, un idéal type de l'artiste (selon trois pôles), lui qui devrait être original, exceptionnel et singulier?

En fait, comment ce qui est singulier (création/hors-norme) et individuel (artiste) devient commun et accepté par la société? Selon Heinich, il y a des artistes reconnus qui incarnent l'artiste archétypal. De la même façon que les récits grecs ont déterminé la légende de l'artiste en Occident, elle affirme que les histoires d'artistes (légitimation accomplie ou existence de modèle d'artiste tels que les cas de Van Gogh, Picasso, Duchamp ou Dali, etc.) démontrent comment l'institutionnalisation de la norme artistique est présente. De nos jours, cette norme est encore paradoxale. Par le fait même, la réception publique de l'œuvre procède à l'institutionnalisation des règles et du statut symbolique de l'artiste et inversement.

4. Les publics : peut-on parler d'une réception de l'art à valeurs différenciées?

La reconnaissance de l'artiste et sa symbolique se développent grâce à plusieurs étapes et selon de nombreux publics différents. La réception de l'art joue un rôle dans l'institutionnalisation de l'art (moderne et contemporain) et la mise en place d'un statut symbolique de l'artiste.

4.1. La réception de l'art : les publics, quatre sous-ensembles de la réception

En se basant sur les études d'Alan Bowness, Heinich note qu'il existe « quatre cercles de la reconnaissance »²⁴⁸. Le premier est le groupe de pairs, collègues et concurrents. Pour le deuxième, il s'agit de la critique d'art spécialisée.²⁴⁹ (D'ailleurs, l'analyse de contenu qui est l'objet du chapitre suivant se situe dans ce cercle.) Les marchands et les collectionneurs se retrouvent dans le troisième cercle de la reconnaissance, tandis que le grand public se situe dans le dernier. Heinich précise qu'il y a une distinction entre la critique spécialisée et la critique non spécialisée (journalistique), parce que cette dernière est plus proche du sous-ensemble qui reflète les goûts du grand public.²⁵⁰

4.2. La réception de l'art à valeurs différenciées : Motifs, modalités et registres d'amour de l'art (Pourquoi admire-t-on la création? Admire-t-on l'œuvre ou l'artiste?)

Notamment, ce n'est que dans le cercle de la reconnaissance « grand public » qu'il y a eu acceptation tardive du talent du peintre Vincent Van Gogh. Il existe quelques anecdotes et témoignages curieux qui démontrent le motif de l'incompréhension face à son œuvre, note Heinich. Or, elle explique que lorsque le motif de l'incompréhension du public (reconnaissance tardive; l'artiste réalise des œuvres médiocres, voire inacceptables) supporte l'explication de l'admiration de Van Gogh, il

²⁴⁸ *Id.*, *La gloire de Van Gogh*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «critique», 1991, p. 16

²⁴⁹ Notons que pour le Québec, *petite société*, les milieux artistiques s'avèrent plus petits que ceux établis dans les grandes métropoles du monde telles que Paris ou New York, nous avons observé que les acteurs des milieux artistiques ont un champ d'action moins limité, c'est-à-dire qu'il y aura multiplicité des fonctions. L'historien de l'art pourra agir à titre de critique d'art (et même dans une publication plus journalistique). Il pourra également occuper le rôle de conservateur dans une galerie ou un musée, mais en dehors de ces fonctions prolifiques, nous notons qu'il habite le deuxième sous-ensemble.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 19

s'agit du public non spécialisé.²⁵¹ L'admiration s'est manifestée après de nombreuses décennies dans ce cercle de la reconnaissance. Heinich remarque qu'il y a une différence de nomination entre Vincent Van Gogh (l'artiste vivant, connu de quelques spécialistes) et Van Gogh (l'artiste posthume, glorifié).

Pourtant, la glorification posthume s'est réalisée grâce à une reconnaissance antérieure par les pairs et les critiques d'art spécialisées. Le don doit être reconnu à un certain moment « avant la mort » de l'artiste dans les cercles de reconnaissances plus spécialisés (petit nombre d'amateurs, de spécialistes et la critique). Il y a eu bien du temps écoulé entre l'événement de l'oreille coupée, son internement et la production d'une multitude d'accessoires commerciaux – avec les images d'œuvres telles que « Les tournesols » (peinte entre 1888 et 1889) – et les ventes record. Heinich propose qu'il y ait quatre sous-ensembles de publics en art. Ainsi peut-on dire qu'il y aurait une réception de l'œuvre différenciée selon le sous-ensemble auquel le public appartient, de même que les motifs d'admiration de la réception de l'œuvre sont particuliers selon le cercle de la reconnaissance auquel se rapporte l'admiration.

En comprenant qu'il y a une distinction entre la reconnaissance de l'artiste selon les publics, on comprend sur quoi repose l'admiration du peintre. Lorsqu'il est question de l'amour de l'art en *régime de singularité*, il y a plusieurs modalités d'admiration de la réception publique. Dans l'article « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », Heinich questionne le commencement et les déterminations de la

²⁵¹ *Ibid.*, p. 16

réception de l'art selon les publics. Elle se demande si l'un des sous-ensembles est plus important, s'il y a une relation entre l'un et l'autre des moments de la réception de l'œuvre.

Elle conclut qu'il n'y a pas d'effet de causalité du lieu de création dans la réception publique qui déterminerait le statut symbolique de l'artiste. Par exemple, la reconnaissance de Pablo Picasso passe-t-elle davantage par la personne de Picasso (excentrique, aventureux, etc.) ou son œuvre (cubiste, surréaliste, de la période bleue, etc.)? Existe-t-il un mode d'amour de l'art plus important que l'autre? De plus, lorsque l'œuvre seulement est admirée, oublie-t-on le génie de l'artiste, ou inversement? Heinrich affirme :

Mais qui nous dit, après tout, qu'un examen de cette personnalité occultée ne révélerait pas l'antériorité de la valeur de la personne sur la valeur de l'œuvre, voire un rapport de causalité faisant celle-là l'origine de celle-ci et, par conséquent, l'objet légitime de l'admiration? Ce que révèle une telle formule [...] ce sont les déplacements entre deux pôles de représentation du lieu de la création : l'œuvre et la personne. Et avec le lieu de la création, c'est l'objet de l'admiration qui du même coup, glisse d'un pôle à l'autre. Ce sont ces glissements, et les ordres de valeurs auxquels ils renvoient, qui vont nous intéresser ici.²⁵²

Il existe deux modes de représentation du lieu de création, c'est-à-dire la personne et l'œuvre. Il y a des modes différents d'amour de l'art en *régime de singularité*; ceux-ci se situent entre l'amour de la personne (de l'artiste et de sa personnalité) et l'amour de l'œuvre. L'un ne détermine pas l'autre. Les deux modes d'amour de l'art existent.

²⁵² Nathalie Heinrich, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, # 64, Paris, 1997, p. 153

Par conséquent, il existe des différences entre les motifs de célébrations (motif de l'incompréhension) de même que le registre de célébration entre Vincent Van Gogh et Van Gogh selon les publics pour Heinrich. Elle affirme que la réception publique selon le cercle de la reconnaissance « grand public » fera davantage appel au peintre (personne) qu'à sa peinture (œuvre); tandis que le public spécialisé reprocherait à des écrits journalistiques de faire l'éloge de la personne et non de l'œuvre d'art en soi.

Heinrich note qu'il y a deux modes d'amour de l'art en régime de singularité. L'un personnaliste (au nom de la personne, « proximité immédiate avec les grands », ou, comme Kris et Kurz affirmaient, s'inscrivant dans « la communauté des génies ») et l'autre opéraliste (au nom de l'œuvre, de l'art pour l'art, admiration de l'autopoïèse). Sans compter que ces deux modes d'admiration correspondent à deux catégories sociales, l'une populaire et l'autre savante. Ainsi, l'une correspond au cercle de la reconnaissance du grand public; alors que l'autre correspond à celle des pairs, de la critique spécialisée et des collectionneurs (marchands). Heinrich précise donc qu'il est « distingué » d'affirmer que l'éloge de l'artiste ne commémore pas le génie de l'œuvre, mais seulement le génie de la personne comme certains le prétendent.

De plus, Heinrich explique que le discours populaire construit l'amour de l'art selon l'éthique de la conformité²⁵³ et les pratiques communes. Le discours savant construit l'amour en régime de singularité selon l'éthique de la rareté (exceptionnalité de

²⁵³ Conformité signifie entre accord avec le grand public. Néanmoins il va de soi que la conformité s'accorde avec la mémoire de l'image de l'artiste en Occident et du statut symbolique de l'artiste en régime de singularité, telle la bohème.

l'artiste, de faire « ce qui ne se fait pas » et d'être contre « l'adhésion aux pratiques communes »).

On peut comprendre ainsi que les formes personalistes de la célébration soient associées aux pratiques savantes –celles-ci s'opposant à celles-là. En outre, dans la mesure où le savant, qui possède par définition un maniement aisé des instruments discursifs, peut argumenter le privilège accordé aux œuvres, ce sont ces formes opéralistes qui tendent à faire autorité, pour ce qui est des modalités de la célébration autant que du choix des objets à célébrer.²⁵⁴

Ainsi, il y a deux registres de valeurs, l'un populaire (pratiques communes) et l'autre savant (contre les pratiques communes). Cette distinction correspond à des catégories sociales différentes.

Pour tout dire, Heinich note qu'« [a]u-delà d'une explication par la distinction, d'autant moins pertinente qu'elle l'est également pour deux conduites opposées, mieux vaut donc mettre en évidence l'opposition entre deux régimes de distinction, deux façons de construire l'excellence... »²⁵⁵ Enfin, il y a deux modes (personne/œuvre) et registres (conformité/rareté) d'amours de l'art. C'est-à-dire que la dynamique d'admiration de la réception de l'art est à valeurs différenciées.

5. Que signifie la personnalisation de la grandeur artistique?

Seulement les deux modalités et registres incluent tout discours sur l'artiste, car, pour Heinich, en régime de singularité le biographe raconte les événements anecdotiques de la vie de l'artiste et les transforme en vérités historiques. Le récit biographique de l'artiste devient l'histoire. L'histoire de vie se substitue à l'histoire de l'œuvre et vice-versa. Il y a personnalisation de l'œuvre. La célébration du génie artistique se révèle à la

²⁵⁴ *Id.*, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, # 64, Paris, 1997, p. 168

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 168-169

lueur de la mise en légende de la vie de l'artiste. Sans aucun doute celle-ci passe par la réception de l'œuvre. La personne n'est pas plus ou moins célèbre par rapport à l'œuvre et inversement. Par le fait même, que ce soit la réception de l'œuvre (historiens, philosophes de l'art, critiques, etc.) ou une biographie de l'artiste, les deux discours mettront l'accent de manière différente sur l'histoire de vie de l'artiste. Pour les uns, l'œuvre sera de qualité, car l'artiste est grand; pour les autres, l'artiste sera grand, parce que l'œuvre est de qualité.

5.1. Nature de la réception de l'art : exemplaire Van Gogh et paradigme de la marginalité

Dans le livre *La gloire de Van Gogh*, Heinich justifie en quoi la réception et l'institutionnalisation de l'œuvre influencent la valeur et le statut de l'artiste posthume. L'éloge de l'artiste possède une nature, note cette dernière. Depuis la modernité, il y a personnalisation de la grandeur artistique à travers la célébration de la vie intérieure de l'artiste. Cette admiration peut par exemple passer par une glorification biographique se transformant souvent en légende hagiographique.

Pour Heinich, la personnalisation de la grandeur artistique s'inscrit dans un paradigme de la marginalité (excentricité/bohème) dont la postérité en marque la victoire.

Il y a un contenu symbolique, hors-norme, lié à la valeur de l'artiste.

La figure de Van Gogh est bien l'illustration paradigmatique du basculement en régime de singularité, privilégiant le hors-norme, l'innovation, l'originalité, l'individualité dans cette nouvelle éthique de l'avant-garde qui va devenir la norme de l'excellence artistique : en vertu de quoi le génie isolé est valorisé contre la foule et la communauté des pairs, l'excentricité contre l'observance des canons, l'innovation contre la reproduction des modèles, la marginalité contre la conformité, l'artiste prophète contre l'artiste mondain, et la vérité de la postérité contre l'aveuglement ou le mensonge du temps présent. L'artiste n'est plus celui qui peut être singulier, mais celui qui doit l'être, par principe, car cela fait désormais partie de sa définition normale : c'est

l'un des nombreux paradoxes du statut de l'artiste en régime de singularité que de devoir être, si l'on peut dire, normalement exceptionnel.²⁵⁶

Ainsi, pour Heinich, le statut de l'artiste, avec le cas Van Gogh, se situe à travers le pôle de l'excentricité où l'avenir détermine le présent. L'action de l'artiste, voire la création, se passe en fonction de sa potentielle gloire ultérieure.

Selon Heinich, l'histoire du statut de Vincent Van Gogh est exemplaire. Avec le cas vangoghien, il y a une nouvelle doxa qui structure la représentation de l'artiste. Celle-ci influence la valeur de l'œuvre. L'anormalité devient la nouvelle règle normative. Plus l'artiste est anormal, voire excentrique, plus il s'inscrit dans le processus structurel de l'art en régime démocratique. Peut-on s'étonner que Marcel Duchamp ait inventé le ready-made, qui révolutionna l'art, en passant sa vie à flâner sur son échiquier, dans une société où la vertu est l'éthique du travail et de la performance. Heinich affirme : « Dorénavant, en vertu de cette systématisation du hors-norme comme norme cristallisée autour du cas Van Gogh, ce qu'il faut faire, c'est ce qui ne se fait pas. S'opère ainsi [...] le passage d'une éthique de la conformité à une éthique de la rareté. »²⁵⁷

Encore une fois, le statut de l'artiste est commun (selon l'archétype) et exceptionnel (selon la création et la marginalité). Il est donc sous-entendu que la valorisation par les discours de légitimation se rapportant à l'artiste glorifie les éléments associés aux hors-normes à l'exceptionnel. Parallèlement, Heinich souligne que même si

²⁵⁶ Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, Paris Éditions Gallimard, Coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 2005, p. 112

²⁵⁷ *Id.*, *La gloire de Van Gogh*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «critique», 1991, p. 212

le « talent » de Vincent Van Gogh est reconnu de son vivant par quelques spécialistes de l'art, la construction du mythe posthume et son acceptation par un public non spécialisé ne sont venues que bien après. C'est-à-dire qu'il y a des lieux (étapes/œuvre ou personne) de légitimation différents selon les publics (sous-ensembles) auxquels correspond la réception de l'œuvre.

6. Amour de l'art et admiration de l'artiste : élite artiste, marginalisation et société

Heinich affirme que les artistes célébrés forment une élite du fait que le processus historique d'institutionnalisation du statut de l'artiste est marqué par des normes (régime de singularité), des modèles (ex. : Le cas Van Gogh), un imaginaire (bohème) et une identité. Pourtant, comment les membres d'une société démocratique accepteraient-ils une élite? Une élite en régime démocratique ne devrait-elle pas être inacceptable pour le peuple, dans la mesure où il y a négation de l'incarnation des principes de l'égalitarisme démocratique moderne.

Pourtant, l'élite est glorifiée. Sans aucun doute acceptée. Plus près de notre époque, il suffit de penser aux grandes stars du cinéma et de rock qui, au tournant des années 1970, furent admirées; sans compter qu'à la même époque les étudiants de mai 1968 participaient à un état révolutionnaire égalitariste (contre l'autorité) et que les mouvements féministes luttaient pour plus d'égalité. Il est vrai que l'élite artiste existait et existe encore. Mais comment cette élite est-elle acceptée?

6.1. L'élite artiste et la marginalisation

L'existence de l'élite artiste se crée, dans une certaine mesure, à travers la marge sociale, et c'est ce qui permet au *régime de singularité* de se perpétuer et d'être accepté

par la société démocratique. Cette marginalisation est donc l'oxygène de sa survivance, voire de son acceptation sociale. L'élite artiste, tant dans sa représentation idéale incarnée par la bohème que dans le régime démocratique actuel, est acceptée, mais ce qui est important de remarquer est qu'il s'agit d'une élite sans pouvoir et marginale.

... ce qui rapproche l'art de l'aristocratie c'est, d'une part, le caractère inné du talent (naissance vocationnelle) et, d'autre part, le fait que le privilège soit attribué non pas seulement à des individus, mais à toute une catégorie (les artistes, les créateurs en général); ce qui, à l'opposé, le rapproche de la démocratie c'est, d'une part, l'indexation de la grandeur sur le mérite personnel (méritocratie) et, d'autre part, l'accessibilité de cette grandeur à tout un chacun selon ses efforts ou sa chance; et ce qui, enfin, l'éloigne tant des valeurs aristocratiques que des valeurs démocratiques, c'est que l'excellence y est définie dans la singularité, au double sens d'exceptionnalité (excellence) et de marginalité (exclusion). En se constituant idéalement comme singulier, c'est-à-dire, littéralement, « hors du commun », l'art paie de son renoncement au pouvoir et à l'insertion sociale sa capacité à représenter un privilège démocratiquement acceptable, parce que ni aristocratique (sans pouvoir) ni bourgeois (sans insertion).²⁵⁸

Ainsi, depuis l'avènement de la modernité historique, l'artiste occupe une position privilégiée dans la société.

Le processus d'identification à l'originalité ou à la singularité de l'artiste est interprété en don et en mérite et engendre cette élite sans pouvoir et marginale. L'originalité de l'artiste moderne, située entre l'élitisme et la virtuosité naturelle à être hors du commun, s'est construite à la frontière du régime démocratique des citoyens. Heinich explique que le développement du statut de l'artiste à l'ère démocratique, dont l'artiste/élite est un être hors-normes, marginalisé, et sans pouvoir, permet un compromis accepté pour la société démocratique. L'élite artiste est symboliquement glorieuse, mais sans pouvoir politique.

²⁵⁸ Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, Paris Éditions Gallimard, Coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, p. 274

6.2. L'univers romantique de la vie de bohème : partir pour l'aventure, une norme?

Même si la bohème était à Paris au XIXe et XXe siècle, le hors-normes structure les comportements de l'artiste. On ne peut négliger que la bohème est un idéal qui a pris naissance dans un espace romantique. Pour les romantiques, les voyages à travers l'Europe étaient privilégiés. On note que, par exemple, les voyages pourront occuper une place particulière dans le mode de vie de l'artiste bohème. L'artiste est libre de partir à l'aventure quand bon lui semble, puisque c'est ce qui est anormal. Il s'embarque sur un bateau sans aucun sou en poche, afin d'aller découvrir, pour ne pas dire observer le monde et ses nouvelles foules; puisqu'encore une fois ce qu'il faut faire est ce qu'il ne se fait pas. Paul Gauguin, figure modèle de l'artiste, avait choisi l'exil (à Tahiti) et la barbarie (primitivisme), tel que le rappelle Béatrice Joyeux-Prunel. Gauguin a été marqué par, pour ne pas dire qu'il « s'est infligé », une vie en marge de Paris.²⁵⁹

Or, existe-t-il des conséquences de l'imaginaire de la bohème sur le statut de l'artiste issu de sociétés périphériques comme le Québec? Sans aucun doute, l'artiste issu d'une petite société occidentale partageait l'imaginaire de la bohème qui s'est construit à travers une littérature française et romantique, et ce, bien avant l'avènement de la modernité culturelle québécoise. Livres, intellectuels et artistes traversaient l'Atlantique au XIXe siècle, lorsque le Québec était conservateur, régionaliste, voire traditionnaliste. L'exil serait-il un des principaux lieux hors-normes, incarné par la bohème, marqué par le voyage, pour les artistes issus de petites sociétés...

²⁵⁹ Béatrice Joyeux-Prunel, « « Les bons vents viennent de l'étranger » : la fabrication internationale de la gloire de Gauguin », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, # 52-2, 2005/2, p.113-147

6.3. Représentation de l'artiste et hypothèses : artiste, œuvre et petite société

Les discours sur l'amour de l'art en régime de singularité n'oublent pas de louer l'œuvre et ses significations, pour ne parler que de la personne et de la vie légendaire (style de vie bohème, hors-normes, etc.) de l'artiste. Car depuis l'avènement de la gloire de Van Gogh, selon Heinich, et bien avant, selon Kris et Kruz, le biographique se transforme en légende hagiographique chez l'une, en légende héroïque chez les seconds, sans méconnaissance de l'œuvre. Il s'agit davantage d'une fusion dans la célébration de l'œuvre et de la personne.

En somme, l'histoire et le temps (étapes/publics) sont essentiels pour comprendre le processus institutionnel du statut de l'artiste. Celui-ci renvoie à des règles identifiables (ex. : style de vie bohème) que le temps éclaire. La personnalité de l'artiste est aussi importante que les interprétations et significations des œuvres. Il y a personnalisation de l'œuvre et célébration de l'artiste en fonction d'une mémoire dédoublée : celle de l'histoire de l'art universelle (œuvre/tableau) et de l'histoire occidentale de la biographie de l'artiste (personne/archétype) issu plutôt de grandes nations.

En fait, l'institutionnalisation de l'art moderne est doublement paradoxale : la célébration de l'artiste est marginale (bohème et élite) et sociale (réception de l'art et mémoire de l'artiste), singulière et commune. L'artiste est soumis à la structure de son propre régime normatif. Le processus historique d'institutionnalisation du statut de l'artiste (biographie commune, réception « différenciée » et imaginaire bohème) permet de comprendre que l'institutionnalisation de l'art, de même que l'importance accordée

aux étapes (temporalité courte et longue et le triple jeu de l'art) de légitimation à travers la réception de l'art, seraient aussi significatives pour le statut de l'artiste issu d'une petite société. Autrement dit, que l'artiste occidental (œuvrant dans les *mondes de l'art* moderne ou contemporain) soit originaire de Paris, Bruxelles, Sao Paulo, New York, Prague, Vienne, Londres, Madrid, ou encore de Montréal, n'est-il pas lui aussi (par sa personne et son œuvre) entraîné par ce processus historique d'institutionnalisation de l'art, de la création d'un statut de l'artiste – et même identitaire – en régime démocratique?

Étant donné, premièrement, que la réception de l'art se rapporte à des valeurs différenciées selon les publics; deuxièmement, que la nature de la réception de l'art influence le statut symbolique de l'artiste; peut-on saisir pourquoi la représentation de l'artiste ne serait-elle pas aussi à valeurs différenciées? Autrement dit, n'y aurait-il pas selon une histoire et une mémoire particulières, une représentation différente de l'artiste, pour ce qui a trait aux artistes issus d'une petite société, si ce n'est que cette possibilité n'est pas envisagée par les théoriciens (à pensée universaliste), parce que leur réflexion est tournée plutôt vers les grandes nations.

CHAPITRE 4 – ANALYSE DE CONTENU ET RÉCEPTION DE RIOPELLE

L'analyse de contenu se fait selon trois thématiques principales. On se penche sur l'identification des registres, motifs et modalités du discours à propos du lieu de création (artiste et œuvre). Nous appelons la première thématique « manière historico-biographique ». Cette dernière se rapporte aux explications de Kris et Kurz sur l'image de l'artiste et leur légende en Occident. Admire-t-on l'artiste parce qu'il imite trompeusement la nature? Raconte-t-on que son talent a été découvert précocement, dès l'enfance? En conséquence, l'artiste est-il comparé aux artistes et aux œuvres de l'histoire de l'art universelle, voire aux Grands Maîtres (culte des génies)?

La seconde thématique est la perception en fonction du modèle artiste (représente-t-il l'archétype de l'artiste de l'ère démocratique?) On considère plusieurs aspects du contenu. Quels sont les pôles artistiques (excentricité/engagé/mondain) valorisés? Par le fait même, quelles sont les raisons éthiques de la croyance en la valeur de l'art, lorsque l'éloge de l'artiste se fait au nom des pôles de l'excentricité ou de l'engagement? De plus, célèbre-t-on l'artiste en fonction de son œuvre ou de sa personne, (modalité) selon chacun des auteurs étudiés (Schneider et Marc-Gagnon)? Les arguments, anecdotes ou histoires évoqués présentent-ils l'artiste à la manière de l'artiste peintre idéal décrit par Baudelaire (homme du monde, homme enfant, homme des foules)?

Contrairement à la question précédente, les arguments, anecdotes ou histoires évoqués font-ils référence à une mémoire collective différente de celle de la représentation universaliste de l'artiste en Occident? Autrement dit, l'artiste est-il admiré

au nom d'une mémoire collective Autre, c'est-à-dire en raison de la nation culturelle québécoise, de l'histoire ou du nationalisme? Ceci est la troisième thématique. Justement, la croyance en la valeur de l'art et l'éloge de l'artiste se feraient selon une mémoire historique en contexte de refondation nationale (Révolution Tranquille et/ou Américanité – nouvelle « mémoire » au nom d'une mémoire « vivante », celle issue du débat quant à la place à accorder au pluralisme culturel face à une conception culturelle de la nation). Donc, les raisons éthiques/politiques de célébration (pourquoi aime-t-on cet artiste? Quels sont les registres de la célébration?) sont ce qui retient davantage notre attention.

On note que les œuvres de Riopelle varient dans le temps. L'artiste a utilisé une diversité de médiums. Dans la présentation des données qualitatives, nous faisons abstraction du contenu (abstraction, figuration, symbole) des œuvres de Riopelle, étant donné que le propos, ici, n'est pas l'œuvre de Riopelle en tant que tel, mais les « raisons objectives de la croyance », c'est-à-dire les motifs et registres admiratifs de l'artiste. Par contre, nous tenons à préciser que nous sommes au courant que les esthétiques de Riopelle ont été associées par certains à l'expressionnisme abstrait et à l'école de Paris dans les années 1950; tandis que, par d'autres, depuis les années 1990, elle est davantage associée à l'esthétique postmoderniste.

Nous comprenons qu'une telle entreprise (faire abstraction de l'œuvre et de ses nombreuses évolutions) est difficile lorsqu'il s'agit de l'art. C'est pourquoi, minimalement et dans un esprit de conciliation, une très brève introduction contextuelle de l'œuvre (tableaux/époque artistique) de l'artiste précède la présentation des données

qualitatives. De plus, quelques images de certains tableaux selon les années auxquelles se rapportent les articles se retrouvent en annexe.

Néanmoins, on souligne que l'objet de cette thèse est d'identifier les registres et modalités (personnaliste ou opéraliste) de l'admiration. Le discours artistique « savant » (critiques d'arts spécialisés) ne serait pas à l'abri de jugement ou de mise en légende du lieu de création (œuvre ou personne) ou de l'histoire de vie de l'artiste. On se souvient que les hypothèses, spécifique et générale, sous-entendaient de recueillir les informations qui concernaient deux types d'admiration. Celles-ci se rapporteraient à une éthique, voire à une croyance à la valeur de l'art différente – autre que celle identifiée par les travaux de Heinich ou de Kris et Kurz –, issue essentiellement de grandes nations, à l'inverse des petites.

La présentation des résultats commence avec les deux textes de Schneider, puis ceux de Marc-Gagnon. Une analyse du contenu suit la présentation de données selon les trois thématiques identifiées. Le contenu des textes, c'est-à-dire le fond, l'univers signifiant (idées et comparaison) de même que les référents sémantiques (mots, groupes nominaux et expressions) sont présentés. Une figure synthèse et un schéma qui résument les résultats se retrouvent à la fin de ce chapitre.

1. Schneider et Riopelle : l'artiste incarne une force de la nature

Les deux articles de Schneider se rapportent aux œuvres picturales (1940-1960) de Riopelle qui précèdent la période sculpturale. Au moment de la publication des articles de 1956 et de 1960, l'artiste est en pleine période de reconnaissance dans les milieux

prisés de l'art international. Sa série *Les Mosaïques* et sa gestuelle automatiste atteignent une notoriété auprès de la critique parisienne. Il devient reconnu, et la valeur marchande de ses tableaux grimpe.

1.1. Jean-Paul Riopelle (1956) : œuvre et jugement

L'article *Jean-Paul Riopelle* est publié en 1956. Cet article ne se rapporte pas à une exposition précise. Il s'agit d'un texte critique sur l'œuvre de l'artiste réalisée avant 1956. Celui-ci comprend quatre pages denses. Il y a une quantité importante d'idées sur Riopelle et son œuvre réalisée jusqu'à ce jour. Cet article est accompagné d'une quantité très importante d'illustrations des œuvres (12) et une photographie de l'artiste dans son atelier à Vanves. En arrière plan, on peut y voir plusieurs tableaux exécutés à la spatule (triptyque). Il y a un tableau sur le plancher et une quantité imposante de tubes de couleur. L'artiste, assis sur une chaise, est entouré de son imposante œuvre.

Le texte comprend quatre types de perceptions/jugements sur l'œuvre et l'artiste. Schneider accorde une importance centrale soit au rôle émancipatoire du surréalisme dans la peinture de Riopelle, soit à son désir de faire partie de la tradition de la peinture française. Plusieurs aspects touchent à la nature et au désir de retrouver l'harmonie cosmique. De plus, l'homme et ses explosions sensibles sont essentiels, de même que les aspects plus formels de l'évolution (couleurs, toiles) et de sa peinture. Nous avons subdivisé en cinq points ces quatre types de jugement : force d'inspiration dans le désir de rejoindre l'harmonie cosmique, surréalisme/automatisme, profondeur, signe de l'explosion et avertissement.

Sans aucun doute, Schneider admire la force créative, l'abstraction lyrique, l'homme et ses nombreuses découvertes, et ce, sous le signe de se « rendre naturel ».

Il ne faut pas peindre le soleil, disait à peu près Cézanne, il faut se faire soleil. Riopelle a pris la leçon à cœur : sans être identifiable, repérable, la forêt est dans ses toiles. [...] Chez Riopelle, la démonstration est éclatante : lui qui s'obstinait jadis à décrire la jeunesse, l'exubérance, la fraîcheur et la rage de la nature, gagne, en ne la représentant pas, de peindre avec jeunesse, rage et fraîcheur.²⁶⁰

Ces explications sont en relation directe avec les Grands Maîtres de la peinture moderne. L'un des jugements accordé à Riopelle est que si on le compare aux autres artistes, il possède plus de force et de talent.

1.2. « Riopelle est une force de la nature »

Dans le premier paragraphe, on apprend que l'origine de Riopelle est le Canada, plus exactement Montréal. Pour Schneider « la force de la nature habite [Riopelle] ». Il note que Riopelle vient d'un pays où la nature est immense : « ...il est marqué au sceau d'un continent où tout est vaste comme la mer : blés, neiges et surtout la forêt, sève monumentale, sauvage et suave. »²⁶¹

À cet égard, on précise qu'une quantité importante de mots employés pour décrire l'artiste ou l'œuvre emprunte au langage de la nature. Voici quelques uns des noms et groupes nominaux utilisés : insondable forêt, odeur du printemps, bruissement d'un marronnier, l'hiver, des courants, organisme, ruisseau, rivière, torrent, arborescences, bourgeonnements, débauches sèveuses, soleil, forêt, ligotées de lianes, arbre, feuillage, jardinier, sécateur, émonder, feu de forêt, troncs, branches, vague montante, lianes se

²⁶⁰ Pierre Schneider, *Jean-Paul Riopelle, L'oeil* #18, Paris, juin 1956, p. 39

²⁶¹ *Ibid.*, p. 36

délacent, hivernales, cycle volcanique, irruption imminente, démarche saisonnière, nature, naturelle, etc.

Schneider explique que Riopelle est sensible à la perte de l'unité de la nature. Par conséquent, l'un des buts de Riopelle est d'échapper à l'angoisse qui l'étreint en raison de la non harmonie cosmique. Ceci est l'une des causes du besoin irrémédiable de peindre qu'a l'artiste. Riopelle peint avec violence et force pour la retrouver.

Il est une force de la nature, mais discordante : la peinture a pour tâche de rétablir l'accord faussé. Et Riopelle s'y prend comme le faisaient, il y a peu d'années encore, les tribus indiennes de l'ouest de son pays ; il dépense ses forces sans compter, afin que le monde lui rende au centuple. Il jette toutes ses réserves sur l'ardent bûcher de la fête. Mais il se livre à bride abattue non par besoin de s'exalter lui-même – c'est en quoi il se distingue des expressionnistes, et particulièrement de certains expressionnistes abstraits américains auxquels on a pu le comparer –, mais par besoin de rejoindre l'harmonie cosmique, de retrouver la nature.²⁶²

Riopelle le fait avec force, « il jette toutes ses réserves sur l'ardent bûcher de la fête. »²⁶³

Schneider identifie certaines conditions émergentes de la force et de la violence qui animent l'artiste. Riopelle a besoin de peindre pour retrouver cette harmonie cosmique qui lui manque et « en chacun de nous », également pour dépenser ses forces, note Schneider.

Or, Schneider explique que depuis que l'homme vit dans les villes, le besoin de se représenter la nature est présent. Riopelle tentait de rendre la nature par la reproduction de paysages sur le motif, car il ne connaissait que les conventions académiques²⁶⁴ apprises à l'école lorsqu'il était enfant. L'auteur s'intéresse donc au passé de l'artiste. L'artiste possédait-il cette force d'inspiration (ce désir de rejoindre la nature) bien avant

²⁶² *Ibid.*, p. 36

²⁶³ *Ibid.*, p. 36

²⁶⁴ Les conventions dont il est question, ici, signifient la figuration et bien au-delà. L'auteur définit convention par « modelé, ton local, perspective, tridimensionnalité simulée ».

les années 1950, se demande-t-il? Schneider soutient que Riopelle possède depuis sa jeunesse cette insatisfaction, force inspiratrice, à rejoindre l'harmonie cosmique.

Schneider affirme que Riopelle était décontenancé par la distance entre la nature et la ville. Comme bien d'autres peintres avant lui, le meilleur moyen était de peindre la nature, des paysages. Cependant, plus le temps passe, la distinction augmente entre la ville et la campagne, d'où l'artiste tire le besoin de retrouver la nature. Schneider émet l'hypothèse que « le divorce entre la ville et la campagne » pour l'artiste est de plus en plus fort, puisque Riopelle vit en ville à Montréal. « Riopelle est de plus en plus décontenancé par le grotesque, l'inconvenant de ce contraste. Il constate que la nature le fuit. Plus il s'efforce de faire vrai, plus le résultat lui paraît faux. »²⁶⁵ Riopelle sait que le paysage ne rend pas justice à ce désir d'harmonie cosmique.

Tout cela à la différence de Courbet et de Corot, qui se contentaient des conventions picturales. La distance entre la ville et la nature chez ces « artistes français » n'était pas aussi grande. Ils étaient en mesure d'atteindre la nature grâce à « une recette » plus conventionnelle, tandis que pour Riopelle, qui vient d'un pays avec d'« insondables forêts », la distance entre la ville et la nature est profonde. Riopelle est incapable de rejoindre la nature seulement en réalisant des peintures de paysages, soutient Schneider.

Le moment décisif sera en 1945. Riopelle laissera tomber les conventions, indique Schneider. Riopelle s'approche de la vérité, il saisit qu'il ne faut pas observer la nature, pour ensuite la copier, mais devenir nature.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 36

Quoiqu'il en soit, Riopelle comprend qu'il ne conciliera jamais la nature en employant pour y parvenir les gestes, un langage qui ne peut l'effaroucher. [...] Si nous voulons la saisir, nous devons nous en remettre à la part de nous-mêmes qui est en communication avec elle : le corps et cette intelligence du corps, la sensibilité. Pour se concilier la nature, il faut non la décrire, mais se rendre naturel.²⁶⁶

Il ne faut pas être paysagiste. Schneider explique que l'artiste laissera tomber les conventions grâce à son insatisfaction, mais également grâce à la découverte d'un livre, écrit par un artiste important, André Breton.

1.3. La peinture est un état d'être : la libération est dans le surréalisme et dans la tradition de la peinture française

Schneider note que l'influence de la pensée surréaliste sur l'artiste est essentielle, car Riopelle a été inspiré par ces derniers. Le livre *Le surréalisme et la peinture* l'a poussé vers cette vérité, affirme l'auteur. Il note que Borduas peut l'avoir aidé, mais ce n'est pas significatif.

Il y est aidé, non par la vue de tableaux (hormis peut-être ceux de son compatriote Borduas) mais par la lecture du livre d'André Breton, *Le surréalisme et la peinture*. [...] [Riopelle] tire du surréalisme tout ce qu'en peut tirer un peintre : l'automatisme, qui peut être une gymnastique utile pour ranimer la spontanéité; surtout, une protestation contre l'intellectualisme, un exemple de révolte, de libération.²⁶⁷

L'épuisement de la peinture était causé par les sujets (manières) selon la pensée surréaliste. La modification des sujets est la solution. L'artiste se tourne vers l'automatisme, c'est pourquoi il évite le piège des conventions.

En plus d'être entraîné par la peinture, vers la spontanéité de l'automatisme, Schneider souligne que cette nouvelle « manière » marque le passage de Riopelle du Canada vers la France : « Cette transplantation a la valeur d'un symbole : Riopelle se

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 36-37

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 37

rattache à la tradition de la peinture française. »²⁶⁸ Tout en effectuant un départ, une rupture avec son passé et les conventions, cela marque son « évolution au sein de l'école de Paris. »²⁶⁹ Schneider développe que la solution, de même que sa libération, furent dans le surréalisme et la tradition de la peinture française.

Par l'automatisme et dans les œuvres de Riopelle, l'esprit n'arrête plus le geste. Ainsi, sur la toile, nous découvrons les rythmes du corps. « ...le poignet n'interrompt plus le circuit du geste. [...] Le corps, au contraire, aime prendre ses aises et développer ses gestes jusqu'à leur fin naturelle. »²⁷⁰ La réflexion et l'esprit ne doivent interférer lors de la création. Même « les petites toiles de Riopelle sont révélatrices » de cette découverte, c'est-à-dire l'accomplissement de l'expérience de peindre par le geste du corps : « Riopelle peint, non plus à tête reposée, mais à corps perdu. À aucun moment, la réflexion ne doit s'introduire dans l'acte créateur. Une interruption, et tout est à recommencer. »²⁷¹

De plus, au cours de l'article, Riopelle est comparé aux Grands Maîtres de la peinture moderne : Courbet, Corot, Van Gogh, Cézanne, Monet, Manet, Kandinsky, Mirò et Vuillard. À cet égard, les noms relevés par Schneider ne sont pas seulement ceux des grands maîtres de la peinture moderne, certains sont des archétypes de la représentation de l'artiste tel Van Gogh. En plus, selon Schneider, il va de soi que Riopelle est allé bien plus loin (au niveau de l'abstraction/non convention) que ces Grands Maîtres.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 37

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 37

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 39

²⁷¹ *Ibid.*, p. 39

1.4. Le signifiant de la couleur et la découverte de la profondeur, facteurs de génie?

Les explications formelles (sur la manière/autoréférentialité) de la peinture sont nombreuses chez Schneider. Celui-ci note que le peintre trouve la vérité dans le tableau lorsqu'il se met à utiliser le blanc. Le blanc pourra lui servir ainsi de tremplin entre la matière (médium/couleur/peinture) et l'espace (la profondeur).

Les tableaux de 1950 seront faits de profondeur. Schneider indique que c'est dans la profondeur retrouvée que réside le génie de Riopelle, puisque « ...les formes ne s'efforcent plus de déterminer un espace : l'espace seul suscite les formes. Alors, les lianes se délaçant, les branches s'écartent, et l'on pénètre. Du coup, sans perdre de sa vitalité, la violence se mue en douceur, la toile jadis torturée se fait suave. »²⁷²

1.5. La peinture est grande puisque l'homme est admirable? Quelques qualificatifs : rage, force, explosion, possession, exubérance, violence

Aux pages 38 et 39, Schneider donne un portrait sur la personne. On y apprend la nature du peintre. Riopelle peint avec rage, force, « sous le signe de la possession », etc. Schneider explique que « toute la vie de Riopelle semble se placer sous le signe de l'explosion. »²⁷³

La création chez Riopelle est soumise à un cycle volcanique : des explosions soudaines, violentes, pendant lesquelles plusieurs douzaines de toiles sont produites d'une coulée, ponctuent des périodes d'inactivité apparente. [...] Toute la vie de Riopelle semble se placer sous le signe de l'explosion, de l'activité emportée. Dans ses périodes d'incubation, les moteurs – à explosion, précisément – l'accaparent, et les périlleuses vitesses qu'ils permettent d'atteindre. [...] Chez Riopelle, la démonstration est éclatante : lui qui s'obstinait jadis à décrire la jeunesse, l'exubérance, la fraîcheur et la rage de la nature, gagne, en ne la représentant pas, de peindre avec jeunesse, exubérance, rage et fraîcheur.²⁷⁴

²⁷² *Ibid.*, p. 40

²⁷³ *Ibid.*, p. 39

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 39

Par ailleurs, Schneider nous informe que pendant deux ans, l'artiste arrête de peindre, lorsqu'il étudiera les mathématiques. Quand il recommencera à peindre, ce sera avec la même force et la même violence. « Rageusement, à une cadence vertigineuse, il produit des toiles, des dessins qui ne le rapprochent pas de son but. »²⁷⁵ Le critique d'art souligne que même si Riopelle peint avec force, rage et possession, celui-ci n'abandonne pas la raison : « Mais possession ne signifie pas inconscience : Riopelle, dans son emportement *voit clair*. »²⁷⁶

Schneider remarque que tout chez l'artiste est explosion, ses loisirs (courses d'automobiles) et même sa renommée internationale. Sa cadence est explosive. Sa renommée est éruption. L'artiste est méconnu en 1947, et en 1954, comme une explosion, il est exposé dans plusieurs galeries et musées importants à travers le monde.

Son succès ne se prépare pas il éclate. [...] Désormais il expose à Paris, à Londres, à New York, à en Allemagne, en Suisse et jusqu'au Japon. Il représente le Canada à la Biennale de Venise et à Sao Paulo, où il obtient une mention honorable. [...] Le chemin de la renommée, il l'aura parcouru à une cadence sans précédent : la sienne.²⁷⁷ (1956 : p.39)

Malgré ceci, Schneider perçoit la réussite de Riopelle dans ses tableaux de 1954, mais il le met en garde contre la peinture décorative.

1.6. Avertissement : abstraction

Le critique voit dans les tableaux (triptyque) *Pavane* un danger. Riopelle tomberait-il dans le décoratif, se demande Schneider? La figuration est impossible, car elle « ne rend » plus. Autrement dit, si Riopelle peignait un tableau figuratif, il serait inaccompli, puisque la vérité de la peinture (ce n'est plus l'esprit ni l'image) provient

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 36

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 39

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 39

d'une inspiration intrinsèque chez l'artiste lorsqu'il se laisse aller spontanément sur le canevas. Le tableau naît dans la sensibilité de l'être.

Schneider met en garde Riopelle de ne pas se soumettre à la figuration ou à la décoration. Il affirme que la réussite de Riopelle tient à la tension lyrique (d'où le fait que Riopelle était un représentant de l'abstraction lyrique) présente dans ses œuvres de 1947-1952. Il appartient seul au peintre de recréer cet univers, précise-t-il. Schneider explique que Riopelle, en 1955, s'arrête de peindre puisqu'il n'est plus satisfait.

L'expérimentation de Riopelle se tourne vers un autre médium, la gouache. L'auteur termine avec une note optimiste : « Nul doute qu'elle [nouvelle direction prise grâce aux gouaches] mène Riopelle à d'autres découvertes. Il possède ce qu'il faut pour les atteindre : la connaissance, le désir d'un certain *son* inoubliable, et le refus de se satisfaire de toute œuvre qui ne le fasse pas pleinement entendre. »²⁷⁸

2. Schneider et Riopelle : la peinture de Riopelle est plénitude

Le deuxième texte a pour titre *Riopelle*. Il est publié dans le catalogue de l'exposition à la Galerie Jacques Dubourg à Paris en 1960. L'exposition comporte des toiles et des sculptures récentes de Riopelle. Il y a à la même date 12 tableaux énormes présentés à la galerie Kléber. Schneider fait allusion aux nouveaux tableaux de Riopelle, c'est-à-dire les gouaches, aquarelles et huiles sur papier. En 1958 et en 1959, l'artiste

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 41

créa environ 90 huiles sur papier. En 1960, il réalise une trentaine d'œuvres sur papier (encres, aquarelles et huiles).²⁷⁹

2.1. La plénitude comme non vide chez Riopelle

L'auteur débute avec un propos catégorique. La peinture de Riopelle est plénitude. À l'opposé est le vide, l'incomplet et le dépérissement. Schneider affirme que les œuvres de Riopelle ne sont que non vides, pleines et denses. Le vide peut être non figuratif, il peut s'agir du geste répété qui devient technique, voire mécanique (ou encore, comme l'indiquait le texte précédent, décoratif). Les vides sont créés par l'esprit.

L'historien de l'art note que la façon de peindre de Riopelle s'est modifiée avec le temps. Néanmoins, Schneider note une constance : la difficulté pour le spectateur d'imaginer que la toile eut un commencement. Schneider affirme : « ...le rideau de lianes au front de la forêt, et qui ne s'ouvre sur aucun vide. À présent, la main taillade et sabre en vain : l'inépuisable forêt a raison de la hache et la sève plus drue au creux des blessures. »²⁸⁰ Schneider affirme que « tout est » dans les tableaux de Riopelle. Il est donc impossible d'imaginer « le souvenir des origines » sur la toile. « La peinture de Riopelle ne permet point ces attermoissements, ces ruses [il est question des vides]. Masse généreuse et vivace, rien ne l'ébrèche, ne la troue, ne la pénètre. Le pinceau ou le tube qui la fouettent, le couteau qui la fouille, ne viendront pas à bout de sa densité. »²⁸¹

²⁷⁹ Robert Bernier dir. et al. , *Jean-Paul Riopelle des visions d'Amérique*, Éditions de l'homme, Montréal, 1997, p. 100 à 103

²⁸⁰ Pierre Schneider, *Riopelle*, Galerie Jacques Dubourg, Paris, 126 Boul. Hausmann – Juin 1960 [Le texte du catalogue d'exposition ne comportait pas de numérotation], p. 3

²⁸¹ *Ibid.*, p. 3

Les tableaux de Riopelle sont encore abstraits, cependant il y a quelques changements dans sa peinture. Le critique d'art donne plusieurs descriptions sur les aspects formels (autoréférentialité) de l'œuvre. Schneider note que l'évolution de la peinture de Riopelle permet maintenant une possibilité d'image. Par contre, celle-ci ne peut surgir car il y a trop de directions possibles dans sa façon de peindre, précise-t-il. La peinture de Riopelle est animée d'une capacité surhumaine indéfinissable, voire une autonomie. « ... [Les toiles] tolèrent que nous lui imposions des images, mais ces lectures, j'en ai fait souvent l'expérience, ne demeurent possibles qu'un temps; tôt ou tard, l'œuvre les rejette comme l'organisme expulse une écharde... »²⁸²

2.2. Les tableaux de Riopelle : surabondance, excès, plénitude.

Comment l'espace (profondeur) est-il possible dans les tableaux de Riopelle? La peinture de Riopelle est pleine : « elle ne peut créer sa profondeur qu'en s'excédant elle-même. »²⁸³ La peinture de Riopelle place le spectateur dans l'obligance d'un renversement perpétuel des signes « picturaux », parce qu'elle est plénitude et excès. Le critique explique : « ...à manifester le « moins » par le « plus » [...] la nature abhorre le vide, l'homme ne peut supporter le plein. Un surcroît de couleur aère la précédente. Une surcharge allège le poids antérieur. »²⁸⁴

La peinture de Riopelle est qualifiée de débordement, classique, effrénée, furieuse et douce; autant d'antagonismes. « Le paroxysme est [...] l'unique moyen d'atteindre l'équilibre » dans les œuvres de Riopelle. « Que l'on songe à la tâche [...] de trouver

²⁸² *Ibid.*, p. 6

²⁸³ *Ibid.*, p. 4

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 4

dans la plénitude les ressources d'une plénitude plus grande, d'atténuer l'abondance par la surabondance. »²⁸⁵

2.3. Les couleurs et l'artiste, l'être hors du commun?

À ceci s'ajoute que Riopelle renverse le rôle des teintes. Le noir et le blanc ne sont pas utilisés pour créer un espace. Ils sont employés comme des couleurs. Par le fait même, il y a une imprévisibilité dans l'œuvre, une spontanéité chez l'artiste dans les tableaux de Riopelle. Lorsque l'observateur regarde les tableaux de Riopelle, l'expérience est déroutante, déclare Schneider.

Étonnamment, l'historien de l'art va jusqu'à douter de la santé de l'artiste, ici. Comment l'artiste qui a pour tâche de peindre dans la surabondance incessante y arrive-t-il? L'artiste a une santé « point tout à fait humaine [...] une santé quelque peu monstrueuse ». Dès lors, les propos de Schneider laissent sous-entendre que la manière de peindre avec excès et surabondance chez Riopelle ne serait pas tout à fait normale, si ce n'est que hors du commun. La figure de Riopelle se rapporterait à ce que Heinrich décrit comme le pôle de l'excentricité, réalisée dans la bohème et la marginalisation.

2.4. Le changement dans la plénitude

« Tout a changé, tout change chez Riopelle, comme pour nous rappeler que formes, couleurs, harmonies ne sont qu'apparences, bonnes à faire surgir la présence de la peinture, mais aussitôt dévorées par elle. »²⁸⁶ Les tableaux de Riopelle ne sont que plénitude. Plus exactement, excès dans l'expérience déroutante de la spontanéité qui est

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 4

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 6

l'extension de son être. Schneider se pose les questions suivantes : pourquoi Riopelle ne s'astreint-il pas à cette vérité (« évidence plus vive », plénitude et spontanéité du geste)? Pourquoi s'obstine-t-il à vouloir changer de médium? Pour Riopelle, précise Schneider, même si le support change, l'expérience (la façon de peindre) reste la même. « ...Les causes les plus certaines s'abolissent sans que disparaisse ce qu'on croyait leurs effets, les voies en apparence royales deviennent soudain des impasses. La fin est toujours la même : c'est donc qu'elle ne tient pas aux moyens que nous jugions sûrs. »²⁸⁷

2.5. L'extase artistique, le changement et Riopelle

Riopelle recommence sans cesse. Schneider ne reproche pas à Riopelle de modifier son support, puisque le critique affirme que Riopelle va puiser à la source – afin d'être piqué au vif – pour ensuite retrouver une plénitude de l'œuvre dans la quête de retrouver l'expérience du geste (de l'excès, de la rage, flamme/feu : passion) sous une autre forme. Le désir de recommencement anime l'artiste à retrouver la plénitude dans l'œuvre et le geste. « L'incessant changement maintient à travers le temps une présence sans passé ni futur. Mais le temps colore ce changement. C'est toujours la même joie, mais tirée d'un corps qu'il faut flageller chaque fois plus âprement, car il se cache derrière le temps. »²⁸⁸ Pour Schneider, la peinture est une expérience dont le peintre et son corps donnent forme à travers une sensibilité qui est le propre de celui-ci. La peinture de Riopelle n'est pas identifiable à une image selon un temps, affirme Schneider. L'artiste recommence l'expérience artistique à travers l'utilisation de médiums variés.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 6

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 6

Par ailleurs, pour ce qui est de la sculpture de Riopelle, elle est comparée à un organisme vivant dont seule la croissance, voire la prolifération des cellules, le qualifierait. Schneider ajoute que contrairement à la sculpture contemporaine (il ne nomme aucun sculpteur), il y a absence des vides dans la sculpture de Riopelle. Encore une fois, l'œuvre n'est que plénitude, si ce n'est que paradoxe de l'excès. « Le statuaire de Riopelle est un baroque de la présence... »²⁸⁹

L'auteur fait allusion une fois à Cézanne, mais sans lien avec la peinture de Riopelle. L'être de Riopelle est comparé à celui des écrits de Parménide. La peinture de l'artiste est également comparée aux flammes du feu de joie de la Saint-Jean, mais sans aucune connotation symbolique attachée à la Saint-Jean. Il s'agit davantage de la dynamique, de la vitalité des flammes et de l'enchantement du regard porté sur le feu. Peut-être l'esprit festif y est-il pour quelque chose? « Voyez la lumière que dispense la peinture de Riopelle : ni celle du jour, ni celle de la nuit, mais d'un feu tel ceux qui s'allument à la Saint-Jean, quand le temps s'annule. »²⁹⁰

3. Marc-Gagnon et Riopelle : *Refus global, un manifeste local, un lieu de liberté*

L'article *Un lieu de liberté* est publié en anglais et en français dans le cadre de l'exposition *Un lieu de liberté*²⁹¹ du Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul (réalisée grâce à l'appui du Musée des beaux-arts de Montréal en 1998-1999). Ce texte est moins

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 5

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 8

²⁹¹ Françoise Labbé, *Un lieu de liberté*, Éditions d'art Le Sabord, Trois-Rivières, 2000, p. 8-9

Quelques affirmations de la Directrice du centre en avant-propos sont intéressantes. On y comprend l'éthos de l'artiste : « Puisse cette exposition rendre accessible un patrimoine artistique majeur dans une appartenance collective de ce pays éveillé par ce géant. Il n'a manqué aucun des rendez-vous qui ont fait l'histoire de l'art et toutes ces rencontres ne sont jamais fortuites puisqu'elles se produisent à la fréquence de son génie. »

une critique de l'œuvre que l'élucidation du rôle qu'a eu l'artiste dans la société québécoise. Malgré le fait qu'il s'agit d'un article publié dans un catalogue d'exposition, l'historien de l'art juge primordial de mettre l'accent sur le rôle de Riopelle (et de sa rencontre avec les surréalistes non révolutionnaires) suite à la réalisation et à la défense du manifeste *Refus global*. À aucun moment dans ce texte il n'est question des œuvres exposées dans le cadre de l'exposition.

3.1. Pour la gloire de Riopelle, principal instigateur du manifeste de 1948

Il s'agit d'un article où la recherche semble être le principal intérêt en jeu au premier abord. L'auteur débute l'article avec des explications entourant le *Refus global*. Il explique que Riopelle est l'un des signataires au même titre que les autres. Marc-Gagnon fait référence au manifeste *Rupture inaugurale* à deux reprises. Il relate le fait que Riopelle dissuade ses amis canadien-français de le signer, puisque le manifeste a déjà été publié plusieurs fois en France. Marc-Gagnon rapporte que, selon Claude Gauvreau, Riopelle a influencé grandement la réalisation du manifeste *Refus global*.

L'auteur fait référence à une lettre selon laquelle Borduas rend hommage à Riopelle pour avoir eu l'idée de rédiger un manifeste surréaliste dans le contexte canadien. L'auteur se demande pourquoi Riopelle a voulu écrire un manifeste. La réponse tient principalement à l'ambiance sociopolitique parisienne de l'après-guerre, au contexte politique québécois et au génie de Riopelle, amoureux de la liberté.

3.2. Paris, le communisme et les surréalistes de l'après-guerre

Marc-Gagnon s'intéresse aux motivations de Riopelle à travers son engagement, dès 1946 (lors de son premier séjour en France), dans le mouvement surréaliste à Paris.

Riopelle et Leduc sont à Paris lors de la réalisation du manifeste surréaliste *Rupture inaugurale*, parmi le groupe des signataires du *Refus global*.

À ceci s'ajoute, les particularités de l'atmosphère politique. Il y avait une certaine ambiance parmi le cercle des surréalistes à Paris, remarque Marc-Gagnon. André Breton était revenu d'exil (5 ans en Amérique) le 26 mai 1946. Marc-Gagnon explique que Breton prenait ses distances avec l'existentialisme et le communisme, comme le parti communiste occupait une importance considérable sur la scène culturelle en France, suite aux propos de Jean Schuster. Il y a une division au sein du mouvement surréaliste (distance entre Magritte et Breton). Autrement dit, le camp surréaliste était divisé en deux. Les uns pour la révolution (Arnaud, Dotremont et Vailland) et les autres fidèles aux idéaux de Breton, comme Pastoureau.

3.3. La signature du manifeste de Pastoureau : la position politique de Riopelle

On y apprend qu'il y a un lien d'amitié entre Riopelle et Pastoureau. Or, Marc-Gagnon s'intéressera à répondre à la question suivante : quel rôle Riopelle a pris dans la réalisation du manifeste *Rupture inaugurale*? C'est pourquoi l'historien de l'art relate les événements qui ont mené à la réalisation du manifeste *Rupture inaugurale*. Celui-ci fut publié à Paris le 4 juillet 1947. Le manifeste est un geste politique autour de la polémique entre les surréalistes-révolutionnaires et les autres, dont Breton, remarque Marc-Gagnon.

Riopelle participera à quelques réunions qui précéderont la création et la publication du manifeste. Ainsi, Marc-Gagnon indique que Riopelle est le seul signataire du manifeste *Rupture inaugurale* qui faisait partie du groupe des automatistes de

Montréal. Il se rend à la séance de signature le 21 juin 1947. Leduc ne participera pas aussi activement que Riopelle, puisqu'il ne signera pas l'un des deux manifestes entourant la polémique surréaliste de l'époque, malgré le fait qu'il assista à l'une (31 mai 1947) des réunions des surréalistes révolutionnaires, précise Marc-Gagnon. Alors, l'historien s'intéresse aux raisons qui provoquèrent la signature du manifeste *Rupture inaugurale* par Riopelle. En d'autres termes, l'artiste était-il en accord avec la position politique des surréalistes français (non-révolutionnaires), se demande l'historien de l'art?

3.4. Les surréalistes et Riopelle : Position apolitique, « la libération totale de l'Homme »

Marc-Gagnon explique le point de vue de Pastoureau sur la politique française. Ensuite, il résume le parti pris de Breton. Au fait, le manifeste est contre toute politique partisane. L'élément essentiel est la libération de l'homme. « L'évolution morale dont ils rêvaient allait beaucoup plus loin que la seule Révolution prolétarienne, puisqu'elle ne visait rien de moins que la libération totale de l'Homme. »²⁹² Enfin, Marc-Gagnon explique que le manifeste *Rupture inaugurale* adopte un point de vue apolitique par rapport aux enjeux sociaux et politiques de l'époque²⁹³, tout en se référant au propos de Breton, car le groupe de surréalistes autour de Breton est catégoriquement contre les moyens utilisés par le Parti communiste. Riopelle est-il pour la libération totale de l'Homme, comme Pastoureau, et contre une politique partisane, comme Breton? Il va de

²⁹² François Marc-Gagnon, « Un lieu de liberté », dans *Un lieu de liberté*, Éditions d'art Le Sabord, Trois-Rivières, 2000, p. 19

²⁹³ On note rapidement au lecteur qu'après la Seconde Guerre mondiale en France selon certains la politique et l'état sont repensés. Plusieurs idées étaient évoquées dans l'espace public, car la guerre eut des impacts sur les mentalités. Par exemple, il y avait les gauchistes, le communisme, le gaullisme, les marxistes, les trotskystes, etc. Parmi les communistes, certains voyaient un bienfait dans l'état révolutionnaire mise en place par Staline et d'autres prônaient plus de liberté, voire l'anarchie. Pour ce qui est de l'atmosphère sociopolitique du champ de l'art, on réfère le lecteur à la section, développée au chapitre deux, qui s'intéresse à l'exil de Riopelle.

soi, pour l'historien de l'art, que la participation de Riopelle au cercle des surréalistes non révolutionnaires laisse sous-entendre qu'il était en accord avec cette position.

3.5. Riopelle et les raisons profondes de la réalisation du manifeste au Québec : s'agit-il d'un geste autonomiste?

Parallèlement, Marc-Gagnon s'intéresse à la position que Riopelle adopte dans le contexte sociopolitique de l'après-guerre du Québec. Il se penche alors sur les conditions d'émergence du manifeste *Refus global* et le rôle que Riopelle y a joué. « La tentation de l'apolitisme était grande et l'idée de rompre avec toute politique de parti, séduisante »²⁹⁴, puisque dans les années de l'après-guerre au Québec, il y a domination de l'idéologie de conservation, souligne Marc-Gagnon.

Même si le groupe automatiste avait réfléchi à s'allier avec la gauche communiste, il avait laissé tomber l'idée. En suivant la ligne de pensée adoptée à Paris, Marc-Gagnon remarque que si le groupe automatiste avait adopté la gauche communiste, il aurait été coincé comme les surréalistes français à adopter une politique partisane.

À cette époque, Marc-Gagnon note que l'identité québécoise était définie par le passé. Sous Maurice Duplessis, l'idéologie dominante était une idéologie de conservation. L'historien de l'art précise que le chanoine avait écrit *Notre maître le passé*. Or, en 1947, la langue française, la religion catholique et « une série d'habitudes héritées du passé rural d'un chacun... »²⁹⁵ définissaient le contexte de l'époque, d'où les dénonciations qui seront faites dans le manifeste *Refus global*. L'une des valeurs

²⁹⁴ François Marc-Gagnon, « Un lieu de liberté », dans *Un lieu de liberté*, Éditions d'art Le Sabord, Trois-Rivières, 2000, p. 20

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 20

passéistes qui étaient « ...la plus oppressive, celle qui pesait le plus sur les consciences, était certainement la religion catholique dans la forme intégriste et moralisatrice... », affirme Marc-Gagnon.

Marc-Gagnon affirme que pour Riopelle, il ne s'agissait pas simplement de signer un manifeste anticommuniste, mais d'écrire un manifeste « à nous ». Ce qui était important pour Riopelle était de créer un lieu de liberté au Québec :

Il favorisait plutôt l'idée d'une prise de position originale, d'un manifeste local, « à nous ». Il ne s'agissait donc pas seulement d'assurer plus d'impact à un texte incendiaire en le séparant de tout autre événement, comme d'une exposition de peintures par exemple. Il ne s'agissait pas non plus de marquer sans plus la différence des situations de Paris et de Montréal. Car c'est ici qu'il s'agissait de créer un LIEU DE LIBERTÉ.²⁹⁶

L'historien de l'art affirme que l'objectif du groupe automatiste est davantage « ...un renouvellement profond de la sensibilité collective »²⁹⁷ qu'une prise de pouvoir politique. C'est bien dans cette perspective de « renouvellement de la sensibilité collective » que réaliser un manifeste québécois était essentiel selon Marc-Gagnon.

3.6. Riopelle ou Borduas? Du pareil au même : contre la morale chrétienne

Dans le texte, les pages 21 à 36 sont légèrement différentes des précédentes, puisque Marc-Gagnon nous donne à lire quelques textes et articles entourant les conditions d'émergence et de la polémique face à la réception du manifeste *Refus global* de 1948, en ciblant les prises de position de Riopelle et sa contribution.

Selon Marc-Gagnon les idées de Riopelle sur le contexte du Québec de l'époque n'étaient pas très loin de celle de Borduas lorsqu'il dénonçait l'« autorité papale » et les

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 20

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 21

« méthodes obscurantistes ». Par exemple, l'auteur nous donne à lire une lettre de Riopelle. Marc-Gagnon interprète celle-ci à la lueur des prises de position politiques (ou apolitiques) de l'artiste. Il souligne que Riopelle dans la lettre affirmait sa position contre la morale chrétienne²⁹⁸.

Sans compter que Marc-Gagnon nous met en garde contre la légende selon laquelle, après la réalisation du manifeste ainsi que sa publication, Borduas a été le seul à défendre le manifeste et qu'il n'y avait eu aucune solidarité de la part des automatistes signataires. « Rien n'est plus faux, même si l'on peut soupçonner Borduas lui-même d'être à l'origine de cette présentation des faits. »²⁹⁹ Enfin, l'historien de l'art s'intéresse à déconstruire la légende qui touche Borduas tout en favorisant l'intervention de Riopelle.

L'historien de l'art note que Riopelle a défendu la position automatiste. Sans compter que l'artiste démontre ses connaissances sur les milieux de l'art internationaux. Marc-Gagnon cible deux interventions de Riopelle : la riposte à Agnès Lefort et la riposte aux chrétiens de gauche.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 24 [Lettre du 12 décembre 1947 signé par Riopelle adressé à M. Gilles Hénault] « Si je désapprouve les communistes, c'est que dans leur révolution, ils portent le moins possible atteinte à la morale actuelle, laquelle morale, tant qu'elle ne sera pas foulée aux pieds, restera le principal handicap à la libération totale de l'homme [...] il reste que je considère Marx et Engels comme les esprits les plus lucides de leur époque, même s'ils sont jusqu'à un certain point responsable de la dégénérescence actuelle du communisme ; le monde, depuis, n'a pas fait un pas en avant dans la réalisation de la libération de l'homme, car l'obstacle qu'est la morale chrétienne n'a pas cédé ; mais la puissance d'attaque est de beaucoup supérieur à ce qu'elle était à l'époque, grâce à la connaissance que nous ont apportée sur l'homme les Freud, Breton, Mabille qui, pour aller vers demain, ne sont pas partis d'hier, mais d'aujourd'hui. »

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 25

D'abord, Marc-Gagnon explique que Riopelle est en désaccord avec les propos d'Agnès Lefort. L'artiste défendra la notoriété de l'automatisme tel que Breton le proposait dans les années 1930. C'est Riopelle qui le souligne dans cette lettre reproduite. Agnès Lefort affirme que la peinture moderne doit être intelligente et que l'automatisme ne peut l'être. Dès lors, on comprend qu'Agnès Lefort ne connaît sensiblement pas la question de l'automatisme et est davantage intéressée par le cubisme, remarque Marc-Gagnon.

La seconde riposte est publiée sous forme de lettre dans *Le Devoir* le 13 novembre 1948. Celle-ci est signée par cinq signataires du *Refus global* – Maurice Perron, Madeleine Arbour, Pierre Gauvreau, Françoise et Jean-Paul Riopelle – et sera suivie d'une deuxième lettre, publiée le 20 novembre 1948, répondant à Gérard Pelletier. On comprend que les deux lettres démontrent que les signataires adoptent la défense d'un *Refus global* face à toute forme de conciliation avec une morale chrétienne ou des alliés chrétiens³⁰⁰. Autrement dit, les cinq signataires défendent l'autonomie des individus et même la liberté en tout. Le fait que Marc-Gagnon reproduit ces lettres vise à confirmer que Riopelle s'est porté défenseur du manifeste *Refus Global* à plusieurs reprises, au nom de la liberté au Québec, bien que la légende indiquerait que Borduas aurait été l'ultime défenseur. Cette dernière idée est fausse.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 35 [tiré de la deuxième lettre publiée le 20 novembre 1948] « Vous partagez partiellement notre refus, mais sur les accessoires seulement, ce qui est facile et vous réserve une porte pour rentrer chez nous [...] Nous croyons cette crainte de Dieu si peu conciliable avec la dignité de l'homme, et de l'aspiration au paradis une telle tache sur des actes qui autrement paraîtraient désintéressés, que s'il nous était permis de croire à l'existence de Dieu, nous donnerions notre âme au Diable.»

En définitive, on y entend que Riopelle est intervenu à plusieurs reprises à la suite de la publication du manifeste *Refus Global*. Ses interventions se sont situées autant avant qu'après : Riopelle a amené l'idée de l'élaboration et l'a défendue par écrit. Au même titre que Borduas, si ce n'est que davantage, Riopelle est admirable, selon Marc-Gagnon : il a mis en place ce lieu de liberté qu'est le manifeste *Refus Global*, sans compter qu'il a réalisé (a amené l'idée et l'a défendu) ce manifeste à l'époque où le Québec prônait des valeurs passéistes, oppressives, moralisatrices, catholiques, et était sous l'emprise de Duplessis et d'une idéologie de conservation. Riopelle a prôné la liberté au nom d'une certaine autonomie : la création d'un « lieu de liberté » au Québec, d'un « renouvellement profond de la sensibilité collective ».

4. Marc-Gagnon et Riopelle : *L'hommage à Rosa Luxemburg*

Le texte *Riopelle : L'Hommage à Rosa Luxemburg* a été publié dans le cadre de l'exposition *L'Hommage à Rosa Luxemburg* présentée au Musée national des beaux-arts de Québec en 1996. Il est un peu différent des textes analysés ci-dessus en raison de sa longueur. Il est divisé en trois parties. La première a pour titre « Les noms propres », la deuxième « La grammaire de l'œuvre » et la troisième partie est la conclusion. Elle se nomme « Pour un dialogue sans frontières » et contient une seule page. La deuxième partie (p. 15 à 24) est subdivisée en cinq sections : « Narration », « Format, échelle et sens », « Collage », « Fond/figure » et « Couleur ».

La première partie, « les noms propres » (p.7 à 14), légèrement moins longue, comprend également cinq sections : « Joan Mitchell », « Rosa Luxemburg », « Samuel Beckett », « Antonin Artaud » et « Sam Francis ». Celles-ci sont présentées selon l'ordre

mentionné ci-haut chez Marc-Gagnon. Chacune d'entre elles comprend une explication qui indique le lien ou l'absence de lien entre Riopelle et l'autre personne évoquée.

4.1. Joan Mitchell, conjointe, peintre, Américaine : l'inspiratrice de Riopelle

L'historien de l'art débute l'interprétation de l'œuvre en s'interrogeant sur le titre. Pourquoi Riopelle veut-il rendre hommage à Rosa Luxemburg? Marc-Gagnon, à l'instar de Gilbert Érouart³⁰¹, affirme que l'œuvre est davantage un hommage à l'une des conjointes de l'artiste, Joan Mitchell, qu'un hommage à la militante révolutionnaire marxiste. « Il s'agissait bien de l'hommage d'une femme, à une « Rosa », mais liée de beaucoup plus près à Riopelle que la militante communiste. Une femme avec laquelle il avait longtemps vécu, dont il était séparé depuis plusieurs années, mais dont il venait d'apprendre le décès, survenu dans la nuit du jeudi au vendredi 10 octobre 1992³⁰², à Paris. »³⁰³ En effet, l'auteur commence avec une lecture biographique.

Notamment, Marc-Gagnon explique ce qui unissait Riopelle à Joan Mitchell. Ils se rencontrèrent en 1955, note-t-il. Par le fait même, Marc-Gagnon interprète certains symboles de l'œuvre, dont les cercles olympiens (tel que l'a effectué Gilbert Érouart), au regard de la vie de Mitchell. Il explique que Mitchell participa à des compétitions de patinage artistique dans son enfance. « Cela ne put échapper à Riopelle, grand admirateur

³⁰¹ Gilbert Érouart, « La fresque d'une vie : L'hommage à Rosa Luxemburg » dans *Jean-Paul Riopelle*, Michel Tétréault Art International, 1993, Montréal, p. 41 à 44

³⁰² Hélène de Billy, *Riopelle*, Éditions Art Global, Montréal, 1996, p. 300

On note qu'il semble avoir une anecdote qui entoure la réalisation de *L'hommage à Rosa Luxemburg*, le 29 octobre 1992, Riopelle apprend la mort de Joan Mitchell. Le peintre s'isolera pour peindre. Animer par le choc ou par l'« extase artistique »? Il s'agit d'un exploit. « Sous le choc de la disparition de celle qui a partagé son existence pendant près d'un quart de siècle, Riopelle tracera une ode à sa mémoire. À la fin de tant de nuits sans sommeil, il aura couvert trois immenses bandes de toile de quinze mètres chacune relatant non seulement les épisodes de son union avec Joan, mais aussi ses débuts à Paris, ses débuts dans la vie. »

³⁰³ François Marc-Gagnon, *Riopelle : l'hommage à Rosa Luxemburg*, 1996, Musée du Québec, Québec, p.

du joueur de hockey Maurice Richard, et plus généralement de tous les grands sportifs, boxeurs, champions de course automobile, etc. »³⁰⁴ À ceci s'ajoute que Marc-Gagnon note qu'il y a une « image symbolique qui évoque [...] la mort de Joan »³⁰⁵ dans le tableau. Il indique qu'il s'agit du motif du cœur percé d'une flèche, qui comprend une grande oie blanche, des débris d'une horloge, un soleil, les mailles d'un filet, un fer à cheval, des courroies de harnais.

L'épisode de l'aménagement du couple à Vétheuil (où Monet peignit plusieurs tableaux et demeura) en 1968 est raconté. Le couple se sépare en 1979, et Mitchell peint alors *La vie en Rose*. Le mot rose fait allusion à Rosa, note Marc-Gagnon, puisque l'un des surnoms de Mitchell donnés par Riopelle était Rosa Malheur. Par ailleurs, ceci est l'un des indices que *L'Hommage à Rosa Luxemburg* est un hommage à Mitchell. Sans compter qu'elle est la compagne de vie qui restera avec l'artiste le plus longtemps (environ 25 ans, un record pour le peintre).

Marc-Gagnon affirme qu'il est important de ne pas oublier que Mitchell est une peintre « et que son œuvre représentait une contribution majeure à l'expressionnisme abstrait américain. »³⁰⁶ Dès lors, Marc-Gagnon met l'accent sur le réseau social auquel Mitchell appartenait, c'est-à-dire celui des Américains à Paris : « Riopelle fréquentait alors un cercle de jeunes peintres américains vivant à Paris. »³⁰⁷

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 7

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 8

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 8

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 7

4.2. Riopelle et l'élite artiste : l'Amérique à Paris, Sam Francis, un peintre original

Marc-Gagnon donne une série de noms d'artistes américains dans l'entourage de Riopelle : Sam Francis, Al Held, Kimber Smith, Rachel Jacobs, Norman Bluhm, John Hultberg et Ruth Francken. Par ailleurs, Marc-Gagnon indique que le cercle des jeunes peintres américains partage des idées semblables sur la peinture : « pour faire de la bonne peinture, il ne faut pas y penser ». Il va de soi qu'on y apprend que Duthuit et Schneider fréquentent ce groupe. Les jeunes peintres américains admirent Monet et Matisse, à l'inverse de Picasso, précise Marc-Gagnon.

Marc-Gagnon s'intéresse particulièrement à Sam Francis. Il évoque la rencontre de Riopelle avec ce dernier. Pourquoi est-elle importante? Francis, Américain, ancien soldat blessé à la guerre, devient un des meilleurs amis de Riopelle. Marc-Gagnon note que Schneider avait rapporté la rencontre avec le peintre. Celui-ci juge qu'il est à propos de nous en faire le récit. Lors d'une exposition au Musée d'Art moderne, Riopelle a vu un tableau de Francis et il a dit que peut-être un jour, il rencontrerait l'artiste. Il trouvait le tableau intéressant, raconte Marc-Gagnon.

Marc-Gagnon indique par un grand détour qui était Sam Francis aux États-Unis, comment il a découvert la peinture, qui étaient les acteurs culturels importants pour Riopelle et Francis. Il fait mention de Borduas une seule fois, et de Fernand Léger, puisque Francis était inscrit à l'Académie Fernand Léger. Marc-Gagnon explique qu'« [o]n pourrait voir dans les premiers tableaux de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* une évocation de la peinture de Sam Francis, « [...] pour laquelle on a inventé le vocable

"nuagisme" »³⁰⁸. Autrement dit, la lecture de Marc-Gagnon porte à lire que la peinture de Francis était originale, exceptionnelle, et que Riopelle avait trouvé un allié en la personne du peintre américain Francis.

4.3. Riopelle et l'élite artiste : Samuel Beckett, écrivain célèbre

L'historien de l'art se penche sur un autre artiste qui faisait partie de l'entourage de Riopelle à Paris. Il s'agit de Samuel Beckett. Marc-Gagnon note que *L'Hommage à Rosa Luxemburg* contient un hommage à Samuel Beckett : « [l]ors de la présentation de *L'Hommage* à Montréal, Riopelle fit allusion devant des journalistes à la présentation d'une pièce de Beckett »³⁰⁹. L'un des tableaux évoque les chandelles d'une pièce du dramaturge d'origine irlandaise. Marc-Gagnon émet l'hypothèse que Riopelle participa à l'un des décors de la pièce *En attendant Godot*.

Il évoque l'importante traduction d'un texte de Duthuit. Notamment, un très long passage y est présenté. Il remarque que cette traduction eût été difficile à réaliser : « [o]n le voit, il ne s'agissait pas d'un texte facile à traduire! »³¹⁰ Ainsi, Riopelle s'entoura d'un ami, voire d'un écrivain célèbre, de valeur et de talent.

4.4. Riopelle et l'élite artiste : Artaud, un artiste hors-normes (bohème/désenchanté)

Sans compter qu'il y a un autre artiste qui s'avère être important selon l'historien de l'art. La figure d'Antonin Artaud, « l'illuminé », artiste hors-normes par excellence. Plus de quatre paragraphes du passage sur Artaud évoquent la rencontre ou les liens possibles entre Artaud et certains automatistes (signataires du *Refus global*), dont

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 14

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 11

³¹⁰ *Ibid.*, p. 11

Riopelle, Jean-Paul Mousseau, Fernand Leduc, Thérèse Leduc et Claude Gauvreau. Marc-Gagnon envisage la possibilité que Riopelle ait assisté à une conférence d'Artaud à Paris après le séjour de l'écrivain à l'hôpital psychiatrique. Marc-Gagnon affirme que Riopelle avait une fascination pour Artaud, bien qu'il y ait eu un froid entre Artaud et Breton. Marc-Gagnon note qu'Artaud représentait « la perversion de l'esprit. »³¹¹ En dépit de la distance entre Artaud et Breton, Riopelle était fasciné comme l'était Artaud par « l'appel du néant » ou « le désir de mort », affirme Marc-Gagnon. Riopelle affirmait qu'Artaud était un « illuminé », note Marc-Gagnon. L'hypothèse que laisse sous-entendre l'historien de l'art est qu'il y a une filiation entre la figure exceptionnelle d'Artaud et Riopelle, puisque les deux seraient fascinés par le même thème, celui de la mort. En effet, *L'Hommage à Rosa Luxemburg* évoque la mort de Mitchell, précise Marc-Gagnon.

4.5. Rosa Luxemburg et paradoxes de la spontanéité vs conscience : Riopelle est visionnaire

Dans un tout autre ordre d'idées, l'historien de l'art s'intéresse à Rosa Luxemburg. Même si la militante marxiste ne semble pas apporter une signification à l'œuvre, le texte comprend deux pages sur la possibilité du rôle de cette dernière comme signifiant. Marc-Gagnon débute cette section, encore une fois, par la franche confirmation que le titre est une connotation à Rosa Malheur (Joan Mitchell). Par contre, il indique que la référence à Rosa Luxemburg doit être considérée, au-delà de l'hypothèse selon laquelle Riopelle admirait les lettres codées employées par la militante lors de ces séjours en prison. Marc-Gagnon affirme que « l'œuvre de Riopelle se rattache à Rosa

³¹¹ *Ibid.*, p. 12

Luxemburg »³¹² par la pensée, dans la mesure où cette dernière s'oppose à certaines idées de Lénine sur la révolution. D'ailleurs, on commente que ce passage est assez surprenant.³¹³

Marc-Gagnon, tout en s'inspirant des idées de Daniel Guérin sur l'esprit révolutionnaire chez Rosa Luxemburg, explique que Luxemburg pensait que la révolution ne pouvait être programmée, mais était une action spontanée : « [e]lle a en effet toujours défendu avec force l'idée que les masses prolétariennes étaient *spontanément* révolutionnaires et qu'il suffisait d'un incident mineur pour déclencher une action révolutionnaire d'envergure. »³¹⁴ Ensuite, Marc-Gagnon explique que Lénine n'envisageait pas les forces révolutionnaires dans ce même esprit de spontanéité du prolétariat. Pour Lénine, la Révolution ne devait pas être laissée entre les mains de la spontanéité prolétarienne. La conscience qui mène vers la révolution venait de l'extérieur, à savoir, par exemple, des intellectuels révolutionnaires.

Marc-Gagnon développe que Riopelle a nommé l'œuvre « Hommage à Rosa Luxemburg » parce que Rosa Luxemburg était contre les explications de Lénine sur le rôle de la conscience révolutionnaire, au contraire d'une spontanéité des masses prolétariennes à faire la révolution. Marc-Gagnon insiste sur le fait que le débat entre la conscience et la spontanéité, de même que l'esthétique et le politique, marque

³¹² *Ibid.*, p. 9

³¹³ Marc-Gagnon, dans le texte précédent, comme nous l'avons vu, explique que l'être de Riopelle représente la liberté, tandis qu'ici, son explication défend l'idée que Riopelle s'inspirait des idées de Lénine. Il est valable de questionner qui entre Lénine (fondateur d'un régime totalitaire) et Luxemburg, on tient à le souligner, défendait la liberté?

³¹⁴ *Ibid.*, p. 9

l'automatisme et le surréalisme. C'est pourquoi le débat sur la conscience et la spontanéité entre Luxemburg et Lénine est considéré pour interpréter l'œuvre.

En transposant cette interprétation dans le domaine de l'esthétique, Marc-Gagnon relève l'idée que Riopelle est visionnaire et démontre un esprit de jugement inégalé, puisqu'il s'intéresse au problème de la liberté (spontanéité) de l'automatisme. Comment l'œuvre de l'artiste n'est-elle que liberté dans le geste, si celui-ci se répète constamment, et donne toujours le même résultat pictural? Marc-Gagnon relate que Riopelle, lors de l'exposition *Véhémences confrontées*³¹⁵, se questionne sur la spontanéité de la peinture automatiste en 1951.

Plus remarquable encore était la volonté de Riopelle de se détacher de l'automatisme, dès cette date. Il reprochait à l'automatisme de renoncer à la conscience et analysait à juste titre le geste spontané comme un geste structuré et donc condamné à la répétition. En réintroduisant la conscience dans le processus créateur, Riopelle se faisait l'avocat du contrôle de la surface picturale et paradoxalement, d'une plus grande liberté créatrice.³¹⁶

Pour tout dire, la référence au personnage de Rosa Luxemburg est une connotation du débat entre Lénine et Luxemburg. La position de Riopelle converge davantage avec celle de Lénine, interprétée dans le cadre de l'esthétique, à une plus grande liberté créatrice, parce qu'elle inclut la conscience du geste (ici de peindre) qui peut devenir répétition, explique l'historien de l'art. Or, bien avant Borduas – tel que mentionné dans le *Refus global* (« "Nos passions façonnent spontanément, imprévisiblement, nécessairement le

³¹⁵ *Ibid.*, p. 10

[Les propos de Riopelle cité par François Marc-Gagnon] « ... Seul peut être fécond un hasard total – non plus fonction exclusive des moyens, mais au contraire permettant un contrôle réel – qui physiologiquement, physiquement, psychiquement est condamné à être troué par l'organicité du peintre avec cet avantage d'y laisser entrer toutes les chances de fuite cosmique. »

³¹⁶ *Ibid.*, p. 10

futur" lisons-nous dans *Refus global* »³¹⁷) – et André Breton, Riopelle voit les paradoxes de la peinture automatiste.

4.6. La grammaire de l'œuvre; « Narration » et « Collage » : messages codés

La seconde partie de l'interprétation, « La grammaire de l'œuvre », touche davantage à l'œuvre et un peu moins à la personne et contient cinq sections. L'intention de l'historien de l'art est de saisir les affinités entre l'œuvre et d'autres œuvres (Fautrier, Brassai, Dubuffet) et de s'intéresser aux aspects plus formels de *L'Hommage à Rosa Luxemburg*. Pourtant, c'est ce qu'il précisa dans l'introduction de la section « La grammaire de l'œuvre ». Malgré cette intention, on s'étonnait de la place et des significations que prennent les aspects formels (autopoïèses) de l'œuvre. Les sections assez courtes de « Narration » et « Collage » totalisent une seule page de texte.

Marc-Gagnon développe que *L'Hommage à Rosa Luxemburg* est un récit et une fiction. Ce tableau a une connotation symbolique, comme la façon d'écrire de Beckett (roman moderne) où différents temps se juxtaposent, indique-t-il. L'interprétation de la pratique du collage sous forme d'impression en négatif donne à voir un artiste qui utilise les signes. Marc-Gagnon explique que le tableau est un « message codé d'une autre réalité » puisqu'il renvoie à la vie tragique de Rosa Luxemburg (titre et symboles) sans que le sujet de l'œuvre ne soit la vie tragique de Rosa Luxemburg. Le tableau fait référence à la vie de Rosa Luxemburg à la manière d'un négatif sans qu'elle en soit le sujet; car le sujet, c'est l'autre vie, c'est-à-dire celle qui fait référence à l'annonce de la mort de Mitchell : « [l]'Hommage à Rosa Luxemburg pourrait-il être interprété comme

³¹⁷ *Ibid.*, p. 10

une sorte de « lettre de prison », pourvu qu'on imagine la prison comme l'état dans lequel Riopelle s'est trouvé à l'Île-aux-Grues, un de ces jours. »³¹⁸

À cet égard, Marc-Gagnon indique que la polarité entre construction et déconstruction que représente le collage lui permet de jeter un pont entre lui et la disparue, afin de lui rendre hommage. Cette œuvre n'est pas une frise décorative, c'est « un cri, un testament. » De plus, le passage qui s'intéresse au collage comprend une comparaison entre Matisse et Riopelle. *L'Hommage à Rosa Luxemburg* « procède [...] de son admiration pour le Matisse des papiers découpés... »³¹⁹ Dans les autres sections de « La grammaire de l'œuvre », Marc-Gagnon se penche sur la parenté de Riopelle avec d'autres œuvres, d'autres artistes.

4.7. La grammaire de l'œuvre; « Format, échelle et sens » : Américains ou *homo quebecensis* masculin?

La section « Format, échelle et sens » est l'une des plus longues (environ trois pages de texte sans illustration). Le fond (logique argumentative/structure), les référents sémantiques, de même que l'ensemble de l'univers signifiant utilisé, sont parfois étonnants. Marc-Gagnon développe une interprétation labyrinthique, ose-t-on dire. En effet, le lecteur, par moment, pourra être surpris par les détours. Il s'intéresse à l'œuvre sous forme de panneaux horizontaux, à la signification et à l'usage des objets. Tout ceci en évoquant un univers québécois et américain assez insaisissable et parfois nébuleux. Il conclue que *L'hommage à Rosa Luxemburg* est une œuvre testamentaire, voire autobiographique.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 16

³¹⁹ *Ibid.*, p. 20

En premier lieu, l'historien de l'art explique que Riopelle s'adonne au format horizontal sous forme de narrativité, ce qui relève de la question du temps, centrale chez l'artiste. D'ailleurs, c'est pourquoi l'artiste a réalisé plusieurs triptyques et diptyques, précise Marc-Gagnon. Il indique que Riopelle aime travailler les triptyques et les diptyques, comme Mitchell : « [l]e triptyque obéit à une nécessité profonde chez Riopelle, celle d'incorporer une dimension temporelle dans une forme d'art qui se donne dans l'instant. »³²⁰ Par ailleurs, l'historien de l'art précise que le problème du temps est résolu dans la sculpture, puisque « [l]e temps y est pour ainsi dire consubstantiel. »³²¹

Qu'y a-t-il à voir dans cette grande fresque? Quelles sont les explications qui entourent le format (fresque) utilisé par Riopelle? Marc-Gagnon remarque qu'il y a, la plupart du temps, trois hypothèses qui se rapportent à l'œuvre. Marc-Gagnon répond à ces trois hypothèses et en donne son interprétation.

La première interprétation dont il est question est subséquente à certaines analyses qui voient une parenté entre *L'Hommage à Rosa Luxemburg* et les grands tableaux de Monet, les *Nymphéas*. À la suite de l'analyse de William Rudin, Marc-Gagnon explique que Monet a utilisé le grand format de manière différente, car habituellement, le grand format avait pour fonction d'exprimer des sentiments collectifs politiques, tandis que le message de Monet fut intimiste (sentiment par rapport à son jardin aquatique). Sans aucun doute, la fonction du grand format utilisé par Monet était décorative, affirme l'historien de l'art. Malgré l'analyse de Rudin, Marc-Gagnon précise que le monde des

³²⁰ *Ibid.*, p. 17

³²¹ *Ibid.*, p. 17

grandes fresques de Monet est un « monde essentiellement optique ». Notamment, Marc-Gagnon s'intéresse aux analyses se rapportant à l'influence de Pollock, car il énonce que Pollock est bien le peintre qui avait saisi le monde « essentiellement optique » évoqué par Monet.

Dans la deuxième hypothèse, plusieurs similarités entre l'œuvre de Riopelle et celle de Pollock seraient à voir, puisque les grands formats ont pour connotation « l'évocation d'un monde totalement subjectif et optique. »³²² Néanmoins, Marc-Gagnon précise que cette analyse est erronée parce que la fresque est subdivisée, à l'inverse de Pollock où l'image est holistique : « ...le champ n'est pas donné d'un coup comme dans un "dripping" de Pollock. Au contraire, il est divisé en autant de "scènes" contiguës, chacune porteuse de sens, un message intime porté par le tableau est loin de relever de la pure optacité. »³²³ Cela dit, à la différence de Monet et au contraire de Pollock, le message de Riopelle est intimiste et non pas optique.

Sans compter que c'est au nom de l'intime, de l'émotionnel, et même du significatif (objets de « patentoux ») que la fresque est faussement comparée aux toiles de James Rosenquist, peintre américain, artiste pop art. Ainsi, la troisième hypothèse émet l'idée que l'œuvre a des « affinités avec les immenses toiles du peintre américain pop James Rosenquist »³²⁴. Marc-Gagnon explique que l'utilisation des objets par Riopelle est différente de celle qu'en faisait Rosenquist.

³²² *Ibid.*, p. 18

³²³ *Ibid.*, p. 18

³²⁴ *Ibid.*, p. 18

Marc-Gagnon affirme que les objets utilisés par Riopelle évoquent l'univers de *l'homo quebecensis* masculin. Au contraire de James Rosenquist, qui utilise les objets de la société de consommation, Riopelle utilise des objets de « patenteux », note l'historien de l'art.

Mais à l'évidence les objets de Riopelle n'appartiennent pas au monde de Rosenquist. Loin d'évoquer le monde de la publicité, ils semblent plutôt venir tout droit de ces boutiques, de ces hangars, de ces cabanes de chasseur, de ce qu'on appelait des « shops » où *l'homo quebecensis* masculin aimait se retirer loin des regards, pour bricoler, « patenter » quelque chose, ou simplement « bretter ». C'est dans cet univers vaguement schizoïde, à l'abri des intrusions féminines ou enfantines – Déranges pas papa, il travaille! – que tout ce bric-à-brac devenait utile ou simplement significatif. Riopelle en a fait les éléments d'un langage.³²⁵

Autrement dit, l'œuvre de Riopelle est largement différente de celle de James Rosenquist. Marc-Gagnon développe que les objets évoqués par le négatif ne sont pas ceux de la société de consommation signifiant le glamour ou le loisir, mais bien des objets de « patenteux québécois », qui renvoient au masculin québécois, aux cabanes de chasseur, aux « shops » de « bretteux ». Par ailleurs, on note que cette interprétation est assez surprenante, car Marc-Gagnon y voit quelques éléments d'une « nébuleuse québécoise » affiliée à l'œuvre, voire à l'artiste. On y reviendra.

4.8. La grammaire de l'œuvre: « Format, échelle et sens » : le tag et l'écriture codée de Riopelle

Seulement, Marc-Gagnon affirme que l'œuvre *L'hommage à Rosa Luxemburg* est plus proche du monde des graffiteurs que du pop art américain de James Rosenquist, parce qu'il raconte un récit, celui de la vie de l'artiste. Il précise que cette interprétation s'avère l'une des plus pertinentes. Bien entendu, le point de vue qu'il défend est le sien : « [e]n réalité, comme nous l'avons suggéré ailleurs, il nous semble que Riopelle est plus près du monde des graffiteurs que du monde publicitaire qui avait fasciné le pop art

³²⁵ *Ibid.*, p. 18

américain. »³²⁶ Marc-Gagnon explique que les graffiteurs munis de la bombe aérosol arpentent les murs de la ville, afin de laisser leur trace et leur opinion dans l'espace public, à l'encontre des normes et au nom d'une expression individuelle.

Paradoxalement, Marc-Gagnon affirme que le *tag* chez Riopelle occupe et n'occupe pas la même fonction que connote normalement le *tag* sur les murs de la ville. Au fait, le *tag*, signature du tagueur, fait habituellement référence à un monde du sujet (expression individuelle) et non de l'objet, distingue ce dernier : « [le monde du tagueur] nous renvoie donc à un nom propre ou, si l'on veut, à une forme éminemment unifiée du récit, puisqu'il s'agit d'un récit à la première personne. »³²⁷ Pourtant, Riopelle utilise les objets comme un *tag* : « [d]ans le grand tableau de Riopelle on ne retrouve certes pas son *tag*, si ce n'est par le biais d'un style qui est immanquablement le sien depuis une dizaine d'années. »³²⁸ En effet, le style – l'auteur fait référence aux tableaux réalisés avec la bombe aérosol, avec la méthode du négatif et les objets qu'il utilise – est le *tag* chez Riopelle, propose Marc-Gagnon. Ainsi, il y a transposition, comme l'explique Marc-Gagnon : le *tag* renvoie au sujet. Les objets qui occupent la fonction de *tag* (signature) agissent au nom du sujet.

Marc-Gagnon explique les objets et la manière de les disposer sur les panneaux : « [les objets/le style] deviennent les mots d'une écriture hautement personnelle, ceux d'un récit pour ainsi dire autobiographique. En ce sens, on peut y voir

³²⁶ *Ibid.*, p. 18

³²⁷ *Ibid.*, p. 18

³²⁸ *Ibid.*, p. 18

l'exact équivalent d'un *tag*, porté à la dimension d'une grande fresque récapitulative »³²⁹. L'évocation du « monde du sujet, représenté par le *tag* », de même que cette « nébuleuse québécoise », sont en réalité le style de l'artiste, au contraire des hypothèses sur Monet, Pollock et Rosenquist.

En fin de compte, l'analyse (dans la partie « Format, échelle et sens ») de Marc-Gagnon transpose le signifiant (les objets utilisés qui représentent *l'homo quebecensis*) en sujet, en dépit du fait qu'il note que le sujet est la vie de l'artiste. Autrement dit, les objets sont les signifiants de la vie de l'artiste, un peu à la manière d'un souvenir, même si l'utilisation des objets s'apparente davantage à une pratique artistique digne du pop art comme celui de James Rosenquist. Les objets n'ont pas la même fonction. Ainsi, il n'évoque pas le même univers signifiants. Les impressions en négatif, rendues par les objets, racontent un récit, celui de la vie de l'artiste qui accumula sur la toile des objets dignes de *l'homo quebecensis* masculin. Ainsi, l'œuvre a une double signification pour Marc-Gagnon : la représentation de signes de « patenteux » québécois et le fait d'être une œuvre testamentaire, un récit de la vie du peintre.

4.9. La grammaire de l'œuvre; « Fond/figure » :

La section « Fond/figure », qui est assez élaborée (trois pages) et qui contient une quantité importante d'illustrations (sept), est celle qui fait appel davantage aux caractéristiques formelles de l'œuvre. Il est question de la composition des scènes de la fresque. Toutefois, quelques comparaisons sont présentées, dont l'une qui concerne Borduas et une autre Manet. De plus, Marc-Gagnon s'intéresse aux commentaires de

³²⁹ *Ibid.*, p. 19

Riopelle lors de la visite au Louvre, décrits par Schneider dans l'entretien publié en 1967. Le propos général est que Riopelle a atteint une satisfaction et une originalité dans la dynamique fond et figure, grâce à l'absence/présence des objets présentés sous forme négative dans *L'hommage à Rosa Luxemburg*. (Le terme fond/figure employé par Marc-Gagnon est ce qui est nommé l'espace usuellement de même que chez Schneider.)

D'abord, Marc-Gagnon insiste sur les caractéristiques fonds et figures des œuvres précédentes de Riopelle, d'où l'intérêt des illustrations. Marc-Gagnon se réfère aux œuvres suivantes de l'artiste : *Poussière de soleil* (1953), *Compositions abstraites* (1964), *Le Déjeuner sur l'herbe* (1964), *Les masques* (1964), *Rois de Thulé* (1973), *Hibou accompagné* (1970) et *Iceberg* (1977). L'historien de l'art explique comment le principe du détachement entre la figure et le fond (en fonction d'une symétrie/asymétrie) s'articule selon les théoriciens de la Gestalt. Il compare le procédé utilisé par Riopelle avec celui du test de Rorschach.

Dans le même ordre d'idées, Marc-Gagnon affirme qu'il y a longtemps que Riopelle veut déjouer le principe du détachement. Les figures se détachent du fond. Alors qu'il y a symétrie entre la figure et le fond (« [o]n ne peut qu'être frappé par l'abondance des figures se détachant sur un fond et par le respect de la symétrie dans plusieurs tableaux »³³⁰), Riopelle tente de déjouer parfois le fond « au point d'y noyer la

³³⁰ *Ibid.*, p. 20

figure »³³¹. À l'inverse, selon d'autres toiles, « [o]n pourrait retrouver dans l'œuvre de Riopelle une constante oscillation entre ces deux solutions. »³³²

Par contre, Marc-Gagnon affirme qu'il y a une synthèse grâce au procédé, la bombe en aérosol, pour *L'Hommage à Rosa Luxemburg*. D'ailleurs, l'historien de l'art compare ce procédé aux empreintes négatives des cavernes de la préhistoire. « Il obtient une forme aisément reconnaissable, mais en négatif, sous le mode de l'absence. »³³³ Marc-Gagnon voit dans ce résultat (cette façon de surmonter la dichotomie entre figure et fond) une originalité chez l'artiste : « ...ces absents jouissent d'une troublante présence. On les entend presque tomber au sol, après usage, comme chez le boucher. La dichotomie figure/fond est donc surmontée d'une manière originale, sans avoir eu recours au motif de la grille qui a eu si souvent cette fonction dans l'art contemporain »³³⁴. Tout cela, grâce aux objets absents qui, on le rappelle, sont soit des objets de la nature (« véritables oiseaux, de véritables fougères de vrais objets... »³³⁵), soit des objets de « patenteux », de *l'homo quebecensis* masculin.

De plus, Marc-Gagnon note une affiliation certaine entre Borduas et Riopelle, sous prétexte d'expliquer le point de vue de Riopelle par rapport à l'œuvre de Manet. L'historien fait référence à l'une des œuvres de Riopelle, *Le déjeuner sur l'herbe* (1964), qui fait hommage à l'œuvre d'Édouard Manet *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862-1863). Par

³³¹ *Ibid.*, p. 21

³³² *Ibid.*, p. 21

³³³ *Ibid.*, p. 22

³³⁴ *Ibid.*, p. 22

³³⁵ *Ibid.*, p. 22

ailleurs, on mentionne que ce passage se détache étrangement du fond (structure/argumentation).

Marc-Gagnon cite les propos de Riopelle, tirés de l'entretien réalisé au Louvre par Schneider. Ainsi, il raconte que Riopelle était « assez sévère » quant à l'œuvre de Manet. Riopelle avait affirmé que l'œuvre de Manet avait « trop d'intentions ». On peut lire le commentaire de Riopelle : « En revanche, il y a des parties parfaites : la nature à gauche, le bleu qui traverse les feuilles, le petit oiseau en haut. Il s'est intéressé à la chemise de la femme; mais arrivé au corps, ça n'allait plus. Il y a trop d'intentions dans ce tableau pour que l'intensité demeure soutenue de bout en bout. »³³⁶ Marc-Gagnon cite ce passage afin de nous informer sur l'opinion de l'artiste, mais bien davantage, c'est-à-dire identifier la filiation de Riopelle à Borduas : « Schneider qui rapporte ce dialogue ne pouvait pas le savoir, mais en employant le mot intentions, Riopelle empruntait au vocabulaire de Borduas : "l'intention arme néfaste de la raison...", lit-on dans *Refus global*. »³³⁷ Cela dit, Riopelle peint de manière originale grâce aux objets, de même qu'il existe entre Borduas et Riopelle une filiation qui, en réalité, passe inaperçue chez Schneider.

4.10. La grammaire de l'œuvre; « Couleur » : Bombe aérosol et parenté américaine

La section sur la couleur comprend une page de texte. Marc-Gagnon s'intéresse à l'usage de la couleur chez Riopelle. L'historien de l'art identifie quelques significations de l'utilisation de la bombe en aérosol. Il souligne que l'usage des couleurs « clinquantes » tels l'argent, l'or et le bronze tient, en réalité, à une parenté entre Riopelle

³³⁶ *Ibid.*, p. 21

[Entretien de Riopelle cité par Marc-Gagnon] « Beaucoup de bouchage aussi. Le pied de la femme au centre flotte parce que tout n'est pas peint de cette manière-là. En revanche... »

³³⁷ *Ibid.*, p. 21

et deux artistes américains : Jackson Pollock et Frank Stella. En effet, les trois artistes utilisent une peinture industrielle : « Comme la "ducco" de Pollock ou les couleurs vaporisées de Riopelle, la peinture métallique avait quelque chose de vulgaire, qui semblait l'éloigner de la tradition de la "belle peinture", effet qui n'était pas pour déplaire à Stella. »³³⁸

En dépit de l'utilisation d'une peinture dite aluminium, industrielle, Marc-Gagnon affirme que les couleurs engendrent un effet différent chez Riopelle, à l'inverse des tableaux « All over » de Pollock. L'utilisation de la bombe en aérosol chez Riopelle ne crée pas un effet d'éblouissement qui entraîne le spectateur à bouger pour mieux regarder le tableau. Riopelle contrôle « la couche picturale », à la différence de Pollock. « On pourrait dire que l'argent, l'or et le bronze – ou le cuivre – utilisés par Riopelle retrouvent leur vocation de vraies couleurs. Sans y tomber vraiment, ils tendent tantôt vers le gris, tantôt vers l'ocre, tantôt vers l'orangé. Riopelle s'est donc créé une palette spécifique, à la fois somptueuse comme une mosaïque de Ravenne et agressive comme un décor de Cecil B. de Mille. »³³⁹ Pour tout dire, Riopelle s'inspire de Pollock pour mieux s'en éloigner.

Le point commun entre la peinture de Frank Stella et Riopelle est l'utilisation de la couleur métallique. Seulement, Marc-Gagnon indique que malgré le fait que la couleur métallique ait quelque chose de vulgaire, autant chez Riopelle que chez Pollock et Stella, le résultat du rapport à l'objet est différent. Pour Stella, le rapport à l'objet était

³³⁸ *Ibid.*, p. 24

³³⁹ *Ibid.*, p. 24

important, tandis que pour Riopelle, là n'est pas le sujet principal de ses fresques. « La couleur sert la narration et détache les figures sur un fond. Du même coup, elle pulvérise le récit, le perd dans une sorte de brume indistincte et n'affirme la figure que sous forme de l'absence, comme une forme en creux. »³⁴⁰ Tandis que pour Stella, le récit n'est pas le sujet du tableau. « Le tableau devint un objet qui avait une forme physique propre (*shape*). »³⁴¹ Marc-Gagnon précise que chez Riopelle, la couleur a un « caractère unifiant », comme c'était le cas pour Pollock et Stella.

4.11. Conclusion: « Pour un dialogue sans frontière » : Quelle est la véritable valeur de Riopelle?

La conclusion se distingue des deux parties précédentes. Marc-Gagnon s'étonne de l'ambiguïté de la valeur marchande de l'œuvre *L'Hommage à Rosa Luxemburg*. Pourquoi le marché de l'art sous-estime la valeur marchande de l'œuvre de 1992? L'auteur ne trouve la réponse que dans les transformations culturelles des sociétés modernes.

Cette confusion de la valeur marchande et de la valeur toute courte d'une œuvre est l'une des plaies du régime de l'art dont nous avons hérité de la fin du XIXe siècle quand, voulant échapper à la tyrannie des Salons et à l'arbitraire des jurys, les artistes ont tenté de rejoindre ces nouveaux acheteurs qu'étaient les bourgeois par ces intermédiaires, également nouveaux, qu'étaient les marchands de tableaux et les critiques d'art. Nous assistons à la fin de ce régime qui sera bientôt remplacé par un réseau informatique à l'échelle du globe au sein duquel toute œuvre d'art pourra être possédée en effigie et jugée par quiconque aura accès à l'Internet.³⁴²

Certes, la conclusion est étonnante, puisque la valeur marchande de l'œuvre de Riopelle fut et est, encore de nos jours, l'une des plus imposantes quant aux œuvres d'art

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 24

³⁴¹ *Ibid.*, p. 24

³⁴² *Ibid.*, p. 25

canadiennes.³⁴³ Sa cote devance Joan Mitchell (4,81) et est presque à égalité avec Sam Francis en 1994. La cote de Riopelle en \$US/cm² est de 7,96 et celle de Francis, 10,41³⁴⁴. Quoiqu'il en soit, Marc-Gagnon croit qu'elle fut sous-estimée. Ainsi, il affirme le désir de dialoguer sur l'œuvre de Riopelle au-delà des frontières. Peut-être qu'enfin la valeur de l'œuvre sera-t-elle appréciée à sa juste valeur...

5. Personnalisation de la grandeur. Pourquoi aime-t-on l'œuvre? Pourquoi admire-t-on l'artiste? Les raisons objectives de la croyance.

5.1. Analyse selon les deux textes de Schneider : Riopelle est-il un génie excentrique?

On dégage trois raisons d'admirer l'artiste chez Schneider. L'une est liée à l'aboutissement de la peinture surréaliste (abstraction : une peinture qui devient nature par l'extension des gestes libérés du peintre dans la matière). La deuxième se loge dans la personne même de Riopelle : le tempérament de l'artiste, l'ivresse, la possession, la violence, la rage, l'excès qu'il met à créer ses toiles. La troisième est que l'artiste est talentueux (il a le don), dans la mesure où il a créé des œuvres réussies (la qualité des œuvres et le génie de l'artiste) où il y a un réel espace, une profondeur, une tension lyrique, une plénitude. « Le tableau est achevé [...] la peinture est matière [...] le tableau est vivifiant. »³⁴⁵ Le pôle de l'artiste davantage valorisé est celui de l'excentricité. Le pôle du privilège est évoqué dans le premier texte, lorsqu'il est question du succès explosif de Riopelle et de sa renommée internationale.

³⁴³ Maison Heffel.com, « La vente aux enchères du 26 mai de la maison Heffel mettra l'art du Québec en vedette, [en ligne] http://www.heffel.com/links/news/2010_05_03_F.aspx, (page consultée le 21 août 2010)

³⁴⁴ Hélène de Billy, « Annexe » dans *Riopelle*, Éditions Art global, 1996, Montréal, p. 345 à 351

³⁴⁵ Pierre Schneider, *Jean-Paul Riopelle, L'oeil #18*, Paris, juin 1956, p.36-41

Dans le premier texte, l'interprétation de Schneider nous renvoie aux explications de Kris et Kurz et de Heinich. La création repose sur une vision intérieure de l'artiste, celui-ci étant animé par l'extase artistique. Il est talentueux. Comme décrivait Vasari, l'artiste est habité par « une "sorte de folie furieuse", proche de l'ivresse conduite par une impérieuse nécessité intime. »³⁴⁶ Il possède cette « bonne vision intérieure » qui passe par la volonté de rejoindre l'harmonie cosmique.

Les tableaux sont admirables, l'artiste aussi. Riopelle est célébré au nom de l'explosion volcanique. Il possède une force, un excès, une exubérance. Son être tout entier se retrouve dans ces tableaux. On y apprend que le don se manifeste intérieurement. Il est animé d'une force (explosive, étant possédé par la nature) hors du commun, tout cela grâce à la nature (retrouver l'harmonie cosmique) et à la libération surréaliste.

L'artiste possède, certes, ce que Kris et Kurz nomment *l'éclosion précoce des talents artistiques*, étant donné que le besoin de rejoindre l'harmonie cosmique s'est manifesté dans la jeunesse de Riopelle. Les grands artistes savent imiter trompeusement la nature et créent au-delà des apparences et de l'imitation. Pour Schneider, nous ne sommes plus dans un registre pictural de l'imitation de la nature. Néanmoins, le lien avec l'artiste et la nature demeure présent. L'artiste, son geste et sa peinture, par extension de son état d'âme et de son désir de retrouver l'harmonie cosmique, incarnent la nature. Riopelle se fait nature (état naturel). Il crée, au-delà des apparences, une nature abstraite,

³⁴⁶ Ernst Kris et Otto Kurz, *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie*, 1979, Éditions Rivages [Traduit de l'anglais par Michèle Hechter, première édition publiée en 1934], Paris, p. 79

un paysage intérieur naturel, où Schneider voit la nature : lianes, branches, forêt, sève, branches, lianes, couleurs de la forêt. Notamment, on rappelle que le registre de la nature a été remarqué par Couture. En plus, plusieurs qualificatifs (excès, surabondance, force, rage, violence, etc.) utilisés chez Schneider dès 1956 reviendront plus tard. Comme le note Couture, le motif de l'exubérance (démésure, dépassement) est présent chez l'artiste. En réalité, pour Schneider, ce motif est le besoin explosif (avec rage et violence) de retrouver l'unité de la nature.

Dans le deuxième texte de Schneider, les raisons de l'admiration font allusion à deux éléments qui sont reliés à la personne et à l'œuvre. Il s'agit de l'expérience de la peinture (surréaliste). Ainsi, grâce à la connotation latente du texte plusieurs qualificatifs sont reliés à l'homme et à l'œuvre. Devrions-nous admirer l'œuvre ou l'artiste? Tel que le précise Heinich, la célébration se situe entre l'œuvre et l'artiste. Pureté, excès, engagement, force, spontanéité, plénitude, expérience déroutante, surabondance et quête marquent Riopelle et son œuvre. L'artiste est animé d'une force, voire d'un don, si ce n'est que dans les explications qui entourent la plénitude de l'œuvre et de l'être.

Ainsi, dans les deux textes, Schneider accorde beaucoup d'importance à l'œuvre, mais surtout à l'homme, puisque la première est l'extension de celui-ci. Les qualificatifs de plénitude, d'excès et de force supposent une nature passionnée à la manière de M.C.G. Riopelle est un appelé de l'art (vérité et plénitude). Schneider nous informe des nombreuses expérimentations de l'artiste : découverte d'autres médiums,

recommencement et changement. Riopelle, tel l'*homme-enfant* de Baudelaire, semble vivre de nouveau. Il « voit tout en nouveauté » et il « voit clair » (raison).

De toute évidence, il est question d'un registre d'amour de l'art universaliste. Son talent est comparé à Monet, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Courbet, Corot, Miró et Kandinsky. En revanche, il n'est question ni de mémoire historique (Révolution Tranquille, refondation nationale et éléments identitaires), ni de nation, et pas vraiment du *Refus global*. La mention de Borduas est largement différente de la place que Marc-Gagnon y accorde. L'homme participe à la tradition de la peinture de l'histoire universelle. Sans aucun doute, il est hors-normes (marginalisation) dans son exubérance, dans son excès, et dans la surabondance et la plénitude de son œuvre et de lui-même.

5.2. Analyse selon les deux textes de Marc-Gagnon : Riopelle est un génie du Québec?

Dans l'article *Un lieu de liberté*, il n'est pas question de la peinture de Riopelle. Il y a personnalisation de la grandeur (modalité personaliste), comme l'explique Heinrich. Il est question des éléments biographiques de l'artiste. Celui-ci participe au débat de son temps et est connaisseur du milieu artistique parisien. On identifie le pôle de l'engagement dans l'avant-garde tant européenne (surréaliste) que québécoise (automatiste/*Refus global*). Les deux aspects de la personne qui intéressent Marc-Gagnon sont ses prises de position politiques – autour du *Refus global* – et la filiation de ses idées avec la France de l'après-guerre, voire avec André Breton et Pastoreau. L'article tourne autour d'André Breton, du surréalisme, de l'automatisme, du contexte canadien-français

passéiste et du courage de Riopelle pour défendre la liberté bien au-delà des luttes partisans.

Peut-on conclure que Riopelle avait plus de génie que Borduas dans cette affaire qu'a été la réalisation du *Refus global*? Certes, non. Cependant, Borduas, à l'insu de l'histoire, a eu un allié irremplaçable en la personne de Riopelle. Pourquoi doit-on admirer Riopelle? Selon Marc-Gagnon, il fût le défenseur de la liberté et eut l'intelligence de considérer l'esprit du temps (de l'après-guerre). Ainsi, Riopelle défend la liberté sous deux formes. D'une part, la liberté dans le sens de l'autonomie, car il a voulu créer un « lieu de liberté » chez nous, voire un « renouvellement de la conscience collective ». D'autre part, la liberté dans un sens plus radical, sans compromis ni censure pour une croyance religieuse aveugle.

Marc-Gagnon opte pour la défense de *Refus global* et l'admiration de l'engagement de Riopelle : « ...le courage de ses premiers défenseurs, dont, on l'a vu, Riopelle ne fut pas l'un des moindres, nous savions qu'il était un très grand peintre. Nous savions peut-être moins qu'il était un homme de conviction et sans compromis. »³⁴⁷ D'ailleurs, Marc-Gagnon défend l'esprit du *Refus global*, c'est-à-dire « [une] liberté [qui] n'accepte pas de demi-mesure »³⁴⁸. L'historien de l'art déclare que se porter à la défense de la liberté contre l'obscurantisme et l'intégrisme est honorable et renvoie à l'esprit des signataires (dont Riopelle) du *Refus global* : « Il n'est plus question que d'horoscope, d'astrologie, de numérogie, de charlatans capables de prédire l'avenir [...] À l'échelle

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 37

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 37

de la planète, ce que Bernard Henri-Lévy appelait récemment "la tentation de la pureté" sous-jacente à tous les fanatismes est encore plus inquiétant. »³⁴⁹

Il y a une glorification de l'homme par son engagement. La modalité de perception de l'artiste se réalise dans le pôle de l'artiste engagé, comme l'explique Heinich : « le pôle de la démocratie, fantasmé sinon réalisé dans l'engagement politique de l'avant-garde ». Néanmoins, il ne s'agit pas d'un engagement politique universaliste dans le sens de défendre la valeur de la liberté ou encore de l'avant-garde européenne. Marc-Gagnon soutient que Riopelle est un défenseur d'un lieu de liberté pour le Québec. Par ailleurs, l'une des raisons qui rendent l'artiste admirable est son engagement politique à défendre au Québec *un lieu de liberté*. On suggère que Marc-Gagnon interprète le rôle de l'artiste dans la société québécoise en fonction d'un sentiment d'appartenance à la nation québécoise.

Dans le deuxième texte de Marc-Gagnon, *Riopelle : L'Hommage à Rosa Luxemburg*, l'interprétation est le lieu d'une mise en légende de la vie de l'artiste. Les aspects formels de l'œuvre ne s'y retrouvent qu'assez faiblement, à l'inverse des analyses de Schneider où les aspects formels de l'œuvre sont plus importants (Par exemple, lorsque ce dernier fait référence à l'Amérique, c'est au nom de la grandeur de la nature au Canada, sans lien avec les artistes et les usages de la peinture états-unienne.) La personnalisation du lieu de création est fréquente dans l'interprétation de Marc-Gagnon pour l'Hommage à Rosa Luxemburg. L'analyse porte sur l'artiste (personne) et un peu

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 37

moins sur l'œuvre. Le parcours de vie de Riopelle et ses nombreuses rencontres, essentiellement américaines, supportent le contenu de l'interprétation.

Ce texte oscille entre la célébration de l'œuvre et de l'artiste. La lecture que donne Marc-Gagnon révèle souvent bien davantage l'artiste, son entourage, voire la bohème artiste (enchanté) au sens que l'entend Heinich (marginalité), et un certain sentiment d'appartenance à la nation, exprimé par la participation au manifeste *Refus global*, de même qu'un discours qui valorise une appartenance à l'Amérique.

Les comparaisons « américaines » sur le lieu de création sont nombreuses (Pollock, Mitchell, Stella, Rosenquist), à l'inverse de leur absence chez Schneider, sans compter que l'explication qui concerne le *tag* fait largement référence à un univers américain. Même si l'origine des graffitis n'est pas américaine, c'est dans les années 1970 à New York que les tagueurs furent invités à exposer dans les galeries au sein de l'élite artiste.³⁵⁰ À plusieurs reprises, on se demande pourquoi les références américaines sont si importantes. Une impression se dégage, celle de donner une certaine filiation américaine à la personne et à l'œuvre.

Nous avons affaire à la modalité personaliste et le registre est celui du hors-normes et de l'exceptionnel dans la première partie du texte, « Les noms propres ». Amitié exceptionnelle, vie incomparable, utilisation des codes, ludisme des signes : on y voit un Riopelle original. Ces tableaux sont codés, ce déjouement est admirable (l'artiste est ingénieux). La valeur est accordée à l'artiste en fonction de son réseau social

³⁵⁰ Edward Lucie-Smith, « Le nouvel art de New York » dans *L'art aujourd'hui*, Éditions Phädon, 1995, Paris, 308-309

américain, surréaliste et parisien. Lorsqu'il est question de Joan Mitchell, il s'agit d'une valorisation de la vie hors du commun de l'artiste en fonction de la légende biographique. Possédé par l'extase artistique, encore une fois, l'artiste rend hommage à celle qui fût sa conjointe, l'Américaine.

Il y a un éloge de l'amitié (Francis, Beckett), de la vie à deux (Mitchell) de Riopelle et de la compétence de l'artiste (Artaud, Lénine). Riopelle a été en mesure de tisser une toile d'artiste remarquable autour de sa personne : écrivains, peintres américains, surréalistes, automatistes et « illuminés ». Par ailleurs, on y apprend que Riopelle est visionnaire. Il a compris les paradoxes de l'automatisme (spontanéité vs conscience). Le plus surprenant chez Marc-Gagnon pour cette fresque de tableaux, ayant pour titre *Hommage à Rosa Luxemburg*, reste la valeur qu'il accorde à la militante marxiste, c'est-à-dire aucune, si ce n'est qu'à l'instar de Schneider, décrivant le vide pour expliquer la plénitude de l'œuvre, une non-valeur.

Dans la deuxième partie du texte, « La grammaire de l'œuvre », l'auteur continue de renseigner le lecteur sur cette parenté artistique américaine, assez insaisissable. Souvent Marc-Gagnon s'y réfère pour s'en échapper; par exemple, dans les passages « Format, l'échelle et le sens » et « Couleur ». Pollock ou Rosenquist? Pollock ou Stella? Néanmoins, Marc-Gagnon affirme une filiation au nom d'une québécoité, voire de l'automatiste, des objets de « patenteux », d'une liberté autonomiste dans les deux textes.

La conclusion de Marc-Gagnon surprend. Ceci-ci s'intéresse à la valeur marchande de *L'Hommage à Rosa Luxemburg*. On se souvient que Schneider avait mis en garde Riopelle de ne pas faire du figuratif et du décoratif en 1960. À cet égard, à partir de 1974-1975³⁵¹, Riopelle effectue plusieurs séjours au Québec, il s'éloigne des milieux artistiques parisiens. Le peintre adopte le symbole, le signe, voire le figuratif. De plus, on note que les milieux influents de l'art moderne³⁵² se transforment. Étrangement, la valeur marchande de la fresque serait sous-estimée, selon Marc-Gagnon.

En fin de compte, même si Riopelle peut avoir quelques points communs avec les peintres américains (Pollock, Rosenquist, Francis, Mitchell) et parfois les Grands Maîtres de la peinture moderniste (Monet, Matisse, Manet), ce qui est encore plus important est sa singularité « artiste », son admirable filiation avec les automatistes du Québec (Borduas, Leduc, Mousseau, etc.), sa participation au manifeste *Refus global* et même parfois sa québécoisité de « patenté ».

5.3. Personnalisation de la grandeur artistique et réception de l'art à valeurs différenciées

Marc-Gagnon et Schneider admirent la singularité de l'artiste. Entre l'œuvre et l'artiste, l'amour de l'art en régime de singularité procède de cette polarité. La

³⁵¹ François Marc-Gagnon, « Le retour », dans Bernier, Robert dir. et al., *Jean-Paul Riopelle des visions d'Amérique*, Éditions de l'homme, Montréal, 1997, p. 57

³⁵² Serge Guilbault, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 1996, [première édition publiée en version anglaise 1983], Paris, 323 pages

L'auteur s'intéresse aux aspects idéologiques qui ont permis à l'art contemporain de devenir aux États-Unis le centre de l'avant-garde artistique et du monde de l'art en plein contexte de guerre froide, suite à la deuxième guerre mondiale et aux déplacements de population.

Emmanuelle Loyer, *Paris à New York, intellectuels et artistes français en exil 1940-1947*, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2005, 497 pages

L'exil vers l'Amérique marquera les milieux intellectuels français et les positions politiques de certains, ils adopteront après la guerre, une ouverture, une vision transatlantique des rapports sociaux. L'auteure explique qu'une certaine bohème surréaliste autour de la figure de Breton exista.

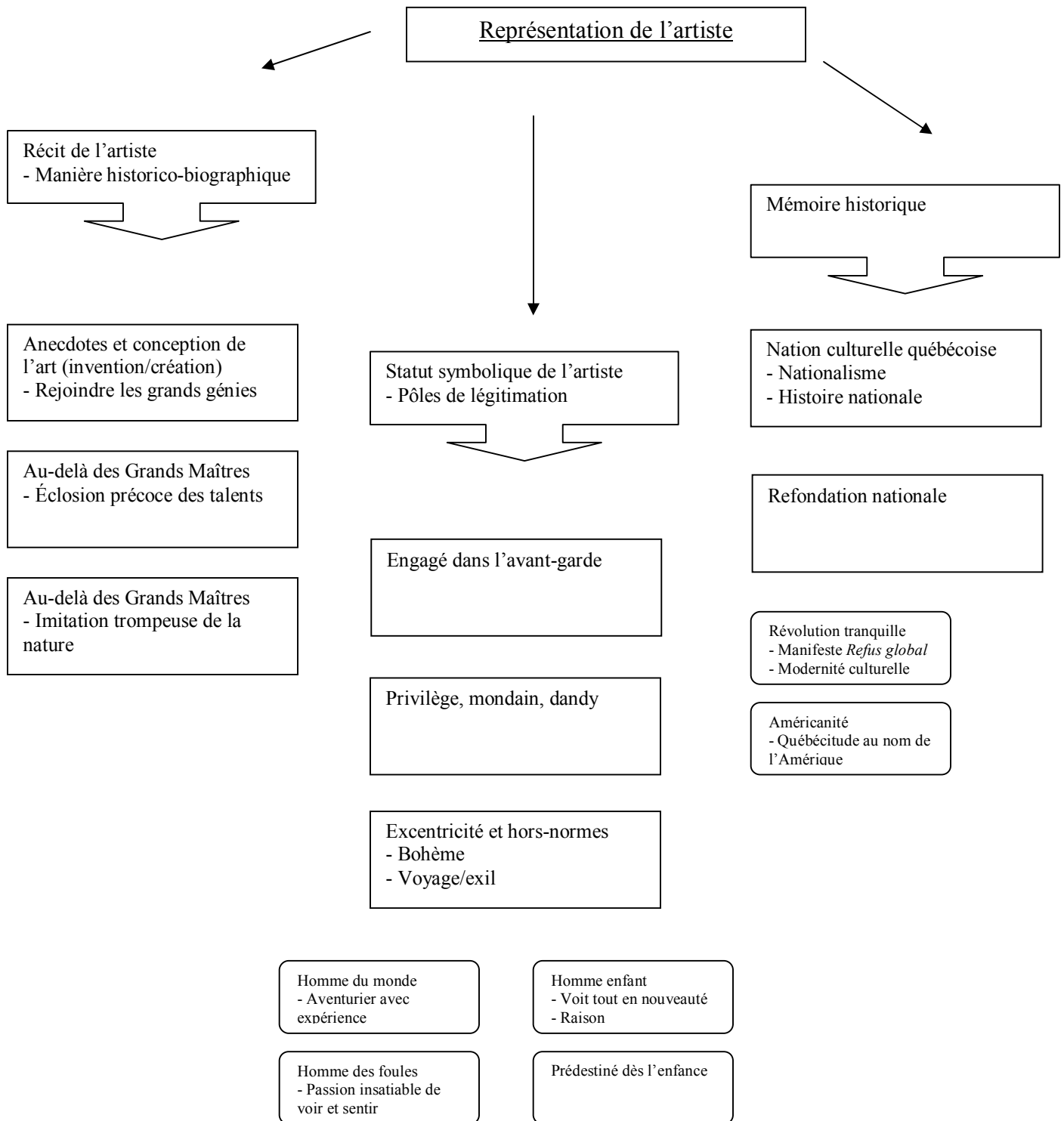
personnalité de l'artiste est aussi importante que la signification de l'œuvre, comme l'explique Heinich. Nous observons qu'il y a personnalisation de l'œuvre et les raisons de la célébration du génie de l'artiste sont en fonction d'une l'histoire de l'art – chez Marc-Gagnon, quelquefois américaine et québécoise – et de la biographie artistique. Par exemple, Marc-Gagnon interprète la pratique du collage de manière autobiographique.

Certes, les textes interprétés n'ont pas été produits dans les mêmes années. L'œuvre de l'artiste se modifie. Toutefois, il est surprenant que les tableaux où les symboles de la nature sont présents (Marc-Gagnon) – *L'Hommage à Rosa Luxemburg* contient plusieurs symboles et images en lien avec la nature telles les fougères, les oies, le soleil – ou absents (Schneider) n'amènent pas ou amènent une interprétation en fonction de la nature. Par exemple, Schneider voit dans les abstractions de Riopelle la forêt, la sève, les branches, tandis que Marc-Gagnon voit dans la figuration le biographique, des symboles de la vie de l'artiste (amis, conjointe, etc.) Même pour ce qui concerne les aspects formels de l'œuvre, les référents sont différents. Chez Marc-Gagnon, l'aspect formel du tableau est moins important que le biographique. Nous assistons à une mise en récit de la vie de l'artiste au regard de l'œuvre. La personnalisation de la grandeur se situe quelque part en fonction d'une mémoire historique, de l'histoire culturelle/nationale, d'un nationalisme ou d'un sentiment d'appartenance à la nation.

Nous sommes en présence de registres d'admiration à valeurs différenciées. Il y a plusieurs raisons d'aimer l'art et l'artiste. Parfois, elles tiennent de l'ordre de la représentation universaliste de l'artiste et d'autres fois, les références au manifeste *Refus*

global, aux signataires, et à un certain souffle de l'Amérique continentale sont significatives. L'admiration de l'artiste issu d'une petite société procède de l'institutionnalisation de l'art et du statut symbolique de l'artiste à l'ère démocratique (représentation). Toutefois, elle s'en éloigne en raison des références mémorielles à la nation, et même par l'affectation de l'historien de l'art d'un certain sentiment d'appartenance, oserions-nous affirmer, dont il n'est pas à l'abri.

5.4. Figure 1 Schéma synthèse – Grandeur de l’artiste



5.5. Figure 2 Tableau synthèse – Résultats

Univers signifiant/sémantique			Absence/Présence			Absence/Présence			Absence/Présence	
Schneider	Marc-Gagnon	Heinich	Schneider	Marc-Gagnon	Kriz et Kurz	Schneider	Marc-Gagnon	Mémoire historique	Schneider	Marc-Gagnon
Excès Plénitude Force Exubérance Débordement Surabondance Nature Cycle volcanique Flamme Explosion	Liberté Autonomie Borduas Automatisme Refus Global Sensibilité collective André Breton Révolution Surréalisme Objet Tag	Engagé	s/o	✓ +++	Anecdotes et conception de l'art (création)	✓ +	✓ ++	Nation, Histoire et Modernité culturelle	s/o	✓ ++
		Privilège	✓ +	✓ ++	Éclosion précoce des talents	✓ +	s/o	Révolution tranquille/ <i>Refus global</i>	✓ +	✓ +++
		Excentricité	✓ +++	✓ ++	Imitation trompeuse de la nature	✓ +	s/o	Américanité/ pluralisme	s/o	✓ ++
Légende : + (peu), ++ (moyen) et +++ (beaucoup)										
Citations										
Schneider		« Toute la vie de Riopelle semble se placer sous le signe de l'explosion, de l'activité emportée. Dans ses périodes d'incubation, les moteurs – à explosion, précisément – l'accaparent, et les périlleuses vitesses qu'ils permettent d'atteindre. [...] Mais possession ne signifie pas inconscience : Riopelle, dans son emportement <i>voit clair</i> . » (1956 : p.39)				« Il est une force de la nature, mais discordante : la peinture a pour tâche de rétablir l'accord faussé. [...] Retrouver la nature en peignant : pour Riopelle, encore presque'enfant, cela signifie, comme pour les artistes qui le précéderent, peindre la nature... » (1956 : p.36)			« Il y est aidé, non par la vue de tableaux (hormis peut-être ceux de son compatriote Borduas) mais par la lecture du livre d'André Breton, <i>Le surréalisme et la peinture</i> . » (1956 : p.37)	

<p>Marc-Gagnon</p>	<p>« Si nous sommes touchées par l'évocation pour ainsi dire fantomatique des oiseaux morts [...] dans L'hommage, par l'idée de l'horloge brisée [...], ou encore l'allusion aux cercles olympiens, c'est que loin d'y voir des objets sans relation les uns avec les autres ou de simples éléments décoratifs de remplissage, nous les relierons à la tragédie de la mort de Joan Mitchell, à ce que nous savons de sa personne, de sa relation avec Riopelle et de son art. Et, c'est alors loin de Monet ou du pop art américain. » (1996 : p.20)</p> <p>« Plus remarquable encore était la volonté de Riopelle de se détacher de l'automatisme, dès cette date. Il reprochait à l'automatisme de renoncer à la conscience et analysait à juste titre le geste spontané comme un geste structuré et donc condamné à la répétition. En réintroduisant la conscience dans le processus créateur, Riopelle se faisait l'avocat du contrôle de la surface picturale et paradoxalement, d'une plus grande liberté créatrice. » (1996 : p.10)</p>	<p>« [o]n pourrait dire que l'argent, l'or et le bronze – ou le cuivre – utilisés par Riopelle retrouvent leur vocation de vraies couleurs. Sans y tomber vraiment, ils tendent tantôt vers le gris, tantôt vers l'ocre, tantôt vers l'orangé. Riopelle s'est donc créé une palette spécifique, à la fois somptueuse comme une mosaïque de Ravenne et agressive comme un décor de Cecil B. de Mille. » (1996 : p.24)</p> <p>« Cette œuvre chez Riopelle procède de son admiration pour le Matisse des papiers découpés... » (1996 : p.20)</p>	<p>« Mais à l'évidence les objets de Riopelle n'appartiennent pas au monde de Rosenquist. Loin d'évoquer le monde de la publicité, ils semblent plutôt venir tout droit de ces boutiques, de ces hangars, de ces cabanes de chasseur, de ce qu'on appelait des « shops » où <i>l'homo quebecensis</i> masculin aimait se retirer loin des regards, pour bricoler, « patenter » quelque chose, ou simplement « bretter ». C'est dans cet univers vaguement schizoïde, à l'abri des intrusions féminines ou enfantines – Déranges pas papa, il travaille! – que tout ce bric-à-brac devenait utile ou simplement significatif. » (1996 : p.18)</p> <p>« Il favorisait plutôt l'idée d'une prise de position originale, d'un manifeste local, « à nous ». Il ne s'agissait donc pas seulement d'assurer plus d'impact à un texte incendiaire en le séparant de tout autre événement, comme d'une exposition de peintures par exemple. Il ne s'agissait pas non plus de marquer sans plus la différence des situations de Paris et de Montréal. Car c'est ici qu'il s'agissait de créer un LIEU DE LIBERTÉ » (2000 : p.20)</p> <p>« Schneider qui rapporte ce dialogue ne pouvait pas le savoir, mais en employant le mot intentions, Riopelle empruntait au vocabulaire de Borduas : « l'intention arme néfaste de la raison... », lit-on dans <i>Refus global</i>. » (1996 : p.21)</p>
--------------------	--	---	--

Partie C – ARTISTE, MÉMOIRE, NATION QUÉBÉCOISE ET PETITE SOCIÉTÉ

Plusieurs caractéristiques de la réception de l'art à valeurs différenciées chez Riopelle sollicitent une explication : comment interpréter l'importance accordée au manifeste *Refus global* et aux aspects « talentueux » américains des tableaux de Riopelle? Contrairement à Schneider, Marc-Gagnon reprend le thème de la participation de l'artiste à la création du manifeste *Refus Global* à plusieurs reprises. Il privilégie, chez Riopelle, la valorisation d'une certaine américanité et/ou québécityde (*l'homo quebecensis* de « patenteux »). De toute évidence, la représentation de l'artiste est différenciée. On propose que « la différence » se rapporte aux questions de la refondation nationale, à partir de la Révolution tranquille jusqu'aux enjeux contemporains du pluralisme culturel de la nation québécoise.

Voici un bref rappel du phénomène qui porte sur la refondation nationale. Anderson note que la nation est imaginée. Dumont propose que certains spécialistes du discours influencent ou élaborent un récit national. Les intellectuels, dont les historiens, à titre de « spécialistes du discours, détenteurs du pouvoir culturels », organisent et racontent une mémoire historique. Les enjeux sociaux, dont le pluralisme culturel, l'intégrationnisme ou le devoir de mémoire et l'oubli d'événements historiques, les interpellent, si ce n'est qu'en tant que citoyens.

Or, par moment, ces derniers participent à la refondation nationale. Certains historiens ont comme projet de réécrire l'histoire dans un contexte de diversité culturelle.

Certains pensent que Dumont, en 1990, mettait trop l'accent sur la question de la mémoire et de l'héritage commun, au détriment du projet collectif, tourné vers l'avenir de la nation et de son pouvoir de penser la relation à l'Autre. Ainsi, certains historiens désirent reconstruire la référence à la nation culture.

À partir des années soixante, le discours culturel sur le *regroupement par référence* se transforme, de même que le projet commun des Canadiens-français. Pour la plupart des analystes il est alors question de néonationalisme. La Révolution tranquille et le manifeste *Refus global* marquent la mémoire de la nation culturelle québécoise.³⁵³ Selon Létourneau, Langlois et Dumont, il s'agit, de toute évidence, d'une période de refondation nationale. Sans compter que la mémoire historique sera revisitée une seconde fois avec l'historien Bouchard et les penseurs de l'américanité autour des années 1990.

L'historien de l'art au Québec, à titre de « spécialistes du discours », joue un rôle signifiant et révélateur, mais différent de celui de l'historien. Or, compte tenu du contexte de refondation nationale qui caractérise l'espace public et ses débats, tout laisse penser que la pratique de l'historien de l'art au Québec est traversée par la nation, sa mémoire collective, ses référents mémoriels et événements historiques, de même qu'un certain

³⁵³ Marie Carani, « L'idée du *refus* comme mémoire et comme identité chez les artistes visuels contemporains québécois », dans Dir. Marie CARANI *Des lieux de mémoire, identité et culture moderne au Québec 1930-1960*, Éditions PUO, Ottawa, 1995, p. 73-107

Brigitte Deschamps, « *Refus global* : de la contestation à la commémoration », *Études Françaises*, vol. 34, # 2-3, 1998, p. 175-190

Patricia Smart, *Refus global : genèse d'un mythe fondateur*, Programme d'études sur le Québec, Les grandes conférences Desjardins, 1998, p. 5-29

Gilles Lapointe, « *Refus global* au seuil de l'âge classique : autour de quelques lectures contemporaines du manifeste », dans Dir. Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge *Construction de la modernité au Québec*, [Actes de Colloques international tenu à Montréal] Éditions Lanctôt, 2004, Montréal, p. 89-105

sentiment d'appartenance à la nation, qui s'apparente au nationalisme étatiste et/ou autonomiste décrit par Balthazar.

CHAPITRE 5 – L’ARTISTE ET L’HISTOIRE DE L’ART EN CONTEXTE DE REFONDATION NATIONALE

En raison du contexte de refondation nationale et à la suite des spécifications abordées par Éric Bédard³⁵⁴ à propos de l’historiographie québécoise, on propose qu’il y ait deux axes signifiants d’interprétation en histoire de l’art récente au Québec. L’un existe en raison d’une sensibilité historique, tourné vers la dynamique : ultramontains (conservateur) vs *Rouges* (libéral). Le second axe existe en fonction de la première sensibilité historique, mais encore d’une deuxième sensibilité historique tournée vers la modernisation. C’est-à-dire le développement social, économique et culturel du Québec, dont l’institutionnalisation de l’art. Cet axe s’explique par un « imprécis »³⁵⁵ avant « modernisme » (prémoderne), après « modernisme » (postmoderne), qui comprend un discours sur la « naissance » du « modernisme » (le manifeste du *Refus global*) au Québec.

La pratique de l’histoire de l’art récente au Québec serait à mi-chemin entre les deux sensibilités historiques. Plusieurs interprétations de spécialistes de l’art adoptent l’une ou l’autre des deux perspectives. L’opposition entre libéral et ultramontain traverse l’interprétation de l’art, tandis que la question de l’« avènement de la modernité culturelle » au Québec est parcourue par la première et la deuxième sensibilité. L’« avènement de la modernité culturelle » se rapporte au développement (ou retard)

³⁵⁴ Éric Bédard, « Modernité et histoire des idées au Québec une perspective historiographique », dans dir. Marie-Christine Weidann, *Le Québec aujourd’hui, identité, société et culture*, PUL, Québec, 2003, p. 24

³⁵⁵ Il est difficile de lui associé une date exacte, car selon les auteurs le début ou encore l’avant varie, cependant ce repère fonctionne avec la définition de moderne au Québec que les auteurs donnent. Malgré tout, le manifeste *Refus Global* reste le repère historique de moderne au Québec. En plus, le sens donné varie énormément. Il peut s’agir de l’art du mouvement moderne dans un sens global, (moderne dans le sens de l’art pour l’art), d’art moderne, de modernisme et d’avant-garde.

social, économique et culturel de la nation. Par ailleurs, certaines études de spécialistes de l'art récent, pour ne pas dire une majorité, se rapportent à celui-ci.

Notamment, Yvan Lamonde (historien) et Trépanier (historienne de l'art) soulignent qu'ils s'intéressent à la modernisation du Québec³⁵⁶ et Bouchard réécrit l'histoire en fonction de l'américanité. Par le fait même, Vigneault découvre à Riopelle et à Jean-Paul Lemieux une identité américaine et continentale³⁵⁷, à la différence de Marc-Gagnon, qui affirme que ce n'est qu'avec Borduas et les automatistes que l'art au Québec s'est émancipé des régionalismes artistiques d'avant l'« avènement de la modernité culturelle »³⁵⁸.

Par ailleurs, David Karel remarque qu'après la Première Guerre mondiale, l'enseignement des arts dans la province de Québec se rapporte au modèle académicien français avec Athanase David, secrétaire de la province (sous le gouvernement d'Alexandre Taschereau de 1920 à 1936).³⁵⁹ Les trois écoles des beaux-arts (de Québec, établie depuis 1873 sous le nom de l'école des arts et métiers; de Montréal (1923), « The school of art and design of Montreal », établie depuis 1880 par « Art Association of Montreal ») dévalorisaient le « modernisme » issu de l'Europe : « Athanase David et ses

³⁵⁶ Dir. Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Éditions IQRC, 1986, 319 pages

³⁵⁷ Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec*, Éditions HMH, Montréal, 2002, 406 pages

³⁵⁸ François Marc-Gagnon, « Pour une image du Québec : régionaliste ou automatiste? », dans *Les métaphores de la culture*, PUL (culture Française d'Amérique), 1992, Sainte-Foy, p. 69-77

³⁵⁹ David Karel, *Peinture et société au Québec*, vol. 1, Éditions IQRC, Québec, 2005, 154 pages

proches conseillers visaient à sauver la tradition française d'un modernisme destructeur. »³⁶⁰

Couture³⁶¹, l'une des seules (avec Jean-René-Ostiguy³⁶²) à apporter quelques nuances à ces lectures assez univoques sur le passé de l'art, des institutions artistiques et de l'artiste du Canada-français, note que « ...William Brymner avait introduit l'esthétique française postimpressionniste dans les cours; tandis qu'Arthur Limser participait activement à la promotion de la peinture du paysage au Canada. »³⁶³ Ils travaillaient à l'École d'art du Musée des beaux-arts (The school of art and design).

Certains proposent que les artistes signataires du *Refus global* soient des précurseurs de la Révolution tranquille. D'autres affirment que l'« avènement de la modernité culturelle québécoise », situé relativement à la même époque, est redevable aux artistes signataires du *Refus global*. Par conséquent, ces derniers ont amené le Québec vers le chemin de l'anti-conservatisme.

Notamment, les analyses sur la réception du manifeste *Refus global* de Smart, Carani et Deschamps démontrent qu'après plusieurs décennies suivant la publication, le

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 73

³⁶¹ Francine Couture, « La formation de l'artiste dans les écoles d'art de la région montréalaise » dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante (La reconnaissance de la modernité)*, VLB éditeur, Montréal, 1993, p. 288-310

³⁶² Jean-René Ostiguy, *Peinture et sculpture québécoises*, Éditions BANQ, Gatineau, 2009, 191 pages

³⁶³ Francine Couture, « La formation de l'artiste dans les écoles d'art de la région montréalaise » dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante (La reconnaissance de la modernité)*, VLB éditeur, Montréal, 1993, p. 299

manifeste est devenu un lieu de mémoire.³⁶⁴ Il est même devenu un symbole de la Révolution tranquille, signifiant le changement et l'émancipation. C'est bien à l'opposé que plusieurs relèvent que les artistes et les institutions artistiques du Canada-français opéraient dans une société « en retard » (prémoderne) sur les idées modernistes reconnues en Europe; parce que l'artiste étaient « fatalement » déterminés par l'idéologie conservatrice des ultramontains.

1. Refondation nationale et historiographie : mémoire substantielle vs mémoire neuve

Éric Bédard distingue trois sensibilités présentes dans l'historiographie québécoise contemporaine. Toutefois, Bédard remarque qu'il y a deux sensibilités influentes. L'une est traversée par l'opposition libéral-ultramontain et la seconde par l'hégémonie de la pensée du libéralisme économique, lié à une tendance en la normalisation de la nation et de son passé, qui renvoie à la question de la mémoire (souvenir vs oubli).

1.1. Historiographie : quelques sensibilités historiques selon Éric Bédard

La première avance l'idée que la société canadienne-française était traversée par la domination des ultramontains (clergé/conservateur). Les libéraux, appelés les *rouges*, s'opposèrent aux ultramontains. Notamment, les idées réformistes de la Révolution tranquille proviendraient de ce passé libéral. Bédard précise que « le récit [de cette sensibilité] est celui d'un échec »³⁶⁵ puisque les *Rouges* n'obtinrent pas le pouvoir politique avant la Révolution tranquille. Les ultramontains, radicalement conservateurs,

³⁶⁴ Brigitte Dechamps, « *Refus global* : de la contestation à la commémoration », *Études Françaises*, vol. 34, # 2-3, 1998, p. 175-190

³⁶⁵ Éric Bédard, « Modernité et histoire des idées au Québec une perspective historiographique », dans dir. Marie-Christine Weidann, *Le Québec aujourd'hui, identité, société et culture*, PUL, Québec, 2003, p. 9-33

furent les gagnants de cette histoire. En adoptant ce point de vue historique, on affirmerait que ce n'est qu'avec la Révolution tranquille que le Québec se libèrera du poids idéologique des ultramontains.

La deuxième sensibilité avance l'idée que le libéralisme économique existait bien avant 1960. Bédard explique que leur lecture est tournée vers le matérialisme économique. Les historiens de la deuxième sensibilité s'interrogent sur la question du développement du Canada-français d'avant les années soixante : était-il en retard face au développement des autres nations? Ces penseurs arrivent à la conclusion que le développement du Canada-français était normal en comparaison aux autres nations. Ce courant propose que le Canada-français « a partagé les grandes idées qui circulèrent au fur à mesure que se développait une société capitaliste et industrielle. »³⁶⁶ Bédard précise que, selon ces penseurs, l'élite canadienne-française partageait l'idéologie du libéralisme économique d'inspiration britannique.

1.2. Historiographie et révisionnisme : mémoire et américanité

Le procès de modernisation est leur principal intérêt. Pour certains de ces historiens, la Grande noirceur est une illusion. Bédard explique que la lecture de la modernisation chez l'historien Bouchard est comprise en terme de normalisation de la nation et de son passé, d'où par exemple, la critique de Thériault adressée à l'historien.³⁶⁷

Le rattrapage économique, social et politique que vécurent les Québécois au cours de cette période inspira les chercheurs qui procédèrent à une *normalisation* du passé. Travaillée par des forces économiques et sociales similaires à celles du reste du continent, la société québécoise d'antan

³⁶⁶ *Ibid.* p. 24

³⁶⁷ Joseph-Yvon Thériault, *Critique de l'américanité*, Éditions Québec Amérique, Montréal, 2002, 373 pages

aurait vécu les mêmes transformations que les autres sociétés occidentales; l'expression « grande noirceur » [...] ne rendrait pas compte de la modernité de cette société en mouvement.³⁶⁸

Par ailleurs, les recherches qui concernent la modernisation de la nation questionnent l'usage de la mémoire. Notamment, Bédard, à la suite de Ronald Rudin, indique que les historiens de la deuxième sensibilité (modernisation ou retard) défendent une thèse révisionniste.

Compte tenu de ce qui précède, les penseurs de l'américanité comme Bouchard se rapportent autant à la normalisation du passé historique de la nation qu'à la refondation des paramètres identitaires de la nation culturelle; tout ceci coïncide avec l'oubli du passé canadien-français plutôt « ethnique » (de souche canadienne-française). C'est ainsi que Bouchard affirme que l'identité québécoise est traversée par l'Amérique continentale (et l'a toujours été). Ceci suppose que la nation canadienne-française imaginée était marquée par un écart entre les élites clérico-nationalistes/conservatrices et les classes populaires³⁶⁹. Celles-ci ont été le vecteur d'une identité continentale et américaine. Esther Trépanier, historienne et critique d'art, définit l'américanité dans le contexte des arts visuels :

Cette question d'une peinture nationale qui se distingue de la peinture européenne nous conduit au cœur de la réflexion sur la construction visuelle de l'américanité comprise comme spécificité continentale. Elle pose le problème de l'inscription des représentations picturales québécoises dans

³⁶⁸ Éric Bédard, « Modernité et histoire des idées au Québec une perspective historiographique », dans dir. Marie-Christine Weidann, *Le Québec aujourd'hui, identité, société et culture*, PUL, Québec, 2003, p. 15

³⁶⁹ Gérard Bouchard, *La nation québécoise au futur et au passé*, Éditions VLB, Montréal, 1999, 160 pages
Gérard Bouchard, « À propos d'un faux procès et d'autres procédés douteux », *Le Devoir*, 12 janvier 2010, p. A7

Gérard, « Diversité et identité québécoises : Jeter les souches au feu de la Saint-Jean- Baptiste », *Le Devoir*, Mercredi le 24 mars 1999, p. A9

Gérard Bouchard, « L'imaginaire de la Grande noirceur et de la Révolution tranquille : fictions identitaires et jeux de mémoire au Québec », *Recherches sociographiques*, XLVI, 2005, p. 411 à 436

Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Éditions Boréal, coll. Compact, 2001, 503 pages

cet espace culturel particulier de l'Amérique, elle implique la construction visuelle d'une territorialité québécoise qui témoigne d'une appartenance continentale autre qu'europpéenne.³⁷⁰

Autrement dit, les Québécois (excluant les élites) optaient pour un comportement américain, tandis que l'élite, à l'époque, véhiculait une idéologie clérico-nationaliste. Ainsi, le « nationalisme traditionnel » serait un leurre pour la société si on adopte la position de Bouchard. L'élite traditionnaliste propageait une « fausse identité », car elle n'était pas en relation avec leur identité continentale, québécoise, participant de l'Amérique.³⁷¹

Thériault note que Bouchard souhaite « réécrire le récit national à partir d'une mémoire neuve. »³⁷² Les aspects identitaires de l'américanité participent à ce projet³⁷³, révision du passé, afin de réinscrire l'identité québécoise dans l'Amérique et sa diversité culturelle. À cet effet, Bouchard affirme :

La nation d'hier a toujours abrité, autour de composante principale, des éléments de diversité, des groupes marginaux ou dissidents, des amalgames ethniques. En ce sens, on pourrait dire que la nation était moins intégrée que co-intégrée. [...] En ce sens, l'identité collective n'est pas à restaurer, mais à inventer suivant un autre modèle, adapté à la co-intégration. Dans ce contexte, la nation doit se construire en instituant une autre solidarité, une identité dont la propriété est de vouloir englober toutes les autres, mais en préservant leur spécificité et en s'en nourrissant plutôt qu'en les brisant.³⁷⁴

Or, pour Thériault, l'« essence américaine » du Québec est malaisée, puisque le Québécois traversé par l'Amérique continentale est un être fragmentaire³⁷⁵.

³⁷⁰ Esther Trépanier, « L'expérience américaine de la peinture québécoise (1900-1940), entre le modèle Étatsuniens et la construction d'une vision américaine », dans Dir. Gérard Bouchard et Yvan Lamonde dans *Québécois et américains, la culture québécoise au XIXe siècle et XXe siècle*, Éditions Fides, 1995, p. 235

³⁷¹ Joseph-Yvon Thériault, *Critique de l'américanité*, Éditions Québec Amérique, Montréal, 2002, 373 pages

³⁷² *Ibid.*, p. 217

³⁷³ Gérard Bouchard, *La nation québécoise au futur et au passé*, Éditions VLB, Montréal, 1999, 160 pages

³⁷⁴ *Id.*, « Diversité et identité québécoises : Jeter les souches au feu de la Saint-Jean- Baptiste », *Le Devoir*, Mercredi le 24 mars 1999, p. A9

³⁷⁵ Joseph-Yvon Thériault, *Critique de l'américanité*, Éditions Québec Amérique, Montréal, 2002, 373 pages

À ceci s'ajoute que le rêve d'autonomie nationaliste se transforme en rêve continental chez Bouchard, indique Thériault. La pensée de l'américanité « annonce la fin de toute intentionnalité dans l'histoire au nom d'un réalisme continental. »³⁷⁶ Ainsi, pour Thériault, il s'agit d'une histoire sans mémoire, c'est-à-dire que l'histoire souffre de présentisme, indique le philosophe politique. De plus, la pensée de l'américanité biaise la compréhension de « la singularité du déploiement d'une nation française en Amérique »³⁷⁷. Autrement dit, il s'agit d'un oubli problématique. Les Québécois auraient honte de leur passé canadien-français (ethnique)³⁷⁸, affirme-t-il. Dès lors, il défend une mémoire substantielle de la nation. L'avenir d'une nation ne peut s'ériger sans tenir compte de son passé, dit-il.

En défendant le projet d'une « reconstruction nationale », les interprétations des historiens (ou intellectuels) qui participent à une refondation, tel Bouchard, procèdent d'une lecture radicale de la modernité. Thériault développe que cette identité américaine, continentale et sans mémoire est révélatrice « des impasses du Québec moderne ». La pensée de l'américanité est « une négation des dimensions subjectives de la vie sociale. [Elle exprime de] manière excessive un malaise propre à la modernité radicale »³⁷⁹.

Todorov souligne toutefois qu'il est possible de s'éloigner du passé sans pour autant l'oublier. À ceci s'ajoute, note Todorov, que l'oubli du passé peut se faire au nom

³⁷⁶ *Ibid.*, p.14

³⁷⁷ *Ibid.*, p.14

³⁷⁸ Radio-Canada, « La honte » dans le cadre de « Hubert Aquin : cinq questions au nationalisme d'aujourd'hui », [Diffusé 29 décembre 2006], [En ligne] <http://www.radio-canada.ca/radio/profondeur/27486.html>, (page consulté 6 août 2010/ et 2007/2006) Thériault exprime son point de vue sur la honte des québécois.

³⁷⁹ Joseph-Yvon Thériault, *Critique de l'américanité*, Éditions Québec-Amérique, Montréal, 2002, p.15

de la volonté générale. Autrement dit, les sociétés décideraient de mettre un autre principe directeur au-dessus de la mémoire. Ainsi, la mémoire et le souvenir seront parfois supplantés en raison d'une volonté générale. Par exemple, il indique qu'un principe comme la liberté pourrait être plus important que le « devoir de mémoire », selon les cas, selon les sociétés. « Le recouvrement du passé est indispensable; cela ne veut pas dire que le passé doit régir le présent, c'est celui-ci, au contraire, qui fait du passé l'usage qu'il veut. Il y aurait une infinie cruauté à rappeler sans cesse à quelqu'un les événements les plus douloureux de son passé; le droit à l'oubli existe aussi. »³⁸⁰

Or, le principe sous-jacent à certains intellectuels, concernés par la mémoire historique, serait l'« autonomie politique » (indépendance du Québec), à la différence, pour d'autres, d'une « liberté harmonieuse » entre tous les membres de la société peu importe leur origine. Si le développement de l'art au Québec, au nom d'une gloire qui relève d'un « nationalisme autonomiste », était le principe régissant le choix, l'oubli du passé serait problématique, dans la mesure où un autre principe serait privilégié.

On rappelle que pour Halbwachs la *mémoire collective* vit dans les cadres sociaux de la mémoire et est liée aux mémoires individuelles. Le langage, l'espace, le temps et l'expérience permettent de ne pas oublier. La mémoire ne relève pas que de la construction historique. L'expérience emmène un souvenir issu d'une mémoire collective que certaines générations auraient vécue et que celles-ci transmettent, au-delà de la mémoire historique (historiographie). Par exemple, Lucien Bouchard (mémoire

³⁸⁰ Todorov Tzvetan, *Les abus de mémoire*, Éditions Arléa, 2004, Paris, 61 pages

individuelle), lors d'une entrevue à la radio, affirmait qu'il se souvenait que son père était un nationaliste traditionnel et qu'il admirait énormément Maurice Duplessis.³⁸¹

Tout compte fait, d'une part, il serait légitime au nom d'un « devoir de mémoire » de dénoncer le présentisme dont souffre la pensée de l'américanité. D'autre part, Thériault surestimerait-il la portée d'une position qui défend une mémoire historique dans ce débat (mémoire substantielle vs mémoire neuve au nom d'un pluralisme culturel)? À l'opposé, il est possible que Thériault sous estime l'influence des penseurs de l'américanité dans le débat. Si bien que l'histoire de l'art au Québec ne serait pas indifférente à la lecture identitaire et américaine, qui concerne la construction d'une « référence nouvelle » à la nation comme mémoire vivante, contemporaine.

2. Refondation nationale et histoire de l'art : art et artiste

Dans les paragraphes ci-dessous, il est question d'abord de ce qu'est le manifeste *Refus Global* au Québec selon Deschamps, Smart et Marie Carani, en premier lieu incarné par l'éloge de Borduas (mort en 1960) et ensuite tourné vers les signataires, dont pour Marc-Gagnon Riopelle est l'un des principaux. Ensuite, quelques prises de position sur l'art canadien-français/qubécois seront présentées, dont celles de Marc-Gagnon, de Trépanier et de Vigneault. Ainsi, les jugements apportés, pour ou contre (le développement de l'art en lien avec la nation culturelle), expliquent que l'interprétation de l'art, de même que l'admiration de l'artiste, est parcourue par un « imprécis » avant

³⁸¹ Radio-Canada, « J'avais 20 ans : Lucien Bouchard », [Diffusé le 17 février 2007], [En ligne], <http://www.radio-canada.ca/audio-video/pop.shtml#urlMedia%3D/Medianet/2007/CBF/Javais20Ans200706301305.aspx> (page consultée le 20 février 2007)

« modernisme », après « modernisme » et la naissance du « modernisme » qui relève de la refondation nationale.

2.1. La manifeste *Refus global* et la Révolution tranquille

Smart³⁸² et Deschamps³⁸³ s'intéressent à la réception et au symbole que le manifeste *Refus global* représente. En 1948, le point de vue moral et politique est contesté. Smart explique que le manifeste s'opposait à la société catholique, car il défendait un athéisme.

... la contestation de l'automatisme tient en grande partie au danger moral qu'il représente, l'apport du surréel, alors perçu comme privilégiant la libération de l'inconscient aux dépens de la raison [...] S'appuyant sur ce qu'ils connaissent alors du surréalisme, mouvement qui leur sert de point de référence pour juger l'automatisme encore mal connu en 1948, la plupart des auteurs, parfois jésuites ou dominicains, ne voient que perte morale et athéisme redoutable au sein des deux mouvements.³⁸⁴

Toutefois, Smart note que ce n'est qu'à partir des années 1960 que la société canadienne-française s'y rapportera positivement et explicitement. En 1959, un dossier est publié sur le manifeste dans la revue *Situation*. En 1963, Pierre Vadeboncoeur écrit un texte sur le manifeste et son auteur, Borduas. En 1968, Hubert Aquin publie également un article sur l'automatisme et Borduas (pour ne nommer que ceux-là).

Deschamps relève deux tendances dans la réception du manifeste. L'une veut faire connaître le manifeste et le mouvement automatiste comme « un moment marquant de

³⁸² Patricia Smart, *Refus global : genèse d'un mythe fondateur*, Programme d'études sur le Québec, Les grandes conférences Desjardins, 1998, p. 5-29

³⁸³ Brigitte Deschamps, « *Refus global : de la contestation à la commémoration* », *Études Françaises*, vol. 34, # 2-3, 1998, p. 175-190

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 178

l'évolution artistique québécoise; la seconde cherche à mieux faire connaître Borduas, décédé en 1960. »³⁸⁵

Smart indique que le geste de Borduas est interprété par Vadeboncœur comme un geste de rupture avec le passé canadien-français : « [r]emarquez que ce n'est pas le texte de *Refus global* qui intéresse Vadeboncœur, mais plutôt le geste de rupture qu'il représente. »³⁸⁶ Par ailleurs, chez Aquin, Borduas est considéré comme le « père de la révolution artistique des années soixante »³⁸⁷. Carani note que « [c]'est Borduas que les artistes modernistes d'ici instaureront par la suite comme leur ancêtre le plus commun au détriment de Pellan. »³⁸⁸ Deschamps indique que Vadeboncœur voit Borduas comme « "la vivante condamnation d'à peu près tout ce qui le suit" [Vadeboncœur] va contribuer à modifier le regard porté sur Borduas, conduisant certains à le voir comme l'un des pères de la Révolution tranquille et à faire du manifeste un incontournable point de référence historique. »³⁸⁹ Smart indique qu'Aquin « insiste sur la continuité entre le *Refus global* et cet autre événement fondateur du Québec moderne, la Rébellion de 1837 »³⁹⁰. Elle rapporte les propos d'Aquin : « Maintenant que Borduas est mort, [écrit-il], le cri de

³⁸⁵ *Ibid.*, p.181

³⁸⁶ Patricia Smart, *Refus global : genèse d'un mythe fondateur*, Programme d'études sur le Québec, Les grandes conférences Desjardins, 1998, p. 15

³⁸⁷ *Ibid.*, p.16

³⁸⁸ Marie Carani, « L'idée du *refus* comme mémoire et comme identité chez les artistes visuels contemporains québécois », dans Dir. Marie Carani *Des lieux de mémoire, identité et culture moderne au Québec 1930-1960*, Éditions PUO, Ottawa, 1995, p. 77

³⁸⁹ Brigitte Deschamps, « *Refus global* : de la contestation à la commémoration », *Études Françaises*, vol. 34, # 2-3, 1998, p. 181

³⁹⁰ Patricia Smart, *Refus global : genèse d'un mythe fondateur*, Programme d'études sur le Québec, Les grandes conférences Desjardins, 1998, p. 16

libération qu'il avait lancé en 1948 s'est amplifié. Borduas a posé la première bombe sous les structures de notre société, renouant ainsi avec la révolution de 1837-1838. »³⁹¹

Après 1970, il y a « un élargissement du champ d'intérêt vers d'autres membres du groupe que Borduas. »³⁹² La commémoration englobera l'expérience automatiste et les signataires. Deschamps explique qu'en raison de la reconnaissance muséale, autour de 1978, le texte contestataire devient un texte historique : « Les journaux se font écho des expositions et lancements de livres, ce qui redonne une grande visibilité aux automatistes, à Borduas et au manifeste. Certains s'en irritent et y voient l'émergence d'un culte pour cette période de l'histoire de l'art. [...] C'est au moment du trentième anniversaire que la célébration se transforme en commémoration qui dominera 10 ans plus tard... »³⁹³ Deschamps note que quarante ans (1988) après la publication du manifeste, la nature de la commémoration est similaire à la décennie précédente (1978). Il y a un déplacement de la célébration. Par exemple, les anniversaires permettent de faire connaître d'autres signataires du *Refus global*.

Le manifeste est donc devenu un lieu de mémoire, après plusieurs années de célébration. « La commémoration jouera un rôle primordial dans la transformation de *Refus global* en lieu de mémoire, notamment par les rites qu'elle instaure et parce qu'elle contribue fortement à le transformer en l'une de ces « structures de rappel collectives » qui s'imposent comme le point d'articulation de systèmes symboliques

³⁹¹ *Ibid.*, p. 16 [Hubert Aquin, « Littérature et aliénation », (1968), repris dans *Blocs erratiques*, Montréal, HMH, 1977, p. 134]

³⁹² *Ibid.*, p. 17

³⁹³ Brigitte Deschamps, « *Refus global* : de la contestation à la commémoration », *Études Françaises*, vol. 34, # 2-3, 1998, p. 182

d'appartenance. »³⁹⁴ Deschamps explique, à la suite des explications de Philippe Raynaud, qu'il y a une célébration autour du manifeste qui a comme fonction de « rythmer [l'] histoire grâce à des références qu'elles [les sociétés modernes] ont elles-mêmes choisies. Parmi [les célébrations des sociétés modernes], sont privilégiés tous les événements qui font référence à l'origine et qui acquièrent ainsi l'aura magique de la rupture fondatrice. »³⁹⁵ Le manifeste est devenu « l'un des repères essentiels de l'histoire culturelle du Québec. »³⁹⁶

Parallèlement, le manifeste est le symbole de la rupture avec le passé canadien-français. La Révolution tranquille a inauguré l'importance associée au manifeste et à Borduas. Carani explique que se réclamer de la « tradition moderniste » fait appel au sens du geste automatiste encore de nos jours : « [c]'est l'orientation proprement subversive du *Refus global* que la plupart des créateurs québécois revendiqueront ensuite comme mémoire et comme identité pour mener leur propre combat. »³⁹⁷

La célébration/commémoration du manifeste *Refus global* souligne la rupture avec le passé canadien-français, encore faut-il s'assurer de l'oublier; autrement dit, de ne pas admirer l'artiste qui concerne ce passé. L'art qui relève de l'avant Révolution tranquille ou manifeste *Refus global* est négligeable selon plusieurs; ainsi, les lectures de l'art récentes au Québec se rapportent à la dynamique conservateur vs libéral ou modernisation et modernisme. Le manifeste *Refus global* agit à titre de symbole idéal;

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 185

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 184

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 184

³⁹⁷ Marie Carani, « L'idée du *refus* comme mémoire et comme identité chez les artistes visuels contemporains québécois », dans Dir. Marie CARANI *Des lieux de mémoire, identité et culture moderne au Québec 1930-1960*, Éditions PUO, Ottawa, 1995, p. 77

plus on s'en éloigne, moins l'admiration est grande. Ainsi, à l'opposé, ce qui n'est pas admirable est « l'avant », c'est-à-dire le régionalisme, la « peinture du terroir », voire un « nationalisme traditionnel » dans les arts.

2.2. Histoire de l'art chez Marc-Gagnon

Il va de soi, que l'art avant le modernisme (ou le manifeste *Refus global*) n'est pas admirable selon Marc-Gagnon.³⁹⁸ Il y a deux raisons. L'une est que l'art d'avant le modernisme – ceci comprend l'art, à proprement parler, canadien-français, incluant Clarence Gagnon (1881-1942)³⁹⁹, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté (1869-1937)⁴⁰⁰, Alfred Laliberté, etc. – ne s'intéressait pas du tout aux conditions formelles de l'œuvre. L'autre est qu'elle relève d'une volonté politique associée à l'idéologie de conservation. Conséquemment, Marc-Gagnon explique que même si, en 1931, Charles Maillard, directeur de l'École des beaux-arts de Montréal, avait établi de promouvoir un « programme d'art authentiquement *québécois*⁴⁰¹ », ce projet a échouer. L'art se voulait des œuvres représentatives de l'identité, à l'inverse des œuvres automatistes. Il s'agit d'un art régionaliste⁴⁰² déficient, voire méprisable :

³⁹⁸ François Marc-Gagnon, « Pour une image du Québec : régionaliste ou automatiste? », dans *Les métaphores de la culture*, PUL (culture Française d'Amérique), 1992, Sainte-Foy, p. 69-77

³⁹⁹ Jean-René Ostiguy, *Peinture et sculpture québécoises*, Éditions BANQ, Gatineau, 2009 – Clarence Gagnon : « Né à Montréal. Élève de William Brymner de 1897 à 1900. À l'académie Julian à Paris, en 1904 où il séjourne jusqu'en 1909. Au Canada, il se partage entre Montréal et Baie-Saint-Paul. Il est de nouveau à Paris de 1922 à 1936. Décédé à Montréal. », (p. 157)

⁴⁰⁰ Jean-René Ostiguy, *Peinture et sculpture québécoises*, Éditions BANQ, Gatineau, 2009 – Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté : « Né à Arthabaska, Québec. En 1890, s'inscrit à l'École des beaux-arts, à Paris. Revient au Canada en 1894, voyage aux États-unis avant de retourner travailler aux académies Julian et Colarossi en 1897. De retour au Canada en 1907, se consacre principalement à la peinture de paysage et au modelage. Il décède à Daytona Beach, États-Unis, où il s'était retiré depuis une attaque d'hémiplégie en 1928. », (p. 178)

⁴⁰¹ Marc-Gagnon nomme l'art canadien-français par le dénominateur anachronique « québécois ».

⁴⁰² Marc-Gagnon définit art régionaliste de la manière suivante : « On désigne du nom régionaliste les peintres qui entendent donner un caractère franchement régional à leurs travaux en peignant des sujets

Chaque fois que la peinture au Québec s'est donnée trop explicitement comme but de refléter le Québec, le résultat fut souvent médiocre, archaïque ou dépassé. Et réciproquement, chaque fois que la peinture au Québec ne s'est préoccupée outre mesure de sa québécoïté, le résultat fut plus original et donc un meilleur reflet de ce que nous sommes.⁴⁰³

Marc-Gagnon explique que les artistes du Canada-français devaient se soustraire à une forme d'art régionaliste, selon le directeur de l'école. Celui-ci associait l'art moderne à l'internationalisation de l'art et croyait qu'il s'agissait d'art sans patrie, déraciné et nomade, indique Marc-Gagnon.

Marc-Gagnon indique que les œuvres étaient « hostiles aux innovations stylistiques de l'art moderne »⁴⁰⁴, car le message du tableau n'aurait pas été en mesure de porter l'idéologie. « La forme devait se faire oublier. [...] Elles s'interposent entre le spectateur et le sujet que le peintre veut traiter, et elles dérangent. »⁴⁰⁵ De surcroît, l'intention régionaliste marche de concert avec l'idéologie de conservation (« nationalisme traditionnel »).

Pour les régionalistes, le contenu est clair. Il s'agit de garder mémoire, sinon forcément toujours de glorifier la vie des petites communautés rurales menacées par la révolution industrielle et l'urbanisation. C'est par là que le régionalisme rejoint l'idéologie de conservation dont parlait Marcel Rioux pour caractériser la manière dont nos « définisseurs » de culture établissaient l'identité québécoise dans la période de l'avant-guerre.⁴⁰⁶

Pour Marc-Gagnon, le Québec se libère d'une lourdeur artistique et idéologique avec Paul-Émile Borduas. Les artistes signataires du *Refus global* ne se soucièrent pas de faire de l'art québécois. Pourtant, on s'y reconnaît, affirme ce dernier.

typiques de leur région. Défini comme tel, le régionalisme n'est pas un phénomène exclusif au Québec. Il a sa contrepartie aux États-Unis durant les années 1930. »

François Marc-Gagnon, « Pour une image du Québec : régionaliste ou automatiste? », dans *Les métaphores de la culture*, PUL (culture Française d'Amérique), 1992, Sainte-Foy, p. 69

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 69

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 70

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 70

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 70

C'est parce qu'ils ont voulu faire québécois que les régionalistes n'ont finalement d'écho que dans « un petit coin » de notre tête et qu'ils n'ont pas de résonance profonde dans tout notre être. Nous nous retrouvons finalement davantage dans le tableau le plus abstrait de Borduas que les scènes d'hiver plus « réalistes » de Clarence Gagnon ou les vieilles maisons de Marc-Aurèle Fortin.⁴⁰⁷

Borduas et les signataires ont libéré les arts au Québec de cette vision restreinte du régionalisme. L'objectif de la peinture régionaliste à échoué, développe Marc-Gagnon.

2.3. Histoire de l'art chez Esther Trépanier

Dans ce sens, quelques-unes des recherches de Trépanier s'intéressent à découvrir les précurseurs de la modernité culturelle québécoise et les signes d'émergence d'une modernité picturale ou esthétique chez les artistes de la métropole (et les critiques)⁴⁰⁸. Trépanier a comme objectif de trouver les origines du modernisme artistique québécois (dans les œuvres et chez les critiques).

En revanche, elle conclut que certains peintres canadiens-français étaient victimes du milieu conservateur. « En effet, les artistes, parfois peu scolarisés et plutôt dépendants d'un marché et d'un milieu conservateur, furent souvent victimes d'une idéologie qui pouvait les aveugler sur leur propre production. »⁴⁰⁹ Par exemple, Trépanier remarque que certaines œuvres de Suzor-Côté, de Maurice Cullen (1866-1934) ou de Gagnon pourraient être considérées comme pionnières de la modernité au Québec, car certains éléments se rapportent aux esthétiques/mouvements étrangers. Elle affirme : « Il faut cependant reconnaître qu'à leur retour d'Europe, ces derniers durent sentir la force des

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 77

⁴⁰⁸ Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Éditions Nota Bene, Québec, 1998, p. 395

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 17

idéologies nationalistes en art puisqu'ils assureront leur reconnaissance comme « grands-maîtres » du paysage national. »⁴¹⁰ Les artistes qui s'intéressaient à l'art moderne se soumettaient à l'élite cléricale et à une conception de l'art nationaliste (paysage).

Dans un autre ordre d'idée, Trépanier⁴¹¹ s'intéresse « ...à la production visuelle des artistes québécois en interrogeant les éléments qui témoignent d'une construction d'une représentation américaine. »⁴¹² Elle explique qu'il y a des similarités entre les artistes canadien-français/québécois et les modèles formels procédant de l'Amérique continentale. Trépanier retrouve dans les œuvres de Jean-Paul Lemieux⁴¹³ (1904-1990) des traits communs avec les muralistes mexicains et américains. Tandis que dans les œuvres d'Adrien Hébert⁴¹⁴ (1890-1967), elle remarque une urbanité, une américanité québécoise : « [m]ais le concept d'américanité ne peut se poser dans le cas de Hébert en terme d'influence. Il renvoie plutôt à un nouveau type de reconnaissance, positive celle-

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.72-73

⁴¹¹ Esther Trépanier, « L'expérience américaine de la peinture québécoise (1900-1940), entre le modèle Étatsuniens et la construction d'une vision américaine », dans Dir. Gérard Bouchard et Yvan Lamonde dans *Québécois et américains, la culture québécoise au XIXe siècle et XXe siècle*, Éditions Fides, 1995, p. 228-255

⁴¹² *Ibid.*, p. 227

⁴¹³ Jean-René Ostiguy, *Peinture et sculpture québécoises*, Éditions BANQ, Gatineau, 2009 – Jean-Paul Lemieux : « Né à Québec. Élève de Charles Maillard et d'Edwin Holgate. À Paris, étudie à l'Académie Colarossi et à la Grande Chaumière. Enseigne à Montréal à l'École des beaux arts, à l'École du meuble (1935-1937). Enseigne ensuite à l'École des beaux-arts de Québec de 1937 à 1965. Bourse de la province de Québec en 1951, et du gouvernement canadien qui lui permettra un séjour en France en 1954-1955. » (p. 167)

⁴¹⁴ Jean-René Ostiguy, *Peinture et sculpture québécoises*, Éditions BANQ, Gatineau, 2009 – Adrien Hébert : « Né à Paris, fils du sculpteur Louis-Philippe Hébert. Court séjour au Canada de 1894 à 1898, puis en France de 1898 à 1901. De 1902 à 1911, étudie au Conseil des arts et manufactures de Montréal et à l'Art Association. De 1911 à 1914, il est à l'École des Beaux-Arts de Paris pour des études en peinture. Enseigne le dessin à la commission scolaire de Montréal de 1917 à 1954. En 1918, il fait partie de l'équipe de la revue *Le nigog...* » (p. 160)

là, de l'américanité québécoise, urbaine et moderne, possédant sa spécificité économique, sociale et culturelle. »⁴¹⁵

2.4. Histoire de l'art chez Louise Vigneault

On retrouve chez Vigneault une polarité représentative de l'œuvre et de l'artiste fort semblable à celle de Trépanier. L'artiste québécois est admirable dans la mesure où il est intrinsèquement parcouru par l'errance et l'Amérique; sans compter qu'il était en rupture avec les idéologies dominantes de jadis. Par ailleurs, avec Vigneault, il y a une personnalisation de l'œuvre assez forte (l'artiste et l'œuvre sont équivalents).

Les œuvres et l'artiste, dont Lemieux et Riopelle, sont traversés par une appartenance continentale, américaine et plurielle.

Lemieux choisira une voie distincte qui répondra néanmoins au double impératif, chez les créateurs modernes nord-américains, de rejoindre un universalisme de pensée et de s'inscrire dans la réalité autochtone contemporaine. [...] Tout en troquant l'ironie pour l'errance comme nouveau moyen de distanciation du discours hégémonique, Lemieux mettait en scène une réalité locale exempte de repères tangibles et réconfortants.⁴¹⁶

La lecture que donne Vigneault de Riopelle relève de l'Américanité continentale, et ce, bien davantage que les allusions de Marc-Gagnon. Riopelle est un *trickster*, c'est-à-dire qu'il représente une identité ambivalente associée au monde de la supercherie. Il est postmoderne. Elle affirme qu'il incarne le nomadisme du coureur des bois.

Riopelle incarne les valeurs et les intérêts de l'Amérique populaire, reniée, celle des coureurs des bois et des bricoleurs. En révélant, l'américanité contenue dans l'identité québécoise, il met en lumière le lien proscrit par les tenants des idéologies dominantes et reprend le flambeau du type

⁴¹⁵ Esther Trépanier, « L'expérience américaine de la peinture québécoise (1900-1940), entre le modèle Étatsuniens et la construction d'une vision américaine », dans Dir. Gérard Bouchard et Yvan Lamonde dans *Québécois et américains, la culture québécoise au XIXe siècle et XXe siècle*, Éditions Fides, 1995, p. 251

⁴¹⁶ Louise Vigneault, « Défis et dilemmes de la modernité artistiques au Québec : le cas de Jean-Paul Lemieux », dans Dir. Marie Christine Weidmann *Le Québec aujourd'hui : identité, société et culture*, PUL, 2003, Québec, p. 163 et 175

héroïque populaire qui persiste à être marginalisé et blâmé, pour avoir tenté une rupture avec l'hégémonie, et surtout, pour s'être tenu à l'écart du milieu culturel, ce qui dans le contexte québécois, constitue une entrave sérieuse au maintien de l'intégrité et de l'unité collective. [...] Riopelle nie ainsi l'existence des frontières ou se plaît à les transcender, [...] Il évoque ainsi une fois de plus l'animal auquel il s'identifie et qui représente, par ses migrations annuelles, le symbole même du nomadisme.⁴¹⁷

Il n'y a pas de référence à la bohème/artiste, ni encore à l'exil chez les artistes canadiens-français d'avant 1948, de même que chez les artistes surréalistes qui s'installèrent à New York dans la proposition sur le nomadisme de Riopelle. Dans la mesure où Bouchard souhaite réécrire l'histoire nationale tout en tenant compte de l'identité américaine et continentale des Québécois⁴¹⁸, est-il étonnant de lire que l'éthos de Jean-Paul Riopelle est d'être un artiste de l'errance, voire de l'américanité, malgré sa filiation européenne?⁴¹⁹

Dans le même ordre d'idée que Marc-Gagnon et Trépanier, Vigneault et Bouchard, développent que les artistes d'avant le « modernisme » étaient influencés par l'image d'un Québec prémoderne, dictée par les élites qui véhiculaient l'idéologie clérico-nationaliste : « [L'] idéologie clérico-nationaliste entretenait l'image d'un Québec prémoderne, maintenue à l'écart des mouvements de rupture et de production, de manière à assurer la continuité avec un passé mythique. [L'élite a été en mesure d'] ériger une nouvelle hégémonie passéiste qui perdurera jusqu'aux années 1960. »⁴²⁰ Les artistes progressistes ont déconstruit les valeurs mises en place par les institutions traditionnelles de l'idéologie dominante clérico-nationaliste, note-t-elle.

⁴¹⁷ Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec*, Éditions HMH, Montréal, 2002, p. 351 et 330

⁴¹⁸ Gérard Bouchard, *La nation québécoise au futur et au passé*, Éditions VLB, Montréal, 1999, 160 pages.

⁴¹⁹ On souligne que l'artiste a vécu plus de 25 ans en France, partageant son temps entre les cafés, les dîners entre artistes, la réalisation de tableaux, partageant l'atelier de Miró, les visites au musée, rencontres autour de la galerie Maeght et des surréalistes; ainsi que sa participation à l'école de Paris, comme l'identifie De Billy.

Hélène de Billy, *Riopelle*, Éditions Art global, 1996, Montréal, 356 pages

⁴²⁰ Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec*, Éditions HMH, Montréal, 2002, p. 33

Pour Vigneault, les artistes furent contraints de se soumettre à l'hégémonie clérico-nationaliste. Les œuvres et les artistes comme Clarence Gagnon ou Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté représenteront le mode de vie sédentaire et rural alors véhiculé.

Son rejet de la modernité est radical et se manifeste, sur le plan stylistique, par l'influence de la France prémoderne. Il rejette en bloc les avant-gardes et ne retient que l'influence de l'impressionnisme à la suite duquel, croit-il, l'art français aurait subi un déclin. L'objectif de l'art ne consiste pas, selon lui, à réfléchir sur les expérimentations formelles du médium, ou à affirmer une vision subjective, un regard individuel, mais de servir les intérêts collectifs, en accordant une priorité au contenu. [...] Renfermant tous les éléments de l'idéologie de conservation, ces tableaux évoquent des séquences de vie quotidienne des paysans soumis au travail de la terre, aux aléas des saisons et à la continuité que constituent les traditions.⁴²¹

Elle note que Gagnon fait l'éloge de l'idéologie du terroir à travers ses représentations de la ruralité. Il va de soi qu'en illustrant le roman de Maria Chapdelaine, il est l'un des porte-paroles de l'idéologie du terroir.

Enfin, les pratiques artistiques sont comprises à l'aide de l'opposition entre avant modernisme (pré-moderne) et après modernisme (moderne) qui correspond, la plupart du temps, à l'avant Révolution tranquille et l'après. De plus, ces repères historiques (1960/post-1960) québécois ne correspondent pas à ceux identifiés par l'histoire universelle.

Ces repères ne possèdent d'ailleurs aucune signification outre-atlantique. Ceci fait en sorte que Schneider entend l'art de Riopelle comme celui d'un peintre participant de l'école de Paris et de la tradition de la peinture française, voire parisienne (Monet, Manet, Kandinsky, Cézanne : art moderne), associé à André Breton, au même titre que fût l'art de Matisse à celui de Cézanne. Chez Marc-Gagnon, la référence historique à Borduas, à l'automatisme et aux autres peintres (comme les américains) ne concerne pas les mêmes

⁴²¹ *Ibid.*, p.34-35 et 37

repères historiques ou connotations. Il s'agit de significations particulières au nom de la nation, de la mémoire collective et de l'histoire au Québec.

2.5. Petite société, mémoire et nation : artiste et art au Québec

Dans un autre ordre d'idée, Thériault explique que les petites sociétés d'alors (avant la délégitimation des nationalismes), optaient pour « se proclamer traditionaliste pour survivre. »⁴²² De nos jours, celles-ci ne se réclament plus du nationalisme de jadis, parce qu'elles veulent être incluses dans « la modernité », voire la grande marche de l'Histoire.

Que ce soit par le discours sur la refondation nationale avec la Révolution tranquille, la commémoration du *Refus global* ou l'américanité, la référence nationale ne s'exprime plus par une hégémonie problématique Canadiens-anglais/Canadiens-français⁴²³, mais par un dépassement du passé, comme l'explique Thériault par « un désir d'être grand »⁴²⁴ (au-delà d'une particularité nationale, au nom de l'individualisme). Sans aucun doute, pour Thériault, il s'agit d'une honte du passé catholique : « ... les petites sociétés ont dorénavant honte de proclamer au nom de quoi elles se battent. Elles surinvestissent la modernité pour mieux se parer des accusations de traditionalisme, elles deviennent plus modernes que les modernes... »⁴²⁵

⁴²² Joseph-Yvon Thériault, *Critique de l'américanité*, Éditions Québec-Amérique, Montréal, 2002, p. 261

⁴²³ Marcel Rioux, *Un peuple dans le siècle*, Éditions Boréal, 1990, Québec, 448 pages

Marcel Rioux, *La question du Québec*, Éditions de l'Hexagone, coll. Typo, Montréal, 288 pages

⁴²⁴ Joseph-Yvon Thériault, « Le désir d'être grand », [Ce texte est tiré d'une communication présentée au colloque *Petite sociétés et minorités nationales*] CIRCEM [En ligne] <http://www.socialsciences.uottawa.ca/circem/pdf/ledesirdetregrand.pdf> (page consultée le 2 août 2010)

⁴²⁵ Joseph-Yvon Thériault, *Critique de l'américanité*, Éditions Québec-Amérique, Montréal, 2002, p. 261

Thériault note que l'oubli du passé catholique est l'expression d'une modernité radicale spécialement problématique pour les petites sociétés. On peut y comprendre que pour la petite nation la référence mémorielle reste encore importante de nos jours, comme il s'agit de sociétés fragiles, en quel lieu la valorisation ou la dévalorisation de la nation culturelle a des conséquences politiques et institutionnelles qui touchent l'avenir de cette société.

Les deux axes d'interprétation de l'art composent une trame de fond sur l'institutionnalisation/développement de l'art au Québec depuis la Révolution tranquille. Les raisons d'admiration de l'œuvre et de l'artiste portent sur cette histoire. Il va de soi que le manifeste *Refus global* sert ce récit, il y a là mélange d'un petit quelque chose de national, le manifeste devient un « trophée national », nationalisme (entre un nationalisme étatiste et autonomiste), mémoire collective et historiographie. Conséquemment, le discours en histoire de l'art récent au Québec et la grandeur de l'artiste sont traversés par un horizon de sens qui n'est pas celui du médium (formel) et du statut symbolique de l'artiste en Occident.

À cet égard, dans le champ de l'art au Québec, cet oubli passe par un « amour inconditionnel » d'imaginer une américanité continentale « québécoise » chez les artistes de même que par une dévalorisation des artistes de l'avant « modernisme ». Autrement dit, l'art et les artistes « régionalistes » qui se rapportent au nationalisme traditionnel ne sont pas admirables, tandis que la relation entre l'artiste, l'œuvre et l'institutionnalisation de l'art est simplifiée.

Par le fait même, Vigneault développe l'idée que l'idéologie clérico-nationaliste a engendré une mise à l'écart des productions culturelles du Canada-français : « les artistes et autres producteurs se retrouveront par conséquent à la remorque des productions européennes en accusant un décalage dans le temps »⁴²⁶, parce qu'ils se sont rapportés aux élites et à leur idéologie conservatrice.

Mais de quel décalage est-il question? Celui de ne pas avoir été légitimé parmi les avant-gardes européennes, où les lieux de la valeur artistique se décidèrent bien loin du Canada-français, ou celui de ne pas avoir été en mesure de s'intégrer dans l'histoire de l'art universelle, à l'inverse de Riopelle. Mais encore, si décalage il y a, l'Europe n'était-elle pas traversée par plusieurs tendances esthétiques (pas seulement par le modernisme européen à tendance radicale ou les avant-gardes)? L'« art du mouvement moderne » dans un sens global (déploiement de l'idée de l'art pour l'art) comprend également l'impressionnisme et le romantisme, si ce n'est qu'il débute avec celui-ci. On se demande où Vigneault situerait le romantisme parmi ce décalage. Celui-là même qui a donné naissance à ce peintre de la vie moderne M.C.G. dont Baudelaire avait décrit le style de vie et son inéluctable lien avec la création/invention. Au XIXe siècle, l'Europe artistique était parcourue, également, par des romantismes nationaux dont les romantismes anglais, allemand, français, et même, un peu plus tard, ceux de plus petites nations telles la Pologne⁴²⁷. Certes, l'art et les artistes canadiens-français n'ont pas été le lieu de l'avant-garde, mais ont-ils été pour autant été prémodernes?

⁴²⁶ Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec*, Éditions HMH, Montréal, 2002, p. 31

⁴²⁷ Olivier De Croix et Marie De Gandt, *Le romantisme*, Paris, Éditions Gallimard, coll. La bibliothèque Gallimard, 2007, 153 pages

Ce récit (pré-moderne ou pré-modernisme, modernisme) ne s'intéresse pas au rapport de l'artiste (canadien-français ou québécois) face à l'exil, ni vis-à-vis de la représentation de l'artiste en Occident et de ses conséquences en lien avec la société canadienne-française. Il considère l'artiste d'avant le modernisme comme un être sans volonté ni liberté, voire déterminé par l'élite clérico-conservatrice.

Ilaria Ciseri, *Le romantisme 1760-1860 : La naissance d'une nouvelle sensibilité*, Éditions Gründ, 2004, Paris, p. 399

Charles Taylor, *Les sources du moi*, Louiseville, Éditions Boréal, coll. Boréal Compact, 2003 [première édition publiée en 1989 traduite de l'anglais par Charlotte Melançon], 772 pages

CONCLUSION

L'universalisation du processus d'amour de l'art, d'admiration de l'artiste, en régime de singularité, est différente. La manifestation de l'amour de l'art s'incarne au nom de la mémoire historique ou collective et de la nation, et ce, autant dans le discours spécialisé de l'art que chez le grand public, tel l'indiquait Couture. Comme Van Gogh, il y a Jean-Paul Riopelle et Riopelle. Seulement, en plus, il existe un Riopelle différent au Québec et en France. L'artiste et sa représentation possèdent des caractéristiques différenciées. Que ce soit, par exemple, lors de son enterrement public le 17 mars 2002 et les hommages réservés au peintre, ou même dans les écrits plus spécialisés de l'art (histoire de l'art), au Québec. Il existe des « raisons objectives de la croyance » pour que l'œuvre et l'artiste Riopelle soient admirés encore longtemps.

La représentation de l'artiste issu d'une petite société comme le Québec procède, d'une part, d'une célébration universelle, comme pour Van Gogh. L'artiste issu d'une petite société s'inscrit dans le panthéon des grands artistes et incarne l'un ou l'autre des trois pôles archétypes de l'artiste à l'ère démocratique, surtout celui de l'excentricité. La singularité de Riopelle à Paris réside dans le fait qu'il est canadien et aventureux, marqué par la nature et sa volonté de s'inscrire dans la tradition de la peinture française, comme l'identifiait Schneider. Certes, il était animé par cette volonté de participer à l'universalisme, si ce n'est qu'au nom de la bohème. Il a pris part au monde de l'excentricité et de l'élite artiste parisienne. Ce qu'il faisait était ce qu'il ne se faisait pas. De surcroît, la question de l'exil artistique caractérise le statut de l'artiste issu d'une

petite société. Il ne s'agit pas d'obtenir une reconnaissance de l'Autre, vécue dans le sens d'une aliénation, mais de la volonté de partager ce hors-normes.

D'autre part, la représentation de l'artiste issu d'une petite société procède d'un particularisme – en raison d'un engagement dans l'avant-garde (pour Riopelle) du Québec moderne, les automatistes, de même que son inscription dans une appartenance américaine continentale (et postmoderne) –, et ce, grâce aux modalités et mode de réception de l'œuvre en régime de singularité qui renvoient aux publics. Par ailleurs, le statut de l'artiste procéderait d'un certain particularisme, grâce aux modalités de la réception de l'œuvre (registres différenciés de célébration) en régime de singularité et des publics auxquels les modes de célébration renvoient.

Malgré la volonté de suivre les traces de ces prédécesseurs « artistes » (Van Gogh/Monet/Gauguin) et de partager les normes, par exemple, de la bohème parisienne en s'exilant en France, du statut symbolique universaliste, la représentation de Riopelle est à valeur différenciée. Il incarne le Québec moderne et une québécoïté contemporaine. Signataire du manifeste *Refus global*, il a fuit la Grande noirceur au nom de la liberté, il a participé « au renouvellement de la sensibilité collective », comme l'expliquait Marc-Gagnon.

Enfin, le manifeste *Refus global* opère comme un symbole idéal; plus on s'en éloigne, moins l'admiration de l'artiste est grande. Le développement du « modernisme » – véritable référence dans le Québec actuel en raison de la refondation nationale, qui

caractérise la nation culturelle québécoise depuis la Révolution tranquille – a été dévalorisé par les catholiques au XIXe siècle et au début du XXe siècle, remarquait Warren, tandis qu'il est l'une des raisons principales d'admiration de l'artiste après les années 1960.

Ainsi, le statut symbolique de l'artiste à l'ère démocratique est spécifique, parcouru par un horizon de sens en raison de la société à laquelle celui-ci se rapporte via le public de l'art. En revanche, est-il juste de supposer, comme le propose un certain nombre de recherches récentes sur l'art au Québec, que l'artiste Canadien-français exilé (ou voyageur) en Europe ignorait les recherches esthétiques (modernes) de ses pairs (européens) telles qu'envisagées dans les grandes nations où ce dernier voyageait? Autrement dit, était-il soumis à l'idéologie « conservatrice »?

ANNEXE



Hibou premier
Huile sur toile
1939-1941
40 X 30 cm



Dérive
Huile sur toile
1952
130 X 162 cm



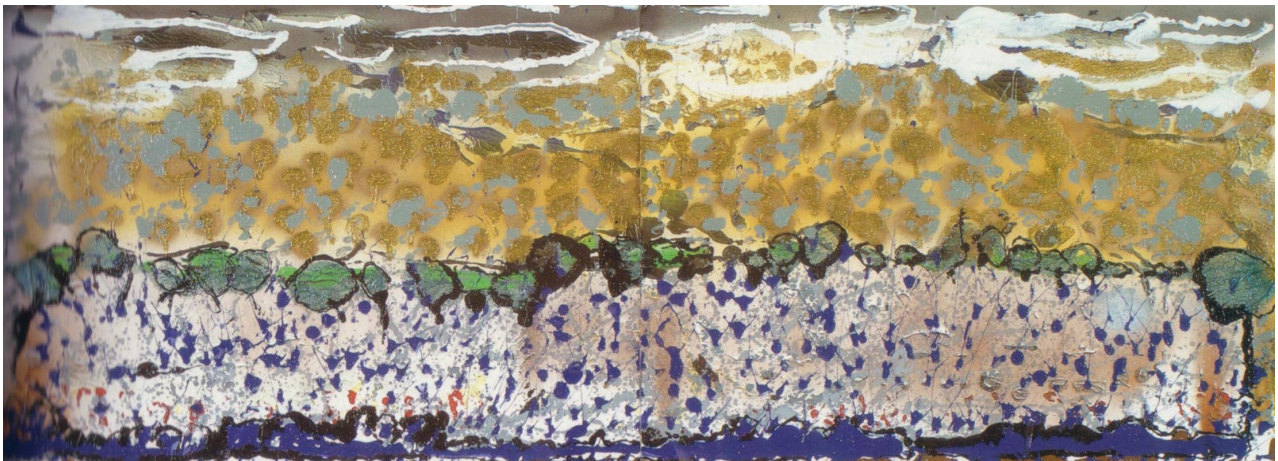
Pavane
Huile sur toile
1954
300 X 550.2 cm



Sans titre
Huile sur toile
1955
200 X 300 cm



Dragon
Huile sur toile
1959
249 X 295 cm



Sans titre
1990
Techniques mixtes sur papier BFK Rives
56.5 X 152.4 cm



L'Hommage à Rosa Luxemburg
Triptyque, 1992
Techniques mixtes sur toiles
1.52 X 42m



James Rosenquist
Celebrating the Fiftieth Anniversary of the Signing of the Universal Declaration of Human Rights by Eleanor Roosevelt
1998
Huile sur lin belge
7.3 X 40.5 m



Claude Monet
Nymphéas
1914-1926
200 X 1276 cm

BIBLIOGRAPHIE

1. Instruments

ARENDDT, Hannah, *La condition de l'homme moderne*, Éditions Calmann-Lévy, coll. Agora, [première version anglaise en 1961], 1994, 406 pages

ARENDDT, Hannah, *La crise de la culture*, Éditions Gallimard, coll. Folio essais, [première version anglaise en 1954], 2004, 380 pages

ANSART, Pierre, « Mémoire collective » dans *Dictionnaire de sociologie*, Encyclopaedia Universalis et Éditions Albin Michel, 2007, Paris, p. 532-534

BALTHAZAR, Louis, *Bilan du nationalisme au Québec*, Éditions de l'hexagone [première édition 1986], Montréal, 1990, 212 pages

BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne, partie III : *L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant* », dans *Critique d'art suivi de critique musicale*, Éditions Gallimard, [publié pour la première fois en 1868], Coll. Folio essais, 1992 [1976], p. 343 à 388

BAUDRILLARD, Jean, *Le complot de l'art*, Saint-Herblain, Éditions Sens & Tonka, 1997, 29 pages

BAUDRILLARD, Jean, BRUNN, Alain, et LAGEIRA, Jacinto, « Modernité », [en ligne], Encyclopédie Universalis, (page consulté le 22 février 2011), <http://www.universalisedu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/modernite/#>, 17 pages.

BEAUCHEMIN, Jacques, « Conservatisme et traditionalisme dans le Québec duplessiste : aux origines d'une confusion conceptuelle », dans Dir. Alain-G Gagnon et Michel Sarra-Bournet *Duplessis, entre la grande noirceur et la société libérale*, Éditions Québec-Amérique, Montréal, 1997, p. 33 à 54

BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, [traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, première édition publié en 1982], Éditions Flammarion, coll. Champs, Paris, 2006, 379 pages.

BÉDARD, Éric, « Modernité et histoire des idées au Québec une perspective historiographique », dans Dir. Marie-Christine WEIDANN, *Le Québec aujourd'hui, identité, société et culture*, PUL, Québec, 2003, p. 9 à 33

BELLAVANCE, Guy, « L'autonomie de l'art à l'ère de l'autonomie de tout », *Société, L'art et la norme*, # 15-16, été 1996, p. 157 à 201

BELLET, Harry, « Le curieux Paris de Jean-Paul Riopelle », dans Dir. Lise GAUVIN *Les automatistes à Paris*, Éditions Les 400 coups, Boucherville, 2000, p. 133 à 139

BENEDICT, Anderson, *L'imaginaire national*, [traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, première édition publié en 1983], Éditions La découverte, 2002, Paris, 212 pages

BÉRA, Matthieu, et LAMY, Yvon, *Sociologie de la culture*, Paris, Éditions Armand Colin, Coll. Coursus – sociologie, 2008, [première édition publiée en 2003], 235 pages

BERNIER, Robert dir. et al. , *Jean-Paul Riopelle des visions d'Amérique*, Éditions de l'homme, Montréal, 1997, 155 pages

BOCK-CÔTÉ, Mathieu, chapitre 2 « Le problème du multiculturalisme dans l'historiographie québécoise contemporaine : Gérard Bouchard et le remodelage pluraliste de la conscience historique franco-québécoise » dans *La dénationalisation tranquille, mémoire, identité et multiculturalisme dans le Québec postréférendaire*, Éditions du Boréal, 2007, Montréal, p. 47-88

BOISVERT, Yves, *Le postmodernisme*, Éditions du Boréal, coll. Boréal Express, Québec, 123 p.

BONNEWITZ, Patrice, *Pierre Bourdieu, vie, œuvres, concepts*, Paris, Éditions Ellipses, Coll. « Les grands théoriciens », 2002, p. 52-83

BOCK, Michel, *Quand la nation débordait les frontières*, Éditions HMH, Montréal, 2004, 452 pages.

BOUCHARD, Gérard, *La nation québécoise au futur et au passé*, Éditions VLB, Montréal, 1999, 160 pages

BOUCHARD, Gérard, « À propos d'un faux procès et d'autres procédés douteux », *Le Devoir*, 12 janvier 2010, p. A7

BOUCHARD, Gérard, « Diversité et identité québécoises : Jeter les souches au feu de la Saint-Jean-Baptiste », *Le Devoir*, Mercredi le 24 mars 1999, p. A9

BOUCHARD, Gérard, « L'imaginaire de la Grande noirceur et de la Révolution tranquille : fictions identitaires et jeux de mémoire au Québec », *Recherches sociographiques*, XLVI, 2005, p. 411 à 436

BOUCHARD, Gérard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Éditions Boréal, coll. Compact, 2001, 503 pages

BOUCHARD, Gérard, *Raisons et contradictions, le mythe au secours de la pensée*, Éditions Nota Bene, Québec, 2003, 129 pages.

- BOURDIEU, Pierre, *La distinction*, Éditions de minuit, Paris, 1979, 670 pages.
- BOURDIEU, Pierre, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, # 19-20, Juin 1987, p. 6 à 19
- BOUDON, Raymond, « De l'objectivité des valeurs artistiques ou les valeurs artistiques entre le platonisme et le conventionnalisme » dans *Le sens des valeurs*, éditions PUF, coll. Quadrige, 1999, p. 251-293
- BOURASSA, Napoléon, *Lettres d'un artiste canadien*, Éditions de Brower et Cie, Belgique, 1929, 496 pages.
- BRETON, André, « Riopelle », dans *Le surréalisme et la peinture*, Éditions Gallimard, Paris, 1979 [écrit en 1949], p. 218 et 219
- BRETON, André, Exposition Riopelle du 23 mars au 23 avril 1949 à la Dragonne, Galerie Nina Dausset, Aparté*(entre Elisa, André Breton et Benjamin Péret.), Paris, 1949
- BRUNEL, Pierre, « Charles Baudelaire (1821-1867) », [en ligne], Encyclopédie Universalis, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/charles-baudelaire/#>, (page consulté le 22 février 2011), 15 pages.
- BRUNET-WEINMANN, Monique, « Riopelle les fins des commencements », *Vie des arts*, Hiver 1991-1992, p. 30 à 37
- BRUNET-WEINMANN, Monique, « Genèse d'une signature », dans BRUNET-WEINMANN, Monique, dir. *Jean-Paul Riopelle, Catalogue raisonné Tome 1*, Éditeur Hibou, 1998, p. 55 à 98
- BRUNET-WEINMANN, Monique, « Élégie en blanc majeur », *Vie des arts*, # 187, Été 2002, p. 30 à 31
- CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, [chapitre V et chapitre VI] PUF, coll. « Que sais-je? », 1996, Paris, #3160, p. 56-127
- CANET, Raphaël, *Nationalisme et société au Québec*, Éditions Athéna, 2003, Québec, 232 pages.
- CARANI, Marie, « L'idée du *refus* comme mémoire et comme identité chez les artistes visuels contemporains québécois », dans Dir. Marie CARANI *Des lieux de mémoire, identité et culture moderne au Québec 1930-1960*, Éditions PUO, Ottawa, 1995, p. 73-107
- CISERI, Ilaria, *Le romantisme 1760-1860 : La naissance d'une nouvelle sensibilité*, Éditions Gründ, 2004, Paris, 399 pages.

CLAIR, Jean, *La responsabilité de l'artiste*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Le débat », 1997, 140 pages

CLAY, Jean, *De l'impressionnisme à l'art moderne*, Éditions Hachette Réalité, 2000, Italie, 318 pages.

COUTURE, Francine, « La Révolution tranquille et la modernité artistique : démocratisation et professionnalisation de l'art », dans Dir. Yves BÉLANGER et R. COMEAU *La Révolution tranquille, 40 ans plus tard, un bilan*, Éditions p. 245-252

COUTURE, Francine, « La formation de l'artiste dans les écoles d'art de la région montréalaise » dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante (La reconnaissance de la modernité)*, VLB éditeur, Montréal, 1993, p. 288-310

COUTURE, Francine, « La mise en légende de Riopelle ou l'héroïsation d'un artiste moderne », *Canadian aesthetic journal/ journal de la revue canadienne esthétique*, vol. 7, automne 2002, p. 1 à 7

COUTURE, Francine, Dir., *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, VLB éditeur, 1993, 341 pages.

DE BILLY, Hélène, *Riopelle*, Éditions Art global, 1996, Montréal, 356 pages

DECROIX, Olivier et DE GANDT, Marie, *Le romantisme*, Paris, Éditions Gallimard, coll. La bibliothèque Gallimard, 2007, 153 pages

DENIS, Jean-Pierre, « L'exil au temps des automatismes », dans Dir. Lise GAUVIN *Les automatistes à Paris*, Éditions Les 400 coups, Boucherville, 2000, p. 79 à 91

DESCHAMPS, Brigitte, « *Refus global* : de la contestation à la commémoration », *Études Françaises*, vol. 34, # 2-3, 1998, p. 175-190

DUMONT, Fernand, *La genèse de la société québécoise*, Éditions Boréal, coll. Boréal Compact, 1996, 393 pages

DUMONT, Fernand, *Le lieu de l'homme*, Éditions BQ, 2005, [première édition publié en 1968 chez HMH], 274 pages

DUMONT, Fernand, *L'avenir de la mémoire*, Éditeur Nuit Blanche, 1995, 96 pages

DUMONT, Fernand, *Les idéologies*, PUF, Coll. Sup., 1974, 183 pages

DUMONT, Fernand, *Le sort de la culture*, Montréal, Éditions l'Hexagone, coll. « Typo », 1995, [édition originale publiée en 1987]1995, 381 pages

DUTHUIT, Georges, « A painter of Awakening », *Canadian Art*, vol. X, # 1, oct. 1952, p. 24 à 27 [traduction du français par Samuel Beckett]

DUTHUIT, Georges, « 1951-1953 », dans *Jean-Paul Riopelle*, Musée National d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris, 1981, p. 75 à 76

DUTHUIT, Georges, *Riopelle*, Galerie Rive Droite, Paris, 1955, p. 3 à 5

ELGER, Dietmar, *L'expressionnisme, une révolution artistique allemande*, [première édition publiée en 1989], Paris, Éditions Taschen, 2007, 256 pages.

ÉROUART, Gilbert, « La fresque d'une vie : L'hommage à Rosa Luxemburg » dans *Jean-Paul Riopelle*, Michel Tétreault Art International, 1993, Montréal, p. 41 à 44

FERRY, Luc, *L'Homme-Dieu ou le sens de la vie*, Paris, Éditions Grasset, coll. «Livre de poche», 1996, 184 pages

FERRY, Luc, *Le sens du beau, aux origines de la culture contemporaine*, Éditions LDP, Paris, 2005, 348 pages.

FILIPPI, Florence, « Art pour l'art », [en ligne], Encyclopédie Universalis, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/art-pour-l-art/>, (page consulté le 22 février 2011), 2 pages

FINKIELKRAULT, Alain, *L'ingratitude*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Folio», 2000, 257 pages

FINKIELKRAULT, Alain, *La défaite de la pensée*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio Essais, 1992 [première édition publié en 1987], 186 pages

FOUCART, Bruno, *Le renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860*, Arthena, Paris, 1987, 441pages

FOURNIER, Marcel, *L'Entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Éditions Saint-Martin, Montréal, 1986

FOURNIER, Marcel, RODRIGUEZ, Véronique, « Le monde de l'art visuels au Québec », dans *Traité de la culture*, Éditions IQRC, Québec, 2002, p. 539 à 555

GAGNON, Daniel, *Riopelle grandeur nature*, éditions Fides, 1988, 276 pages

GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 1996, [première édition publiée en version anglaise 1983], Paris, 323 pages

GUINCHARD, Jean-Jacques, *Max Weber, vie, œuvre, concepts*, Éditions Ellipses, Paris, 2006, 112 pages

HABERMAS, Jürgen, « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, oct. 1981, # 413, p. 950-966

HABERMAS, Jürgen, « La modernité : sa conscience du temps et son besoin de trouver en elle-même ses propres garanties » dans *Le discours philosophique de la modernité*, Éditions Gallimard, 1988, p.1 à 26

HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, [En ligne], version électronique documentée sur le site « Les classiques des sciences sociales de l'université du Québec à Chicoutimi » http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_soc_memoire.html] PUF, 211 pages (page consultée le 30 nov. 2009)

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, [Édition critique établie par Gérard Namer], Éditions Albin Michel, 1997 [écrit en 1925], 295 pages

HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste*, Paris Éditions Gallimard, Coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 2005, 370 pages

HEINICH, Nathalie, *La gloire de Van Gogh*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «critique», 1991, 257 pages

HEINICH, Nathalie, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, # 64, Paris, 1997, p. 153-171

HERDER, Johann Gottfried, *Histoire et cultures*, Éditions GF Flammarion, 2000, [première édition publiée entre 1774 et 1791], Manchecourt, 201 pages

HERMET, Guy, « Nationalisme », dans Dir. Sylvie MESURE et Patrick SAVIDAN *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, 2006, p. 801-803

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « « Les bons vents viennent de l'étranger » : la fabrication internationale de la gloire de Gauguin », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, # 52-2, 2005/2, p.113-147

KAREL, David, *Peinture et société au Québec*, vol. 1, Éditions IQRC, Québec, 2005, 154 pages

KEABLE, Jacques, *Les folles vies de La Joute de Riopelle, les mésaventures de l'art public*, Montréal, Lux Éditeur, coll. Lettres libres, 2009, 252 pages

KRIS, Ernst et KURZ, Otto, *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie*, 1979, Éditions Rivages [Traduit de l'anglais par Michèle Hechter, première édition publiée en 1934], Paris, 203 pages

KUNDERA, Milan, « Un occident kidnappé, la tragédie de l'Europe centrale », *le Débat*, no 27, 1983, p. 3 à 22

LALIBERTÉ, Alfred, *Mes souvenirs*, Éditions du Boréal express, 1978, Montmagny, 270 pages

LAMARCHE, Jean, *Alfred Pellan*, Éditions Lidec, Montréal, 1997, 57 p.

LAMBERT-Chan, Marie, « Prix André-Laurendeau – La mise en mots du mouvement automatiste », *Le Devoir*, [en ligne], <http://www.ledevoir.com/societe/science-et-technologie/160168/prix-andre-laurendeau-la-mise-en-mots-du-mouvement-automatiste>, 13 octobre 2007, (page consultée le 23 août 2010)

LANGLOIS, Simon, « Refondation de la nation au Québec » dans Dir. Roch CÔTÉ et Michel VENNE *L'annuaire du Québec 2003*, Éditions Fides, 2002, Montréal, p. 5-27

LAPOINTE, Gilles, « *Refus global* au seuil de l'âge classique : autour de quelques lectures contemporaines du manifeste », dans Dir. Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE *Construction de la modernité au Québec*, [Actes de Colloques international tenu à Montréal] Éditions Lanctôt, 2004, Montréal, p. 89-105

LAPOINTE, Gilles, « Borduas, entre New York et Paris », dans Dir. Lise GAUVIN *Les automatistes à Paris*, Éditions Les 400 coups, Boucherville, 2000, p. 21-40

LÉTOURNEAU, Jocelyn, « La Révolution tranquille, catégorie identitaire du Québec contemporain », dans Dir. Alain-G Gagnon et Michel SARRA-BOURNET, *Duplessis, entre la grande noirceur et la société libérale*, Éditions Québec-Amérique, coll. Débat, 1997, Montréal, p. 95-118

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio essais, 1989, [première éditions 1983], 327 pages

LIPOVETSKY, Gilles, *Les temps hypermodernes*, Éditions Grasset & Fasquelle, coll. LDP, 2004, p. 48-98

LOYER, Emmanuelle, *Paris à New York, intellectuels et artistes français en exil 1940-1947*, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 2005, 497 pages

LUCIE-SMITH, Edward, *L'art aujourd'hui*, Éditions Phaïdon, 1995, Paris, 511 pages

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 2002 [première éditions 1979], Paris, 109 pages

MARC-GAGNON, François, « Pour une image du Québec : régionaliste ou automatiste? », dans *Les métaphores de la culture*, PUL (culture Française d'Amérique), 1992, Sainte-Foy, p. 69-77

MARC-GAGNON, François, « Le monde », dans *Jean-Paul Riopelle des visions d'Amérique*, Éditions de l'homme, Québec, 1997, p. 37 à 40

MARC-GAGNON, François, « Riopelle, derrière le miroir », dans *Riopelle*, [Catalogue publié à l'occasion de l'exposition « Riopelle », présentée au Musée des beaux-arts de Montréal], Musée des beaux-arts de Montréal, 2002, p. 27 à 30

MARC-GAGNON, François, « Les années 40 à 90 », dans *Un lieu de liberté*, Éditions D'art le Sabord, Trois-Rivières, 2000, p. 56 à 58

MARC-GAGNON, François, « Les raccourcis », dans *Un lieu de liberté*, Éditions D'art le Sabord, Trois-Rivières, 2000, p. 60 à 65

MICHAUD, Yves, « La rêverie de la nature », dans *Jean-Paul Riopelle, les années soixante*, Éditions Didier Imbert Fine Art, Paris, 1994, p. 1 à 10

MILLET, Catherine, *L'art contemporain*, Éditions Flammarion, coll. Dominos, 1997, Paris, 126 pages.

MONTIGNY, Gilles, *Maurice Halbwachs, vie, œuvres, concepts*, Éditions Ellipses, coll. «les grands théoriciens», Paris, 2005, 93 pages

MORISSET, Gérard, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Le cercle du livre de France, Ottawa, 1960, 216 pages.

MOULIN, Raymonde, *Le marché de l'art*, Éditions Flammarion, coll. Champs, 2003, Paris, 204 pages

OSTIGUY, Jean-René, *Peinture et sculpture québécoises*, Éditions BANQ, Gatineau, 2009, 191 pages

PAPINEAU, Louis-Joseph, *Papineau en exil à Paris*, [lettre adressée à Mme Dowling le 16 juillet 1844], [lettres recueillis et édités par Georges Aubin], Éditions trois-pistoles, 2007, Notre-Dame des neiges, p. 76

RAYNAUD, Philippe, *Dictionnaire des œuvres politiques*, Éditions PUF, coll. Quadrige, Paris, 2001, p. 1209

RENAN, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation?*, Éditions Mille et une nuits, 1997 [première édition publiée en 1869], Paris, 47 pages

RIOPELLE, Jean-Paul et ÉROUART, Gilles, *Entretiens avec Jean-Paul Riopelle*, Éditions Liber, coll. « De vive voix », Montréal, 1993, 124 pages

RIOPELLE, Jean-Paul et GAUVIN, Lise, *Chez Riopelle*, Éditions de l'Hexagone, Montréal, 2002, 57 pages

RIOPELLE, Jean-Paul et BOUYEURE, Claude, « Entretien avec Jean-Paul Riopelle, *Les lettres françaises*, 12-18 juin 1968, Paris, p.28

RIOPELLE, Jean-Paul et JASMIN, Claude, « Jean-Paul Riopelle, un fauve à l'étroit dans la cage de Paris... », *La Presse*, 21 janvier 1963, p. 12

RIOPELLE, Jean-Paul et SCHNEIDER, Pierre, « Au Louvre avec Riopelle » [écrit en 1965], dans *Riopelle : été 1967*, Musée du Québec, 1967, p. 14 à 33

RIOUX, Marcel, *Un peuple dans le siècle*, Éditions Boréal, 1990, Québec, 448 pages

RIOUX, Marcel, *La question du Québec*, Éditions de l'Hexagone, coll. Typo, Montréal, 288 pages

ROBERT, Guy, *Riopelle ou la poétique du geste*, 1970, éditions de l'Homme, 214 pages

ROCHER, Guy, *Introduction à la sociologie générale*, [La notion de changement social] LaSalle [3^e édition], Éditions Hurtubise HMH, 1992, p. 391-404

ROSENBLUM, Robert, *Peinture moderne et tradition romantique du Nord*, Éditions Hazan, Italie, 1996, 246 pages.

SAVARD, Pierre, « L'Italie dans la culture canadienne-française au XIX^e siècle », dans Dir. Nive VOISINE et Jean HAMELIN, *Les ultramontains (canadiens-français)* Éditions du Boréal Express, 1985, p. 255 à 266

SCHNEIDER, Pierre, « La sculpture de peintre. Bronzes de Riopelle », *Quadrum*, # 11, Bruxelles, 1961, p. 133-142

SCHNEIDER, Pierre, « Préface », dans *Jean-Paul Riopelle*, Musée National d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris, 1981, p. 7 à 23

SCHNEIDER, Pierre, *Riopelle. Signes mêlés*, Éditeur Maeght, Paris, Leméac, Montréal, 1972, [imprimé en Suisse], 175 pages

SIMMEL, Georg, « L'art pour l'art » dans *La tragédie de la culture*, Éditions Rivages poches, coll. Petite Bibliothèque, Barcelone, [traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, première éditions publiée en 1988], 2006, 247-255

SMART, Patricia, *Refus global : genèse d'un mythe fondateur*, Programme d'études sur le Québec, Les grandes conférences Desjardins, 1998, p. 5-29

SOLAL, Jérôme, « Naissance de la modernité » dans *Le peintre de la vie moderne*, Éditions Fayard, Coll. Mille et une nuits, 2010, Clamecy, p. 85-92

TAYLOR, Charles, *Grandeur et misère de la modernité*, Canada, Éditions Bellarmin, coll. « L'essentiel », 2007, 149 pages

TAYLOR, Charles, *Les sources du moi*, Louiseville, Éditions Boréal, coll. Boréal Compact, 2003 [première édition publiée en 1989 traduite de l'anglais par Charlotte Melançon], 772 pages

THÉRIAULT, Joseph-Yvon, *Critique de l'américanité*, Éditions Québec Amérique, Montréal, 2002, 373 pages

THÉRIAULT, Joseph-Yvon, « Préambule, cosmopolitisme et petites sociétés » et « Présentation, petites sociétés et minorités nationales » dans *Petites sociétés et minorités nationales*, Québec, PUQ, 2005, p. VI à XX et p. 1 à 7

THÉRIAULT, Joseph-Yvon, « Au-delà des valeurs communes – investir dans un espace public national », [En ligne] *Le Devoir*, 27 décembre 2008, <http://www.ledevoir.com/non-classe/224919/au-dela-des-valeurs-communes-investir-dans-un-espace-public-national> (page consultée le 12 janvier 2009)

THÉRIAULT, Joseph-Yvon, « Le désir d'être grand », [Ce texte est tiré d'une communication présenté au colloque *Petite sociétés et minorités nationales*] CIRCEM [En ligne] <http://www.socialsciences.uottawa.ca/circem/pdf/ledesirdetregrand.pdf> (page consultée le 2 août 2010)

THÉRIAULT, Joseph-Yvon, « Entre nation et ethnie » dans *Identité à l'épreuve de la modernité*, Éditions d'Acadie, 1995, Moncton, p. 245-273

THÉRIAULT, Joseph-Yvon, « La nation francophone d'Amérique : Canadiens, Canadiens-français, Québécois », dans *Dislocation et permanence*, Éditions PUO, 1999, Ottawa, p. 111-137

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de mémoire*, Éditions Arléa, 2004, Paris, 61 pages

TONNIES, Fernand, *Communauté et société : catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, Éditions Retz-C.E.P.L., 1977 [première édition publié en 1922, traduit de l'allemand par J. Leif], 285 pages

TRÉPANIÉ, Esther, « L'expérience américaine de la peinture québécoise (1900-1940), entre le modèle Étatsuniens et la construction d'une vision américaine », dans Dir. Gérard BOUCHARD et Yvan LAMONDE dans *Québécois et américains, la culture québécoise au XIXe siècle et XXe siècle*, Éditions Fides, 1995, p. 228-255

TRÉPANIÉ, Esther et Yvan LAMONDE Dir., *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Éditions IQRC, 1986, Québec, 320 pages

TRÉPANIÉ, Esther, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Éditions Nota Bene, Québec, 1998, 395 pages

VERSELLE, Christophe, « Liberté » et « Volonté », dans *Le dico de la philo*, Éditions E.J.L., coll. Libro, 2006, p. 58 et 88

VÉZINA, Raymond, *Napoléon Bourassa*, Éditions Élysée, 1976, Ottawa, 261 pages.

VIGNEAULT, Louise, *Identité et modernité dans l'art au Québec*, Éditions HMH, Montréal, 2002, 406 pages

VIGNEAULT, Louise, « Riopelle et la quête ludique de l'autre », Canada, *Annales d'histoire de l'art canadien*, Vol. XVIII, numéro 2, 1997, p. 93-111

WALBERG, Patrick, « Riopelle, L'écart absolu », dans BRUNET-WEIMANN, Monique, dir. *Jean-Paul Riopelle, Catalogue raisonné Tome 1*, Éditeur Hibou, 1998, p. 21 à 37

WARREN, Jean-Philippe, « Petite typologie philologique du "moderne" au Québec (1850-1950). Moderne, Modernisation, Modernisme, Modernité », dans *Recherches sociographiques*, XLVI, 3, 2005, p. 495-525

WEBER, Max, *Essais sur la théorie de la science. Premier essai (1904)*, [En ligne], version électronique documentée sur le site «Les classiques des sciences sociales de l'université du Québec à Chicoutimi» http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/essais_theorie_science/Essais_science_1.pdf (Page consultée le 30 nov. 2009)

WEBER, Max, *Le savant et le politique*, Éditions 10\18, Paris, 2001 [première édition publiée en français en 1959 chez Plon], 221 pages

WEBER, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Éditions Pocket, Coll. Agora, Paris, 1994 [première édition publiée en allemand en 1904-1905], 286 pages.

2. Ouvrages collectifs et Internet

ASSEMBLÉE NATIONALE, dans *Les travaux parlementaires 36^e législature, 2^e session*, [mercredi 13 mars 2002], Assemblée nationale, [en ligne] http://www.assnat.qc.ca/archives/Archives-36leg2se/fra/Publications/Debats/journal/ch/020313.htm#_Toc3888920, (page consultée le 13 janvier 2011)

BIBLIOMONDE, « Pierre Schneider » [page consulté le 19 août 2010], <http://www.bibliomonde.com/auteur/pierre-schneider-810.html>

COLLECTIF, *Dictionnaire de la science politique*, 6^e éditions Armand Colin, [éditions Dalloz], Paris, p. 328

COLLECTIF, [en ligne], Encyclopédie Universalis, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/avant-garde/#>, (page consulté le 22 février 2011), 32 pages.

COLLECTIF, *Vie des arts*, #187 numéro spéciale « Dossier Riopelle », été 2002, p. 43

CYBERMUSE, Jean-Philippe Dallaire, [en ligne] http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/docs/bio_artistid1268_f.jsp (page consultée le 1er sept. 2010)

EVENE.fr, « Pierre Schneider », [page consulté le 19 août 2010], <http://www.evene.fr/celebre/biographie/pierre-schneider-15328.php>

MAISON HEFFEL.COM, « La vente aux enchères du 26 mai de la maison Heffel mettra l'art du Québec en vedette », [en ligne] http://www.heffel.com/links/news/2010_05_03_F.aspx, (page consultée le 21 août 2010)

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, *Fréquentation, les grandes expositions*, site du Musée des beaux-arts de Montréal, [En ligne], <http://www.mbam.qc.ca/fr/musee/frequentation.html>, (page consultée le 18 mars 2011)

Dir., ROBERT, Paul, *Le Petit Robert des noms propres*, Éditions Petit Robert, 2003, Paris, 2300 pages.

3. Médiagraphie

Don Hutchison, *Alex Colville ordre et splendeur*, Productions de Cygnys-Minerva et Films arts, ONF, 1994, Montréal, 57min.

LEFEBVRE, Jean-Pierre, *Alfred Laliberté, sculpteur 1878-1953*, [documentaire 16 mm 1986], Cinéma Libre, 1998, Montréal, 84 min.

RADIO-CANADA, « Hubert Aquin : cinq questions au nationalisme d'aujourd'hui », [Diffusé du 26 au 29 décembre 2006], <http://www.radio-canada.ca/radio/profondeur/27486.html>, [page consulté 6 août 2010/ et 2007/2006]

RADIO-CANADA, « J'avais 20 ans : Lucien Bouchard », [Diffusé le 17 février 2007], [En ligne], <http://www.radio-canada.ca/audio-video/pop.shtml?urlMedia%3D/Medianet/2007/CBF/Javais20Ans200706301305.asx> (page consultée le 20 février 2007)

Jean-Paul Riopelle [enregistrement vidéo], Société Radio-Canada, Montréal, Société Radio-Canada, Document produit dans le cadre de la série télévisée « Le Point », 1994

Riopelle [enregistrement vidéo], réalisation, Marianne Feaver et Pierre Letarte, Montréal, ONF, 1982

4. Documents

SCHNEIDER, Pierre, « Jean-Paul Riopelle », *L'œil*, # 18, Paris, Juin 1956, p. 36 à 41

SCHNEIDER, Pierre, *Riopelle*, Galerie Jacques Dubourg, 126 Boul. Haussmann, # VII, Juin 1960, p. 1 à 8

MARC-GAGNON, François, « Un lieu de liberté », dans *Un lieu de liberté*, Éditions D'art le Sabord, Trois-Rivières, 2000, p. 12 à 39

MARC-GAGNON, François, *Riopelle : l'hommage à Rosa Luxemburg*, 1996, Musée du Québec, Québec, p. 7 à 25