

## Fonctions de l'art dans la culture québécoise

C'est un projet ambitieux que d'évoquer la scène artistique du Québec pendant les années 60, soit cette période que l'on a identifiée la *Révolution tranquille*, tant elle fut féconde, intense et diversifiée. Nous ne voulons pas ici faire oeuvre d'historienne, puisque de nombreux ouvrages ont fait le récit de la succession des faits (Burnett 1983), mais tenter plutôt d'éclairer le sens et la portée des phénomènes artistiques au sein d'une culture en évolution.

Peu de développements en sociologie de la culture ont retenu les observations de Claude Lévi-Strauss à l'effet que les divers systèmes symboliques dont dispose une société: la religion, l'économie, l'art, le langage et les systèmes de parenté, non seulement sont quasi étanches les uns par rapport aux autres de par l'hétérogénéité de leurs prémisses, mais qu'ils évoluent aussi à des rythmes totalement différents. Si un observateur présumait qu'il est à même de communiquer à tous ces systèmes,—ce que Lévi-Strauss conteste, l'art étant justement le lieu de constructions de ponts hypothétiques entre eux—il devrait mettre au point de multiples modèles d'analyses, étrangers les uns aux autres, pour rendre compte de chacun de ces lieux culturels. On ne peut encore imaginer quel type de méga-modèle, extrêmement complexe, pourrait illustrer leurs interactions ou chocs en retour à travers le temps.

Et ces disjonctions et asymétries au sein d'une même société se doublent de décalages externes qui rendent la communication entre différentes cultures encore plus difficile à analyser. Comment parler du Québec à un non-

Québécois? Il faut d'abord se rendre à l'évidence que le caractère bilingue de la société québécoise lui a permis de développer une dynamique culturelle qui offre peu de points de référence communs avec celle qui anime le reste du Canada, si résolument unilingue. Par ses racines francophones, la société québécoise semble plus activement liée à un large éventail de traditions culturelles européennes qui l'engagent à des dialogues conceptuels au sein d'hypothèses théoriques souvent inconnues des compatriotes canadiens. Dès le moment où les Québécois tentent de réaliser une synthèse entre des éléments culturels véhiculés par les deux cultures française et anglaise qui leur sont accessibles, ils apparaissent bizarres ou hors de propos à ceux qui sont assujettis aux limites de l'une ou de l'autre culture, au Canada même, aux États-Unis et en France.

Ainsi, dans les années 60, les intellectuels québécois se confrontèrent à l'explosion des sciences humaines en France et aux développements de la sémiologie et des théories fondatrices du post-modernisme. Ils se familiarisèrent avec Barthes, Eco, Kristeva, Foucault, Derrida, Lacan, Lévi-Strauss, Greimas, et ainsi de suite. C'est-à-dire qu'ils discutèrent, assimilèrent et développèrent dans des directions différentes, ces prémisses culturelles. On comprendra l'ironie qui veut qu'ils recommencent à l'heure actuelle le même trajet pour être aujourd'hui à l'unisson de ce que l'Amérique anglo-saxonne n'a découvert que partiellement, 20 ans plus tard, sous le nom de la *déconstruction*.

Inversement, par rapport à la France, les intellectuels québécois qui avaient lu Freud et Marcuse, en anglais, autour des années 50, durent les reprendre en charge, lorsque Lacan relança la vogue du premier ou que les premières traductions françaises du deuxième parurent pour accompagner les turbulences de Mai 68. Et ils doivent maintenant patiemment accompagner la laborieuse découverte de la pensée analytique anglo-saxonne, en France, qui n'a débuté qu'à la fin des années 80. Cet imbroglio diachronique des courants et influences—au sein duquel l'histoire officielle rapatrie toute théorie ou "invention" au crédit des grandes métropoles—se fait sentir de façon aussi mystifiante sur la scène artistique que théorique ou littéraire. Même si un méta-discours pouvait rendre compte de cet extraordinaire écheveau d'aller-retours dialectiques, il n'expliquerait rien s'il ne se fondait sur la compréhension du terreau local préalable où les idées prennent sens à partir des besoins, désirs et aspirations d'un groupe national quelconque.

### **Les sources “artistiques” de la Révolution tranquille**

Il est de notoriété commune que l’heure de la Révolution tranquille sonna au moment de la mort du premier ministre Maurice Duplessis, en 1959. Ce nom n’est pas seulement le symbole impersonnel de la “grande noirceur” qui obligeait, depuis les débuts du siècle, chaque génération d’intellectuels et artistes québécois à s’exiler pour survivre et créer. Duplessis fut lui-même un agent extrêmement actif qui consolida un système de répression idéologique étouffant toute velléité de pensée.

L’on sait aussi que le manifeste du *Refus global*, publié en 1948 par le peintre “automatiste” Paul-Emile Borduas et un groupe d’artistes qui l’entouraient, fut la première manifestation publique de dissidence, réclamant l’instauration d’un autre type de société au Québec. Ce que l’on sait moins, c’est que ce texte célèbre, fondateur du Québec actuel, n’est pas qu’un simple cri ou protestation verbale, mais qu’il articule un ensemble de valeurs destinées à fonder la société future. C’est-à-dire que c’est par l’intermédiaire de la création plastique que furent élaborées et formulées les valeurs d’un nouvel humanisme. Ces réflexions étaient, selon Borduas, directement liées à la pratique artistique elle-même, dite “automatiste,” qu’il avait inaugurée lui-même lors de son “Exposition de gouaches” en 1942. Conjuguées au retour d’Europe de Pellan, ces années de réflexion et de création artistiques furent tellement actives et profondes qu’un essayiste, Jean Le Moyne, pouvait écrire dans un quotidien montréalais, en 1943, que :

De toutes les manifestations de la vie artistique et intellectuelle du Canada français, la peinture nous semble la plus “avancée,” la plus sûre de soi, celle qui fait preuve de la plus certaine maturité. . . . Son éclatante rupture avec l’académisme nationaliste . . . est un scandale réconfortant.

Cette préséance de la théorie et de la création plastique sur tout le domaine culturel est une caractéristique du Québec, qui se prolongera dans les années 50 et le tournant des années 60. Ce qui oblige, si l’on veut comprendre les composantes de la scène culturelle des années 60, de rappeler les enjeux épistémologiques de la “révolution picturale” qui secoua le Québec en 1940 et le fit entrer dans la modernité. Ces problématiques survivront largement à la disparition du mouvement automatiste lui-même, au moment de l’exil de Borduas à New York, au sein du mouvement plasticien, tout en trouvant des échos dans la créativité musicale et littéraire.

Tout au long des années 50, en effet, un grand nombre d’initiatives des “nouveaux intellectuels” ( Saint-Martin, “Nouveaux” 255) poursuivront, à la

suite des Automatistes, la recherche des éléments d'une culture "autre," une culture québécoise parallèle, antagoniste au Québec traditionnel, dans un espace mental nouveau, à créer de toutes pièces. La vitalité de ces lieux de création se manifesta à travers des galeries d'art comme la Galerie l'Actuelle, des maisons d'édition comme Orphée et l'Hexagone, des troupes de théâtre comme les Apprentis-sorciers, ou des revues comme Situations, Liberté, Cité libre, etc.

Pour Borduas, le seul espoir de construire une nouvelle civilisation sur les échecs et débris de la société matérialiste et décadente contemporaine résidait dans un ressourcement des forces de la sensibilité opprimées par le rationalisme étroit et le dogmatisme ambiant. De façon immédiate, ce processus ne pouvait être amorcé que dans et par un investissement global dans ce domaine de l'art où la société ne voyait jusque là qu'un luxe ou une activité de loisirs. Au contraire, l'art était maintenant défini comme une expérience strictement indispensable à tous et qui met en question la globalité de l'existence de chacun. En particulier, pour le commun des mortels autant que pour les artistes proprement dits, l'art s'avérait la voie par excellence où pouvait se découvrir cette dimension "inconsciente" de l'individu que Freud avait révélée comme étant la plus fondamentale et la plus décisive dans toute conduite de la vie.

Mais cet accès à des expériences plus généreuses et authentiques, où peut enfin affleurer le désir trop refoulé par les contraintes sociales, exigeait une transformation des modes de représentation symbolique. Il ne pouvait s'obtenir, selon Borduas (1978), que par le recours à un art *non-figuratif*, seule garantie de produire une représentation non-préconçue et libérée des buts esthétiques traditionnels fondés sur l'illusion et l'idéalisation. Par la suite, la sémiologie visuelle (Saint-Martin, *Sémiologie*) précisera que le refus d'un art de mimétisme—ou de reproduction des apparences des objets externes toujours susceptibles d'être dotés d'étiquettes verbales—résulte dans tout l'Occident depuis les débuts du siècle, et au Québec dans les années 40, 50 et 60, du constat de la faillite des idéologies qui sont véhiculées de façon privilégiée par des langages verbaux. L'art non-figuratif représente non seulement une contestation radicale de cette logocentrie, mais aussi la volonté de substituer des paramètres différents, moins abstraits et désincarnés que ceux de la pensée verbale, à la prise de conscience des relations des individus avec la réalité. Ce conflit entre les systèmes symboliques verbaux et visuels cherche à réimposer une "pensée

visuelle” qui se conçoit en opposition stricte avec les présupposés du langage verbal et de la pensée logique traditionnelle.

Cette remise en question de l’humanisme classique et des modes de représentation en honneur depuis la Renaissance se prolongeait d’ailleurs dans une égale volonté de transformer les modes littéraires et poétiques, dont nous avons fait état dans un ouvrage de 1958, intitulé *La Littérature et le non-verbal*. De même que Borduas a tenté de transcender la figuration onirique du Surréalisme français, un grand nombre d’écrivains québécois, notamment à travers l’oeuvre exemplaire de Claude Gauvreau (1971), voulurent faire éclater les normes de la poésie, du roman et du théâtre. Même si les écrivains ont été moins soucieux que les artistes visuels de revendiquer leurs racines québécoises, la lignée est immédiate entre la réflexion sur l’écriture des années 50 et la volonté de réunifier théorie et fiction chez les poètes de la Nouvelle Barre du Jour ou des Herbes rouges, dans les années 60, ou l’extraordinaire explosion que fut l’oeuvre de Réjean Ducharme. Un analyste, tel Pierre Nepveu (1988), a été sensible à cette continuité proprement “contemporaine,” analogue à l’orientation des décennies antérieures, plutôt que “nationale,” dans les oeuvres littéraires les plus exemplaires des années 60 à 80 (Nepveu 10).

De plus grandes innovations cependant se sont produites dans le domaine des arts plastiques, où en plein accord avec les présupposés fondamentaux de l’Automatisme, les artistes des années 50 se confronteront délibérément à la question des fondements d’un art non-figuratif. Ils entreprendront une analyse plus étendue des hypothèses formulées par les pionniers de l’art abstrait au XXe siècle: Kandinsky, Malévitch et Mondrian. Il apparut que dans les premières aquarelles abstraites de Kandinsky, le maintien comme éléments de base de masses tonales soumises à une perspective atmosphérique, qui évoque un espace lointain où se meuvent des “objets” en mouvement, engendrait un naturalisme persistant auquel se ralliait encore l’Automatisme québécois.

De même, l’interprétation que Borduas fit de l’oeuvre de Mondrian qu’il découvrit à New York en 1953, axée sur sa qualité lumineuse plus que sur ses nouvelles structures spatiales, fut dénoncée dans un texte de Guido Molinari (1955) comme la persistance d’un espace tachiste aux relents naturalistes. Malgré l’intérêt des “drippings” de Pollock, qui développaient les nouveaux espaces dynamiques de Mondrian, l’impasse où se trouva l’artiste américain au début des années 50, qui le fit renouer avec la figuration, conduisit les

Nouveaux Plasticiens à poser la nécessité de reprendre à la base la question des éléments fondamentaux de la structure picturale (Saint-Martin, *Structures* 138-41).

De fait, les tableaux “blancs/noirs” de Guido Molinari et les tableaux bichromes de Claude Tousignant, exposés en 1956 à la Galerie l'Actuelle, inaugurerent une forme d'abstraction chromatique, de caractère tout à fait différent de l'abstraction géométrique européenne comme de l'expressionnisme abstrait américain, même si la critique tenta, vainement, de la relier à l'une ou à l'autre.

Bien que le catalogue de l'exposition *Art abstrait* (1959), organisée par les Nouveaux Plasticiens à l'École des Beaux-arts de Montréal, rendait hommage dans une exergue explicite, en tout premier lieu à “Malévitch,” le discours critique et l'histoire de l'art n'ont pas estimé à sa juste valeur le rôle que le Suprématisme a joué dans le développement de la peinture québécoise des années 50. Comme nous le mentionnions plus haut, ces sauts dans le temps et l'espace cadrent mal avec les schèmes habituels, plutôt linéaires et contigus, de l'histoire et de la sociologie.

Même le critique d'art le plus important de l'époque, R. de Repentigny, qui maintint dans les années 50, à la suite des “forums” des Automatistes, la pratique d'une réflexion théorique publique sur l'art, ignore cette dimension. Ce critique d'art, qui fut aussi peintre et photographe sous le nom de Jauran, publia un *Manifeste des Plasticiens*, en 1955, qui prend une position critique vis-à-vis de la gestualité spontanée des Automatistes, au nom d'une rigueur et d'un équilibre qui s'appuyait essentiellement sur une certaine interprétation de l'oeuvre de Mondrian (Carani 119-20, 126-9).

La visée critique de Repentigny sur les oeuvres des Nouveaux Plasticiens, —c'est-à-dire ce mouvement qui, en 1956, s'opposa vivement et se substitua peu à peu aux Premiers Plasticiens, formé de G. Molinari, C. Tousignant, J. Goguen, L. Perciballi, D. Juneau, etc.—ignore tout de l'impact du Suprématisme sur ces développements. On pourrait expliquer cette lacune de deux façons. D'abord, la fascination exercée par la récente émergence—et bientôt l'impérialisme sur la scène internationale—de l'Expressionnisme abstrait de Pollock, de Kooning, Kline et autres. Cette “Action Painting” revalorisait un espace tachiste que l'Automatisme québécois avait déjà inventé et exploré pour son compte, donc ressuscitait un débat que l'on croyait clos sur l'expressionnisme de la spontanéité et le lyrisme des textures et accidents de matière. Le refus de ce nouveau “tachisme” au Québec

fut aidé par la considération des propositions plus ambitieuses de Malévitch au début du siècle.

En second lieu, il faudrait peut-être invoquer le fait qu'au cours du long séjour qu'il fit à Paris au début des années 50, R. de Repentigny n'entendit jamais dans les milieux artistiques qu'il fréquenta, des commentaires pertinents sur la contribution du Suprématisme à l'art non-figuratif. Dora Vallier a souligné que l'intérêt pour l'oeuvre de Malévitch commence seulement "à se manifester vers 1960," au moment où le Stedelijk Museum d'Amsterdam devient propriétaire et expose un ensemble de ses oeuvres (Marcadé II). Mais cette observation n'est juste que pour le milieu européen, lequel fut, par ailleurs, si remarquablement réfractaire à l'art abstrait. Mais, par l'intermédiaire de la métropole américaine, de ses Musée d'art moderne et Musée Guggenheim, les artistes québécois avaient pu expérimenter l'impact concret d'oeuvres suprématises et constructivistes, leurs problématiques théoriques et leur influence possible sur la peinture vivante.

Les tentatives de Malévitch, en 1915, pour fonder un art complètement neuf, à la fois dans sa réflexion théorique sur *Le Monde sans objet* et dans la production de ses "énumérations suprématises," apparurent comme fondamentales sur le plan plastique aux artistes québécois, en dépit de tout ce qui pouvait séparer la Russie et le Québec "pré-révolutionnaires." De même, la liaison des recherches de Malévitch avec celles des poètes Kroutchonykh et Khlebnikov, en vue de construire un nouveau langage *zaoum*, faisait écho aux préoccupations québécoises sur la nécessité de reconstruire aussi bien les bases de l'écriture poétique que plastique.

Qui plus est, la réflexion critique de Malévitch sur le sens et la fonction des diverses formes de représentation visuelle au sein de sociétés et cultures différentes, qui aurait pu servir de fondements à une sociologie de l'art ou une sociologie des connaissances, ne fut pas étrangère aux orientations que prit dans les années 60, les recherches québécoises en sémiologie visuelle, comme nous le verrons ci-dessous. Malévitch a montré dans son "Introduction à la théorie de l'élément ajouté en peinture" (*Ecrits* 365-409) la façon dont le contexte social, où est inscrit l'artiste (campagne, village, ville, siècle, etc.) conditionne son mode de connaissance du monde, c'est-à-dire ses structures perceptuelles et idéologiques. Celles-ci sont nécessairement liées à des formes de représentation visuelle particulières. A chaque niveau d'évolution mentale et sociale doivent correspondre des formes de représentations différentes, aussi bien à un niveau structurel et syntaxique qu'au niveau de la sémantique.

Plus radicaux que Malévitch lui-même, les Nouveaux Plasticiens québécois fondèrent leur expérimentation des années 50 et 60 sur la définition même qu'il avait donnée du Suprématisme, soit “*la primauté [c'est-à-dire la suprématie] du problème de la couleur*” (qtd in Khardjiev 147). Rejetant tout mimétisme d'objets externes, statiques ou en mouvements, ils ne pouvaient retenir de Malévitch, ni son cubo-futurisme, ni ses perspectives aériennes et planétaires ultérieures, mais visèrent plutôt à l'élaboration d'espaces non-euclidiens à partir de l'énergie même des phénomènes chromatiques. Ils interprétèrent la célèbre formule du *Monde sans objet*,— encore sybilline à bien des historiens d'art aujourd'hui—comme une conséquence de la nouvelle physique contemporaine et le signe d'une transformation épistémologique fondamentale (Henderson 291-4). Il ne s'agissait pas du simple rejet de la ressemblance des objets externes dans l'oeuvre, mais bien de la structure euclidienne même de l'objet statique et autonome, isolé et fermé sur soi, dans un cosmos aux dimensions infinies. Ces artistes se vouèrent à la production de formes de représentation qui puissent rendre compte de relations à la fois subjectives et objectives. D'une part, l'on chercha une représentation plus adéquate des trajets dynamiques incessants dans un réel en perpétuelle mutation. D'autre part, l'on poursuivit la création d'un langage qui permette enfin la prise de conscience des mondes internes, que la psychanalyse décrit comme essentiellement affectifs, tensionnels et ambivalents.

Ainsi, l'énumération des “éléments suprématises,” notamment les carrés, croix et crucifix (Malévitch, *Suprematism*) n'a pas été interprétée comme la présentation de formes géométriques faisant office de résidus ou d'emblèmes d'objets évacués. Mais dans une intuition post-einsteinnienne, ils apparurent comme des éléments vectoriels prenant possession de l'entièreté d'un plan dont ils unifiaient la torsion topologique (Saint-Martin, *Fondements*). Loin de redupliquer des objets naturels ou abstraits pré-définis, ces éléments construisaient des types de spatialités, susceptibles de représenter plus adéquatement l'expérience affectivo-conceptuelle que l'être humain a du monde.

### **L'épanouissement des années 60**

Dans cette foulée, l'on peut dire que les productions artistiques tant visuelles que poétiques de cette Révolution tranquille des années 60 ont eu la possibilité de développer et d'épanouir les ferments déjà mis en place



dans les années 40 et 50, alors que le Québec accédait à la modernité. Sauf que la société québécoise tout entière faisait maintenant peau neuve, abandonnant ses conduites absolutistes antérieures et ses prétentions à l'unanimité de façade. La Révolution tranquille était espérée comme une ouverture au pluralisme de la pensée et de la création, une volonté de tolérance envers les discours les plus divers, en réaction au dogmatisme qui avait étouffé les générations précédentes. Les contradictions étaient assumées clairement et une hétérogénéité féconde semblait nécessaire à la naissance d'une nouvelle culture québécoise.

Dans ces années 60, dans un monde aux frontières ouvertes, les artistes québécois ont de fait entrepris une réflexion critique sur les oppositions véritables entre les deux fortes traditions locales, apparemment irréductibles. Soit une orientation vers une gestualité à la fois lyrique et automatiste, plus ou moins assujettie à la structure de "la forme sur un fond" et une seconde, plus construite, axée sur le dynamisme de la couleur et l'invention de spatialités nouvelles. A la reproduction d'objets, toujours infiniment redondants, on voulut substituer l'intuition des rencontres et relations entre les éléments. En restant attentifs à leurs racines, non seulement ces artistes s'inscrivaient d'emblée dans les problématiques de l'art international, mais les oeuvres des années 50 des Nouveaux Plasticiens offraient déjà en germes les caractéristiques de ce qui sera identifié dans les années 60 comme "l'art minimal" (Burnett 67-70). Cette nouvelle conjonction avec l'évolution de l'art international explique sans doute qu'un si grand nombre d'artistes automatistes (Marcel Barbeau, Jean McEwen, Rita Letendre, Paterson Ewen, Marcelle Ferron, Ulysse Comtois, etc.) évoluèrent au point de produire dans les années 60 et 70, des oeuvres relevant des paramètres du plasticisme québécois.

D'autre part, une plus jeune génération d'artistes tentera au milieu des années 60 d'opérer diverses synthèses entre les tachismes québécois/américain et l'abstraction chromatique plasticienne (Charles Gagnon, Jacques Hurtubise, Serge Lemoyne) ou entre l'abstraction chromatique et le Op Art (Yves Gaucher). Par contre, avec un retard de quelques années, la jeune gravure québécoise et son chef de file, Pierre Ayot, renouant avec le figuratisme du Pop Art qui triomphait à New York, marquera la fin d'une époque, et d'une certaine façon, la fin de l'autonomie et de l'assurance culturelle qui caractérisait la Révolution tranquille.

Il semble, en effet, que la Révolution tranquille s'est close, au plus tard, en

1968, alors que réapparurent, en force, sur la scène culturelle, deux nouveaux types de dogmatisme: le marxisme et un néo-nationalisme qui renouait avec les mythes anciens. On peut estimer en effet qu'après le triomphe de l'Exposition universelle de 1967, qui révéla au monde entier le visage jeune et dynamique d'une culture québécoise qui s'ouvrait à toutes les autres afin de se constituer elle-même, l'année 1968 est contemporain d'un tournant pour les jeunes générations d'artistes et un dérapage du projet collectif. A titre de symbole de ces nouveaux courants qui interrompirent l'élan de la Révolution tranquille, on pourrait évoquer l'évolution, fort paradoxale à l'époque, de la revue *Parti-pris*, qui intégra le nationalisme à un socialisme qui se voulait radical.

D'une part, l'influence marxiste-léniniste, vivement ressentie dans les milieux intellectuels, artistiques ou universitaires, réaffirma la violence anti-picturale de l'orthodoxie soviétique des années 20, en tentant d'assujettir l'art à un nouveau productivisme de propagande, lequel exige nécessairement le retour à la figuration, tout en soutenant les dispersions d'un "non-art" tout aussi nihiliste.

D'autre part, la montée d'un nouveau nationalisme encouragea une massive identification avec des formes passéistes, patrimoniales d'expression. Si de nombreux artistes poursuivirent dans les années 70 et 80 leur recherche fondamentale, les nouvelles générations ne surent pas tout à fait trouver dans l'attraction toute ponctuelle des nouveaux "styles" internationaux, ou dans l'éclectisme du post-modernisme, les éléments d'une créativité qui leur seraient tout à fait propre.

Dans ces contextes dogmatiques, et foncièrement opposés à toute réflexion critique chez les artistes ou les théoriciens qui ne serait pas l'éternelle répétition du Même, la scène artistique au Québec et dans le monde compensa par une boulimie de "production," un "vide théorique" dont le critique d'art, René Payant (1987) devait bientôt dénoncer les néfastes effets (353).

De fait, cette réflexion théorique sur l'art, qui avait été l'un des phénomènes les plus constamment associés à la création artistique au Québec, devait se poursuivre, mais dans un autre champ et sous une nouvelle appellation, soit la sémiologie ou sémiotique visuelle que Payant introduisit officiellement en 1976 au Québec. Mais il faut souligner que cette démarche, qui se voulait scientifique avait, sous d'autres appellations, de solides racines dans le discours des artistes et théoriciens de l'art, qui avaient été négligées par le discours sur l'art.

### **Théorie de l'art et sémiologie visuelle**

Comme toute discipline scientifique, la sémiologie visuelle est un phénomène interculturel qui opère de multiples sauts dans le temps. Elle a acquis un nom propre, en France, au début des années 60, à partir d'une ferme intention de préciser des modes de description et d'interprétation du langage visuel qui préserveraient la spécificité d'une forme de représentation non-verbale par rapport au langage verbal. Plus spécifiquement encore, cette nouvelle discipline entendait substituer aux processus traditionnels d'interprétation offerts par l'iconologie panofskyenne de nouveaux fondements à la compréhension de l'art visuel.

Même si la sémiologie concerne davantage la réception que la création artistique, ses objectifs tendent manifestement à satisfaire aux éternelles réclamations des artistes visuels, aussi bien de Cézanne et Monet que Borduas au Québec ou Newman aux Etats-Unis, devant les détournements de sens que l'iconologie inflige à leurs oeuvres. C'est-à-dire la réduction de leurs messages aux quelques "étiquettes verbales" qui peuvent être accrochées aux formes reconnaissables dans l'oeuvre, processus rendu caduc par l'avènement de l'art abstrait. La sémiologie s'inscrit aussi dans la suite des recherches de nombreux historiens d'art, de Riegl et Wölfflin à Arnheim ou Francastel, qui avaient vu dans les oeuvres visuelles des représentations d'une intuition du monde qui ne pouvait être traduite dans le langage verbal.

Pourtant la sémiotique européenne effectua un faux départ. Le bilan qu'a dressé G. Sonesson (1989) de près de 30 ans de ces recherches conclut malheureusement à une certaine impasse et à une sorte de renforcement de l'iconologie par une trop forte obédience aux paramètres de la linguistique verbale. De fait, Sonesson réclamera une réorientation de la sémiotique qui se fonderait sur le recours aux sciences cognitives et des théories de la perception, en vue d'élaborer une nouvelle phénoménologie de l'expérience humaine et de la représentation symbolique. C'était l'orientation déjà choisie par la théorie de l'art au Québec dans les années 60, afin de répondre aux défis des nouvelles formes artistiques.

Certes, de nombreux artistes, dont Delacroix, Signac, Klee, Matisse, Hofman, Albers et d'autres, avaient tenté déjà de mettre en place des éléments, toujours fragmentaires cependant, permettant de saisir la nature du fonctionnement du langage visuel. Tous soutenaient que les transformations dans les représentations artistiques ne sont pas que des variations superficielles et futiles, mais les témoins d'une évolution véritable de la sensibilité

et de la pensée humaine. Le plus important à cet égard est sans doute Kandinsky (1970) qui, dans un texte intitulé “Point, Ligne et Plan”—qui résulte de son enseignement tout à fait “pré-sémiotique” au Bauhaus—chercha à déterminer les éléments de base du langage visuel, une “grammaire de la création.” Il fut le premier à décrire la fonction du plan concret et matériel où s’inscrit l’oeuvre, qu’il appela le Plan originel.

Malévitch tenta aussi de détecter dans l’émergence périodique d’un “élément ajouté” le catalyseur permettant de transformer radicalement un système symbolique, même lorsque certains autres éléments semblent se maintenir:

Il faut construire dans le temps et l’espace un système. . . qui soit plutôt le système philosophique de la couleur où se trouvent réalisés les nouveaux progrès de nos représentations, en tant que connaissance. (*Écrits* 213)

Selon lui, il est utopique de croire que l’on puisse modifier les modes de sensibilité et de connaissance humaine dans des directions plus fructueuses que celles qui prévalent actuellement, si l’on ne construit pas des “modes de représentation” dont les fondements syntaxiques et sémantiques diffèrent de ceux qui canalisent et conditionnent nos comportements actuels. A cet effet, les premiers niveaux de l’investigation sémiologique conduite au Québec, dans les années 60, s’inscrira à l’intérieur des recherches des sciences cognitives, en vue de comprendre la nature de nos premières relations au réel, au niveau de la perception (Saint-Martin, *Structures*). Loin d’être standard et uniformément effectuée par tous, la perception visuelle est apparue, à la suite des tests de Rorschach, comme étant extrêmement variable et différente d’un individu à l’autre. Tant chez l’artiste que chez le spectateur, les éléments qui sont prélevés et retenus dans le champ visuel, en vue de constituer une “image,” sont étroitement dépendants de la structure émotive des individus. De la même façon, les structures conceptuelles sont souvent acquises et maintenues de façon à satisfaire ces besoins émotifs, plus ou moins névrotiques, dans l’ensemble des individus. D’où les liens très étroits toujours péremptoirement affirmés par les artistes entre la connaissance, la sensibilité et les structures du langage.

L’attachement de chacun à des types de styles, de compositions ou de perspectives, et les jugements esthétiques qui en dérivent, ne sont pas des effets du hasard ou des accidents sans importance. Ils expriment plutôt l’effet des conceptions du monde et d’eux-mêmes de chacun, les structures simplistes ou complexes qu’ils utilisent pour penser le monde et leur relation

aux autres. Ils dépendent spécifiquement de l'ensemble des équilibres ou déséquilibres émotifs que les sujets humains construisent ou tentent de maintenir dans leur évolution existentielle. Dans un va-et-vient constant, les trajets perceptifs et les outils linguistiques qui en rendent compte interagissent les uns sur les autres. Ainsi les symboles nouveaux traduisant de nouveaux processus de la pensée et de la sensibilité, loin d'être des innovations arbitraires, représentent, pour une bonne part, une vaste reconquête d'expériences humaines saccagées par des siècles de logicisme aristotélien et, pour une autre part, de nouvelles structures théoriques et sensibles destinées à mieux lier les unes aux autres les nouvelles connaissances que l'homme a obtenues de lui-même et de la réalité. (Saint-Martin, *Structures* 14)

Certes, artistes et théoriciens d'art ont eu de la difficulté dans le passé à reconnaître que le langage visuel opère selon des structures expressives inconnues du langage verbal, parce qu'elles relèvent de constructions spatiales que le verbal ignore, de par sa propre structure linéaire et irréversible. En outre, ils ont eu encore plus de difficulté à persuader les diverses collectivités humaines que le langage visuel, justement parce qu'il se déploie dans la spatialité, ne "parle" pas uniquement de la réalité en tant que visuelle, mais aussi dans toutes ses particularités perceptuelles: tactiles, kinesthésiques, posturales, auditives ou thermiques. C'est-à-dire que la minorité qui accepte l'hypothèse que les oeuvres artistiques puissent offrir des messages différents des énoncés verbaux les ont par suite inféodés, dans un second temps, à des références liées seulement à ce que les yeux perçoivent du réel.

L'on comprend ainsi la difficulté des publics, dans les années 40, 50 et 60, d'appréhender des oeuvres visuelles telles les oeuvres automatistes ou plasticiennes, qui renvoient davantage à la mouvance de processus émotifs, essentiellement "invisibles," mais traduisibles par des organisations spatiales tactiles, posturales ou kinesthésiques. L'obstacle majeur à la réception des oeuvres d'art contemporaines s'avère donc davantage d'ordre épistémologique que d'érudition, comme le voulait l'iconologie classique.

Dans cette foulée, la sémiologie québécoise a affronté la problématique majeure de l'art du XXe siècle, qui est son refus énergique de l'espace euclidien, comme l'ont maintes fois répété aussi bien Malévitch que l'Automatisme et les Nouveaux Plasticiens (Molinari, "Réflexions" 72-85). A partir des travaux de la psychologie génétique de Jean Piaget (1948), la réflexion théorique sur l'art s'est poursuivie dans une prospection des modes de

structuration de l'espace naturel à l'être humain, avant la prédominance octroyée à la perspective euclidienne, et qui se sont révélés de nature topologique. Seule cette diversité de perspectives et de spatialités permet aux êtres humains d'accéder à une prise de conscience des multiples approximations de leurs désirs et points de vue sur le réel et surtout d'explorer les expériences spatiales proxémiques, ce domaine privilégié de la phénoménologie de l'être humain.

Il semble donc, en conclusion, que pour rendre compte de son objet, le discours sur l'art ne peut faire l'économie de cette pulsion de connaissance que les travaux psychanalytiques de Bion (1980) joignait intimement aux pulsions d'amour et de haine. Ces préoccupations épistémologiques ont été à la base de l'évolution artistique au Québec depuis plus d'un demi-siècle. Si, comme nous le proposons, l'histoire culturelle est naturellement faite de sauts, de détours et de parenthèses, d'amnésie et d'anamnèse, il n'est pas exclu qu'en faisant retour sur la théorie et la pratique artistiques qui marquèrent les années 60, la société québécoise reprenne contact avec les hypothèses culturelles complexes qui ont accompagné sa créativité artistique. Et qu'elle reprenne ainsi le fil de son évolution tranquille.

#### RÉFÉRENCES

- Art abstrait. St-Martin, Belzile, Juneau, Goguen, Leduc, Molinari, Toupin, Tousignant.* Ecole des Beaux-arts de Montréal. Catalogue d'exposition, 12 au 27 janvier 1959.
- Bion, W. R. *Entretiens psychanalytiques.* Paris: Gallimard, 1980.
- Borduas, P.E. *Ecrits/Writings, 1942-58.* Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1978.
- Burnett, D. & M. Schiff. *Contemporary Canadian Art.* Toronto: The Art Gallery of Ontario with Hurtig: Edmonton, 1983.
- Carani, M. *L'Œil de la critique, Rodolphe de Repentigny, Écrits sur l'art et théories esthétiques (1952-1959).* Sillery: Septentrion/ Celat, 1990.
- Gauvreau, Claude. *Oeuvres Créatrices Complètes.* Montréal: Parti Pris, 1971.
- Henderson, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art.* Princeton: Princeton UP, 1983.
- Kandinsky, W. "Point, Ligne et Plan." *Ecrits.* Paris: Denoël-Gonthier, 1970.
- Khardjiev, Nicholas. "En guise d'introduction à l'autobiographie de Malévitch." *Malévitch.* Ed. J-C. Marcadé. 141-51.
- Le Moyne, J. "Signes De Maturité Dans Les Lettres Canadiennes." *Le Canada* 12 octobre 1943.
- Malévitch, C. *Suprematism, 34 Drawings.* Lausanne: Massons, 1974.
- . *Malévitch, Écrits.* Présentés par Andrei B. Nakov. Traduction du russe par Andrée Robel-Chiceuel. Paris: Champ libre, 1975.

- Marcadé, Jean-Claude, ed. *Malévitch 1878-1978*. Actes du Colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, les 4 et 5 mai 1978. Lausanne: L'âge d'Homme, 1979.
- Molinari, G. "L'Espace tachiste ou Situation de l'automatisme." 1955. *Ecrits sur l'art (1954-1975)*. Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1976. 15-7.
- . "Réflexions sur la notion d'objet et de série." 1971. *Ecrits sur l'art (1954-1975)*. Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1976. 72-85.
- Nepveu, P. *L'écologie du réel, Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal: Boréal, 1988.
- Payant, R. "Les guerriers post-modernes." *Vedute, Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*. Montréal: Trois, 1987. 351-63.
- Piaget, J. *La représentation de l'espace chez l'enfant*. Neuchâtel: Desclée de Brouwer, 1948.
- Saint-Martin, F. *La littérature et le non-verbal*. 1958. Montréal: Editions d'Orphée. Editions de l'Hexagone, Collection Typo, 1991.
- . *Structures de l'espace pictural*. Montréal: HMH., 1968.
- . *Sémiologie du langage visuel*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1987.
- . "Les nouveaux intellectuels." *Jean Lesage et l'éveil d'une nation: Les Débuts de la Révolution Tranquille*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1989. 255- 60.
- . *Les Fondements topologiques de la peinture: essai sur les modes de représentation de l'espace, à l'origine de l'art enfantin et de l'art abstrait*. Collections constantes 40. Québec: HMH, 1980.
- Sonesson, G. *Pictorial Concepts*. Lund: Lund UP, 1989.

