
L'exposition de la modernité artistique, lieu de construction de l'identité nationale

FRANCINE COUTURE, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Abstract

This article investigates the relation between art exhibitions and political issues by analysing a few exhibitions with titles referring to national identity, such as *La peinture canadienne moderne. 25 années de peinture au Canada français, Canada 101* and *Canada, art d'aujourd'hui*. These exhibitions were organized during the sixties by both Canadian and Quebecois governmental agencies and were intended to be seen abroad. Within the paradoxical modernist duality, in which modernity is presented as both nationally rooted and internationally defined, such exhibitions raised the issue of national identity. The communities of taste that received the mandate of organizing

these events tried to impose what they each considered as the genuine definition of Canadian artistic modernity. An intense confrontation and renewal of Canadian and Quebecois nationalisms characterized this period.

Thus, this article examines how exhibitions may receive political signification through their setting, the social conditions in which they were held and the discourse produced to accompany them. These exhibitions also participated in the definition of both new Canadian and new Quebecois national identities, each of them being involved in a transforming process.

La relation de l'exposition d'art au politique a été récemment étudiée par Timothy Luke¹ qui explique comment la rhétorique politique agit dans l'exposition, comment le rassemblement et la mise en exposition des œuvres créent une combinaison de significations polyphoniques ou produisent de nouveaux sens qui n'étaient pas contenus, à l'origine, dans les objets présentés. En situant les expositions analysées dans leur contexte socio-politique, il démontre que cette production de nouvelles significations participe à la création de mythologies culturelles et à la formation de véritables courants sociaux.

Cet article examine également la relation de l'exposition au politique. Les exemples retenus sont les expositions à dénomination nationale qui ont été organisées durant les années 1960 par les organismes culturels gouvernementaux québécois ou canadiens et qui étaient destinées à la scène artistique internationale. C'est surtout à partir de cette décennie, en effet, que ces organismes ont mis sur pied des expositions de la modernité artistique qui avaient expressément pour mandat politique et culturel de montrer sur la scène artistique internationale une image de la culture nationale moderne. Le choix de ces expositions s'explique donc par le fait qu'elles soutenaient l'action des États québécois et canadien dans leur volonté de prendre place parmi les nations modernes en affichant des traits de l'identité culturelle des nations québécoise et canadienne. Elles ont donc participé à une entreprise étatique d'établissement d'une nouvelle identité culturelle des communautés nationales.

Le but de cet article est de comprendre le mode de contribution de ces expositions à cette entreprise identitaire. Elles peuvent être interprétées, comme le suggère Thomas McEville², à propos de la notion d'exposition, comme une tentative rituelle de rassemblement d'une communauté autour d'une définition d'elle-même.

Le contexte politique des expositions

Les responsables de ces rassemblements sont des communautés de goût formées d'acteurs de la modernité artistique et de la nouvelle classe politique qui animaient deux piliers spécifiques de gouvernement, le Québec et le Canada. De plus, si le contexte politique de ces expositions est celui du renouvellement des identités nationales, il est aussi celui d'un accroissement des tensions politiques entre les nationalismes canadien et québécois qui s'affrontent à propos de visions différentes de la nation. D'une part, la nouvelle identité canadienne, axée sur le bilinguisme et symbolisée par un nouveau drapeau duquel a disparu tout symbole britannique, prône l'idée d'une nation fondée sur la relation contractuelle entre individus; elle s'oppose ainsi à la représentation de la nation comme entité biologique dont le critère d'appartenance est d'ordre ethnique, représentation qu'elle associe au nationalisme québécois. D'autre part, au Québec, le mouvement nationaliste modifie progressivement la représentation de la société canadienne-française comme minorité ethnique à l'intérieur du Canada; celle-ci est remplacée par une définition territoriale de l'identité nationale dont la différence culturelle repose, par ailleurs, principalement sur le fait français ou sur le caractère linguistique de la communauté. Cette transformation s'est manifestée dans le discours des militants politiques, mais aussi dans celui des sociologues; c'est en 1965, par exemple, que Marcel Rioux a introduit dans le discours de la sociologie la dénomination Québec qui s'est substituée à l'appellation Canada français utilisée auparavant³. De plus le nationalisme moderne du Québec s'est ouvert à la culture internationale, rompant ainsi avec l'identité culturelle canadienne-française qu'on avait qualifiée de frileuse, repliée sur soi et fermée à la culture des autres.

Des expositions de la modernité artistique

Trois expositions ont été retenues pour cette analyse. Il s'agit de *La peinture canadienne moderne. 25 années de peinture au Canada français* qui fut la première exposition de la modernité artistique organisée par la Délégation du Québec à Paris et présentée au 5^e Festival des deux mondes à Spolète à l'été 1962; *Canada, art d'aujourd'hui*, organisée par la Galerie nationale du Canada⁴ dans le cadre des accords France-Canada et présentée, en 1968, dans les villes européennes de Paris, Bruxelles, Rome et Lausanne; et *Canada 101* organisée la même année par le Conseil des arts du Canada et présentée au Festival d'Édimbourg.

Ces expositions ont réuni des œuvres modernistes issues de la rupture qu'avait déjà commencé à opérer la modernité artistique des années trente avec toute forme de régionalisme ou de nationalisme en art⁵. Par ailleurs, leur mise en contexte montre que c'est le renouveau des nationalismes qui a favorisé l'insertion de ces œuvres sur la scène internationale de l'art, en tant que signes d'une modernité nationale. Ce qui est en jeu dans les cas analysés, c'est l'identité de l'art canadien, sa localisation spatio-temporelle dans le contexte national et ses relations avec les centres de la scène internationale.

Des questions de méthode

Cette analyse a considéré non pas la mise en place des œuvres mais les discours accompagnant leur présentation, qu'ils se manifestent dans le titre donné à l'exposition, dans les catalogues ou dans les articles publiés dans des revues d'art signés par les commissaires ou organisateurs de l'exposition. Ce choix méthodologique s'explique par le fait que ces discours rassemblent des éléments d'information et d'argumentation qui expriment l'intention des exposants; et comme l'écrit l'historien d'art Michael Baxandall, ils situent l'œuvre d'art en tant que signe exemplaire de tel ou tel fait culturel ou artistique que les commissaires ou conservateurs sont chargés d'exposer⁶. De plus, ces discours construisent non seulement la valeur esthétique et culturelle des œuvres, mais ils nous disent aussi ce que les responsables des expositions considèrent nécessaire de communiquer aux visiteurs afin de guider leur appréciation et leur interprétation des œuvres exposées. Cette étude devra toutefois être complétée, dans une recherche ultérieure, par des entretiens avec les acteurs impliqués dans l'organisation de ces événements afin de mieux comprendre pourquoi ils ont choisi de suivre telle stratégie d'exposition plutôt que telle autre.

La peinture canadienne moderne. 25 années de peinture au Canada français

Abordons l'analyse de la première exposition, *La peinture canadienne moderne. 25 années de peinture au Canada français*. L'initiative de cette exposition est due à Charles Delloye, collectionneur de peintures de l'avant-garde québécoise, mais aussi critique d'art français, collaborateur à la revue, *Aujourd'hui, art et architecture*. On pourrait situer l'engagement de cette revue à l'intérieur de l'action de membres de la communauté artistique parisienne qui, depuis la fin des années 40, avait tenté de reprendre la tête de l'avant-gardisme mondial en soutenant l'abstraction informelle ou lyrique.⁷ Or, la revue *Aujourd'hui, art et architecture* défendait cette tendance présente en France, mais aussi dans plusieurs pays périphériques aux grands centres artistiques dont le Québec et son École de Montréal⁸. Ainsi, par exemple, en avril 1962, l'exposition de six peintres de ce mouvement artistique à la galerie Arditti⁹ a donné à Charles Delloye l'occasion de le mettre en valeur, dans un article rédigé pour la revue *Aujourd'hui, art et architecture*, afin de l'imposer sur le marché international de l'art; mais cet article visait aussi la préparation du public parisien à la visite de l'exposition de Spolète. Son argumentation faisait la démonstration de l'importance de l'abstraction gestuelle de Montréal en construisant une histoire linéaire de la modernité canadienne dont les différents courants auraient émané d'une même source, l'automatisme. Toutes ces tendances, d'après Charles Delloye, se sont définies en regard de ce mouvement fondateur, soit en radicalisant l'expérience, soit en rompant avec son emprise¹⁰. Il soutenait ainsi implicitement que le rattachement de celles-ci à l'automatisme était le principe de leur identité canadienne. Par exemple, Delloye soulignait que le groupe torontois *Painters Eleven* avait assumé «les expériences américaines» sans toutefois rompre pour autant «avec la problématique et les recherches propres à l'École de Montréal»¹¹. Delloye faisait ainsi valoir que Montréal demeurait le centre artistique prédominant de la scène artistique canadienne. Il déplorait, par ailleurs, que l'École de Montréal n'ait pas encore été reconnue internationalement comme mouvement collectif.

L'exposition *La peinture canadienne moderne. 25 années de peinture au Canada français*, a donné à Delloye l'occasion de démontrer sa thèse. Le critique français a convaincu le délégué culturel du Québec à Paris de soutenir la participation des peintres québécois au Festival de Spolète¹². La Délégation du Québec à Paris venait à peine d'être créée et elle était l'expression du nouveau nationalisme québécois axé sur l'ouverture à la scène internationale; son soutien à Spolète correspondait donc tout à fait à son mandat. Tou-

tefois, l'appui de la Délégation ne fut pas donné avec le plus parfait enthousiasme car une querelle opposait Charles Delloye à des fonctionnaires et aussi à une partie de la communauté artistique du Québec. Finalement, c'est Georges-Émile Lapalme, ministre des Affaires culturelles, qui donna le feu vert au projet¹³.

En 1961, Delloye avait été engagé par la Délégation comme préposé aux arts plastiques. Son rôle sur la scène artistique du Québec a été analysé par Christine Rolland qui a principalement porté son attention sur des écrits du critique rédigés avant l'exposition de Spolète. Cette analyse permet de mieux comprendre les motivations qui ont guidé son implication dans l'organisation de cet événement. En effet, dès la création de la Délégation en 1960, il avait présenté à son directeur, Charles Lussier, un mémoire portant sur la diffusion de l'art canadien moderne sur la scène européenne; il y défendait la nécessité d'organiser des expositions dans des institutions reconnues et l'urgence de publier des articles sur l'avant-garde canadienne dans des revues européennes afin d'inscrire cette tendance dans le réseau des courants artistiques modernes de la scène internationale¹⁴. En 1961, il produit un deuxième mémoire portant plus spécifiquement sur la situation de l'art contemporain du Québec¹⁵. Il propose au ministère des Affaires culturelles, écrit Christine Rolland, une action du gouvernement orientée vers la conquête des marchés européens qui devrait s'appuyer sur la défense d'un nombre restreint de peintres principalement représentatifs du courant gestuel de l'abstraction. C'est cette insistance sur la nécessité de soutenir un nombre restreint d'artistes par une politique d'aide à la diffusion de l'art d'avant-garde sur la scène internationale qui suscita une polémique opposant d'une part Delloye et les peintres gestuels du Québec vivant à Paris, qui étaient soutenus par le critique, et d'autre part des fonctionnaires et des membres de la communauté artistique qui souhaitaient que toutes les tendances de la peinture québécoise soient représentées dans les expositions internationales organisées par la Délégation.

C'est dans ce contexte agité que s'organisa l'exposition *La peinture canadienne moderne. 25 années de peinture au Canada français* qui visait, justement, à mettre sur le marché européen l'avant-garde artistique du Québec présentée comme le leader de la modernité artistique canadienne. Charles Delloye procéda en partie au choix des œuvres de l'exposition présentée en Italie en regroupant des tableaux de peintres gestuels vivant à Paris et des œuvres de sa propre collection. Et, lors d'un séjour à Montréal, il compléta ce choix en collaboration du peintre Jean-Paul Mousseau et du fonctionnaire Jean Oceau. L'exposition de Spolète est donc l'occasion d'une collaboration entre un membre

de la communauté artistique parisienne et des acteurs de la scène artistique québécoise; cette alliance se réalisa également dans la rédaction du catalogue qui fut cosigné par Charles Delloye, Michel Lortie, fils de Gérard Lortie, collectionneur des œuvres de Borduas et par la journaliste québécoise Pâquerette Villeneuve qui vivait alors à Paris.

Le titre de l'exposition de Spolète contient plusieurs informations. Il identifie la peinture au territoire canadien mais il attribue aussi un caractère ethnique et linguistique à l'exposition, affirmant ainsi le rôle prépondérant joué par les peintres de la communauté canadienne-française dans la définition de la modernité artistique canadienne. Par ailleurs, bien que le titre véhicule une représentation traditionnelle de l'identité québécoise définie comme minorité ethnique à l'intérieur du Canada, l'exposition ne rassemble que des œuvres du Québec, contrairement à ce que le titre suggère. Ce sont donc les représentations territoriale et linguistique de l'identité québécoise qui ont guidé le rassemblement de ces œuvres modernes.

La démonstration de l'existence de cette identité est assumée par la narration de l'histoire de la modernité picturale du Québec qu'effectue l'exposition de Spolète. Celle-ci en fixe l'origine, présente les œuvres inaugurales et en montre le développement dans la succession des tendances. L'abstraction lyrique représentée par l'automatisme et par son courant dérivé le post-automatisme donne le ton à l'exposition; Paul-Émile Borduas, bien entendu, émerge comme la figure héroïque de l'exposition. Par ailleurs, à l'intérieur de ce récit historique, on a eu recours au point de vue monographique pour sélectionner les œuvres qui témoignent du cheminement des artistes dans la modernité artistique. En ce qui concerne Borduas, par exemple, on a constitué une véritable petite rétrospective regroupant des œuvres inédites de 1942 et 1943 et des tableaux produits lors des séjours de l'artiste à New York et à Paris¹⁶.

D'autre part, les auteurs du catalogue ont jugé important de communiquer aux visiteurs de l'exposition que ce récit historique du modernisme national n'a pas qu'un caractère local, mais qu'il est un atome du grand récit du modernisme international et qu'il acquiert ainsi un caractère universel. C'est dans ces termes qu'ils présentent au public européen le mouvement automatiste: «Une intuition de portée universelle, aux possibilités infinies, capables de servir de point de départ aux recherches d'une nouvelle école artistique, se trouvait ainsi liée à une démarche picturale profondément individuelle et à un langage explicite particularisé et défini»¹⁷. De plus, conformément à l'idéal moderniste, ces auteurs cherchent à convaincre le visiteur étranger de la vitalité de la peinture canadienne-française moderne par la mise en valeur de l'individualité des démar-

ches qui la constituent. Ainsi ils font ressortir les traits originaux de la production de Borduas en regard des influences européenne et américaine qu'elle a subies; ils évoquent, par exemple, la rencontre de Borduas avec l'*action painting* américaine, mais ils soulignent aussi avec force en quoi sa peinture conserve sa propre spécificité esthétique: «Mais si Borduas mesure pleinement ce qui est en jeu dans le débat et se sent concerné par lui, il l'assume à sa manière d'une façon nettement différente. Avec lui, le geste se ramasse sur soi et s'écrase sur la toile, sans laisser de trajectoire, en taches denses et serrées qui rétablissent l'homogénéité et la consistance de la texture plastique»¹⁸. Par ailleurs, les auteurs du catalogue mettent aussi en valeur la diversité des démarches des artistes de l'exposition ou la distance prise par celles-ci avec l'œuvre fondatrice de Borduas,

soit dans l'affirmation péremptoire d'une sensibilité et d'un tempérament individuel absolument opposés aux démarches personnelles de Borduas. Comme c'est le cas pour Riopelle. Soit dans une réévaluation des perspectives ouvertes pour l'œuvre du maître et du précurseur. Ce que fit Mousseau. Ou dans une acceptation lucide du déracinement et de la dérive nés de la discordance et du heurt de la subjectivité créatrice et de l'horizon fondamental dans lequel elle se situe. Comme chez Barbeau¹⁹.

Ce que cette exposition lance ainsi sur le marché international, ce ne sont pas les traits d'un style artistique porteur de l'identité nationale, mais des pratiques artistiques singulières et innovatrices.

À la lumière de ces faits, on peut donc observer le double langage que tient cette manifestation de Spolète qui oscille entre le nationalisme et l'internationalisme, oscillation qui participe de la dualité paradoxale de l'idéologie moderniste. Bien qu'elle suppose un caractère universel et transcendant aux formes artistiques, cette idéologie continue de nommer le lieu culturel d'appartenance de ces formes par des appellations comme l'École de New York²⁰ ou l'École de Paris. Dans le cas de l'exposition de Spolète, il existe une dialectique contradictoire entre, d'une part, le propos identitaire tenu par le titre de l'exposition qui affirme l'identité canadienne-française, par le choix des œuvres qui s'appuie sur le critère du territoire et, d'autre part, le discours du catalogue qui adhère aux visées universalistes du modernisme. C'est ainsi, par ailleurs, que cette exposition contribue à la modernisation de la représentation de l'identité culturelle du Québec qui s'impose dans les années soixante. Elle marque le passage d'une représentation de l'identité culturelle du Québec fondée sur des facteurs ethniques, expression d'un nationalisme conservateur,

vers une définition de cette identité articulée à l'idée de territoire qui consolide l'ouverture à la modernité de la scène internationale instaurée par les artistes de l'avant-garde des décennies antérieures.

Canada, art d'aujourd'hui

L'inscription de l'art canadien dans le monde international de l'art est aussi, au cours des années soixante, une des préoccupations majeures de la direction de la Galerie nationale et des responsables de la promotion des arts visuels du Conseil des arts du Canada. Par ailleurs, dans le cas de l'exposition *Canada, art d'aujourd'hui*, l'examen du contexte social de sa réalisation permet d'affirmer que celle-ci ne résultait pas d'une stratégie exclusivement culturelle, mais qu'elle avait également une signification hautement politique²¹. En fait, ses organisateurs avaient reçu la mission d'affirmer la présence canadienne en Europe, et particulièrement en France, à un moment où les relations entre ce pays et le Canada s'étaient quelque peu détériorées peu après que le général de Gaulle ait déclaré à Montréal, en 1967, son célèbre «Vive le Québec libre!» et refusé d'assister aux fêtes commémoratives du centenaire de la fondation du Canada. *Canada, art d'aujourd'hui* donna donc au gouvernement canadien l'occasion de renouer ses relations avec la France mais pas nécessairement avec toute la pompe qu'un tel événement a l'habitude de susciter, comme en témoignent les commentaires des journalistes sur cet événement. Car ce ne fut pas un délégué du secteur culturel qui représenta le Canada à l'inauguration de l'exposition mais le ministre de l'Énergie, Jean-Luc Pépin qui, souligne la presse, fut le premier ministre canadien à mettre le pied sur le sol français après «l'affaire» du général de Gaulle²². Toutefois, il ne s'était pas rendu en France pour la seule raison culturelle, mais pour aborder la question des échanges commerciaux avec ce pays²³. *Canada, art d'aujourd'hui* semblait donc doté du délicat mandat de contribuer à la réconciliation diplomatique du Canada et de la France. À ce mandat s'ajoutait la mission de diffuser une image unitaire de la culture canadienne et de rappeler que la représentation territoriale de l'identité québécoise était l'expression d'un régionalisme allant à l'encontre du projet national moderne.

La composition de la communauté de goût chargée de réaliser l'exposition exprimait ce projet de réconciliation diplomatique puisqu'elle était formée de membres des institutions artistiques canadienne et française, tels les directeurs et les conservateurs de la Galerie nationale du Canada et du Musée d'art moderne de la Ville de Paris ainsi que de membres du personnel des services culturels des ministères des Affaires étrangères français et canadien.

Or, la mixité politique et culturelle de ce groupe eut un effet sur le choix final des œuvres retenues. Dans un document adressé aux conservateurs²⁴, la directrice de la Galerie nationale, Jean Boggs, avait présenté de façon explicite, mais contradictoire, les règles devant guider ce regroupement. Elle avait imposé certains critères de sélection d'apparence esthétique comme «le rapport visuel entre les œuvres de l'exposition». Mais, cette règle cachait un impératif d'un autre ordre avec des visées beaucoup plus idéologiques; «[...] cette sélection ne se fera pas sur une base régionale, écrit Jean Boggs, [...] on s'attend à ce que cette exposition ait un caractère véritablement national». Des artistes de toutes les provinces doivent être représentés, et «l'Ontario et le Québec auront une participation à peu près égale»²⁵, poursuit la directrice. Elle donnait à l'exposition le mandat de montrer que les affinités formelles entre les tendances artistiques de la scène canadienne étaient l'expression d'une identité nationale canadienne homogène. Précisons, en outre, qu'elle avait écarté la possibilité de faire une exposition historique de l'art canadien en soutenant qu'il était «peu probable que l'évolution historique suscite de l'intérêt si l'on ne s'intéresse pas déjà à cet art»²⁶. Elle faisait ainsi de *Canada, art d'aujourd'hui*, comme l'écrit Anne Cauquelin à propos de l'utilisation de l'art par le pouvoir public, «un lieu de réunion symbolique unificateur des différences» visant à établir le «consensus politique»²⁷.

Il y eut donc une première sélection des œuvres qui, conformément aux instructions de la directrice de la Galerie nationale, avait été guidée par un processus de rationalisation esthétique et non historique²⁸. L'exposition montrait la contemporanéité de l'art canadien et affirmait son caractère national par le choix d'œuvres émanant des différents centres artistiques du pays. Les conservateurs avaient réuni des œuvres de dix-sept artistes qu'ils jugeaient représentatives de l'actualité; l'abstraction chromatique et le «pop» donnaient le ton à cette exposition²⁹. Par ce choix, ils avaient également désigné comme lieux de la novation artistique quatre centres de la scène artistique canadienne d'où provenaient ces artistes; Montréal et Toronto étaient presque également représentés, tandis que Vancouver et London apparaissaient comme des centres en émergence. Par contre, le catalogue d'exposition ne proposait pas une lecture des œuvres permettant aux visiteurs d'identifier des traits qui seraient porteurs d'une spécificité culturelle canadienne. Les conservateurs avaient tenu un discours descriptif sur les œuvres, et par l'adoption d'un point de vue monographique, ils avaient surtout mis en valeur l'individualité des pratiques artistiques exposées. Ils ne s'étaient donc pas engagés dans le projet d'une analyse critique des œuvres en regard de leur appartenance à une histoire spécifique ou de

leur ancrage dans un espace socio-culturel particulier.

Mais ce regroupement des œuvres mettait en question la représentation que les organisateurs français s'étaient faite de la modernité artistique canadienne, car les artistes choisis étaient majoritairement inconnus du milieu parisien. Voici ce que dit à ce sujet Joanna Marsden, coordonnatrice des expositions internationales à la Galerie nationale du Canada, dans un rapport adressé à Jean Boggs:

[...] *the exhibition was clearly not to his (Bernard Dorival, conservateur au Musée d'art moderne de la Ville de Paris) or their taste (le goût des représentants français). He and they do not admire anything post Riopelle abstract expressionism, and although Riopelle and Borduas clearly do not fit into the exhibition, which is otherwise fairly homogeneous, I was glad that they are there, because it has given the various officials something which they can wholeheartedly admire without restraint, thus glossing over the parts they can't take and has made life much easier for both them and me*³⁰.

Madame Marsden ajoute que Bernard Dorival et le représentant du Service des échanges artistiques du ministère des Affaires étrangères français avaient exigé la présence d'œuvres de Borduas et de Riopelle dans l'exposition. Or, en imposant les tableaux de ces peintres, qui avaient fait carrière en France et qui étaient reconnus comme des figures historiques de la modernité québécoise et canadienne, les organisateurs français de l'exposition déjouaient le projet initial de la Galerie nationale; ils rétablissaient de cette manière la filiation historique de l'art contemporain canadien en fixant son origine au Québec. Ainsi étaient maintenus les liens de parenté culturelle avec la modernité française et européenne, liens de parenté qui semblaient se briser avec la venue des nouveaux artistes, plus proches des tendances formalistes et pop américaines³¹. Il faut dire ici que la critique d'art parisienne avait surtout vu, dans cette exposition, des sous-produits de l'art américain. La majorité des œuvres sont «des Rothko et des Stella de banlieue», lit-on dans *Combat*.³² Ce commentaire indique que l'appréciation des œuvres canadiennes par la critique d'art parisienne n'était pas complètement détachée de la rivalité qui l'opposait au monde de l'art new-yorkais. Car les préjugés de cette critique à l'égard de l'art américain transparaissent dans ses jugements, comme en témoigne également ce commentaire du critique des *Nouvelles littéraires* qui affirme que les œuvres de *Canada, art d'aujourd'hui* ont assimilé le «gigantisme» de la peinture américaine, l'expression d'une attitude artistique plus axée sur la recherche de l'effet que sur la spéculation qui, elle, semble être le propre de la peinture européenne!³³ La critique d'art parisienne paraît donc in-

terpréter cette exposition comme portant atteinte au pouvoir hégémonique de Paris sur la scène internationale de l'avant-garde.

Canada 101

Par ailleurs, l'inscription de la contemporanéité canadienne dans l'axe Canada–New York était le postulat que voulaient principalement transmettre les organisateurs de l'exposition *Canada 101* aux visiteurs européens, bien que cette intention ait pu contredire le titre de l'exposition qui situait celle-ci dans le grand récit historique de la nation canadienne. «Cent un» veut dire l'an 1 après le centenaire de la formation de la confédération canadienne. Or, cet événement était explicitement évoqué dans le catalogue d'exposition³⁴. Son auteur, David Silcox, agent du Conseil des arts du Canada, adhérait ainsi au discours nationaliste canadien de cette fin des années 60 qui, à cet événement, joignait celui de l'Exposition universelle de 1967 pour nommer les deux pôles du développement de la nation canadienne: l'un étant l'occasion de faire le bilan de ses réalisations, l'autre, d'une prise de conscience de sa modernité et de sa contemporanéité. Le titre de l'exposition marquait donc le premier anniversaire après ces événements signifiant ainsi que la nation canadienne entrait dans une nouvelle phase de son développement. Il donnait à l'exposition le mandat de faire état de cette insertion dans le présent. Cet objectif n'était toutefois pas propre à *Canada 101*, il avait aussi orienté le choix des œuvres de *Canada, art d'aujourd'hui*. Il définissait donc l'espace politique des expositions nationales de 1968.

À l'origine de *Canada 101*, il y avait l'invitation faite au Canada par les organisateurs du Festival d'Édimbourg mais surtout la collaboration entre le Conseil des arts du Canada et Richard Demarco, propriétaire d'une galerie d'art de la capitale écossaise. Ce dernier avait été invité par le Conseil à faire le choix des participants à l'exposition. Des œuvres de ces artistes ont été ensuite sélectionnées par un jury formé de directeurs et de conservateurs des musées d'art moderne de Toronto, Vancouver et Montréal³⁵. Toutefois, le réseau de collaboration de cette exposition se situait surtout dans l'axe Ottawa–Toronto–Édimbourg, car un agent de diffusion de l'Art Gallery of Toronto s'était occupé de la promotion de *Canada 101* et les Presses de l'Université de Toronto avaient collaboré à la publication du catalogue.

Quelle image de la contemporanéité artistique canadienne montrait *Canada 101*? L'exposition présentait les deux tendances qui, au cours des années soixante, cohabitaient et se disputaient la définition de la contemporanéité:

le formalisme chromatique axé sur l'autoréférentialité et la tendance, issue du dadaïsme, qui a mis l'art en relation avec l'image médiatique et l'objet industriel. Mais, par le nombre d'œuvres exposées, l'abstraction chromatique donnait le ton à *Canada 101*. Cette dominance n'étonne pas puisqu'elle marque également le choix de *Canada, art d'aujourd'hui*. De plus, depuis 1965, la Galerie nationale d'Ottawa s'était engagée dans la construction d'une image homogène de la modernité artistique canadienne en présentant aux grandes biennales des figures importantes du formalisme chromatique. Ainsi, ont représenté le Canada à la Biennale de Saô Paulo des œuvres de Jacques Hurtubise, de Claude Tousignant, de Roy Kiyooka et de Jack Bush; et à la Biennale de Venise, des gravures en creux d'Yves Gauthier et les tableaux de Guido Molinari. Les productions de ces artistes étaient en quelque sorte devenues, comme dirait Thomas McEvelley, des œuvres fétiches des membres de la communauté de goût constituée par les institutions culturelles fédérales.

Or, l'exposition *Canada 101* a fait la démonstration de la dominance, à l'échelle nationale, du formalisme chromatique tant par le nombre d'œuvres exposées que par leur mise en place dans les aires d'exposition où étaient rassemblées des œuvres provenant des différents centres artistiques canadiens. De plus, l'argumentation qui organisait les courts textes de présentation des artistes voulait principalement convaincre le visiteur que la bi-dimensionnalité de la surface était le principe de l'art canadien des années soixante. Ainsi lit-on à propos de la peinture de Molinari: «*He is also true to the two-dimensional surface, that key principle of sixties' painting, and feels that this is possible only by adhering to a one-directional composition: the tension in a multi-directional composition necessitates some pictorial illusion*»³⁶. On soulignait la rupture des peintres du Québec, Barbeau, Molinari, Hurtubise et Tousignant, avec l'automatisme et leur engagement dans une démarche picturale axée sur la structuration de l'espace par la couleur ou sur les effets rétinien que permet cette dernière. On insistait sur la rencontre des peintres de Toronto et de Regina, Bush, Kiyooka et Lochhead, avec Clement Greenberg comme étant la source de leur orientation vers des problèmes picturaux propres à l'abstraction chromatique. Ainsi le catalogue mettait en évidence que «*Bush was strongly influenced by Greenberg's theories which criticized the limitations of gestural painting*», que Kenneth Lochhead «*began to create large big attack colour-field paintings*» et que Roy Kiyooka «*as the member of that Regina group, [...] came under the same influence as the others, that of Clement Greenberg and Post-Painterly Abstraction. The gesture in his work was soon framed with a more orderly geometry; then it disappeared altogether*»³⁷.

Cette insertion de la modernité artistique canadienne dans la sphère d'influence de New York a été soulignée, avec encore beaucoup plus d'insistance, par David Silcox dans un article de la revue *The Connoisseur*³⁸, qui préparait le public britannique à apprécier la spécificité culturelle des œuvres de *Canada 101*. L'américanité de l'art canadien, ou son appartenance au champ culturel nord-américain, est le trait identitaire qu'il signale avec vigueur auprès de ce public. Il fait valoir que le déplacement du centre artistique de l'Europe vers New York a été bénéfique pour la modernité canadienne puisque que celle-ci a été entraînée dans ce mouvement qui l'a fait sortir de sa position périphérique. En établissant des relations avec New York, elle a affirmé son américanité et est ainsi résolument entrée dans une phase postcoloniale, déclare David Silcox; la modernité artistique canadienne s'est ainsi émancipée de l'influence exercée sur elle par l'Europe qu'il décrit comme une figure colonisatrice³⁹. Pour illustrer son propos, il fait la présentation d'un nombre d'artistes canadiens qui constituent, selon lui, des figures exemplaires de ce processus culturel. Et ces artistes contribuent fortement à définir l'exposition *Canada 101*. En effet, l'événement regroupait une majorité d'artistes ayant fréquenté le monde de l'art new-yorkais: Jack Bush, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Guido Molinari et Claude Tousignant avaient exposé à New York; Marcel Barbeau, Reg Holmes, Les Levine, Michael Snow, Joyce Wieland vivaient à New York; Greg Curnoe, John Meredith et Harold Town avaient des œuvres dans la collection du Museum of Modern Art de New York.

Deux ans auparavant, David Silcox avait tenu un propos similaire, dans la revue, *Canadian art*⁴⁰, en faisant valoir l'internationalisation de l'art canadien par la participation d'artistes à des expositions américaines. L'article donnait en exemple la présence des œuvres de Kenneth Lochhead, d'Arthur McKay et de Jack Bush dans l'exposition, *Post-Painterly Abstraction*, organisée par Clement Greenberg en 1964 et de celles de Guido Molinari et de Claude Tousignant dans *The Responsive Eye*, organisée par William C. Seitz en 1965. Par ailleurs, il rendait le groupe *Painters Eleven* principalement responsable de l'inauguration de ce processus, en évoquant l'année 1956 comme son moment d'origine. Il faisait ainsi implicitement allusion à la fréquentation assidue de l'avant-garde new-yorkaise par certains membres de ce groupe de peintres. Il est utile de rappeler ici que le groupe, *Painters Eleven*, a été, en 1956, invité par l'Association américaine des artistes abstraits à exposer au Riverside Museum; l'un des peintres du groupe, William Ronald, fut remarqué par le marchand de l'expressionnisme abstrait, Samuel Kootz, qui l'exposa dans sa galerie l'année suivante et l'intégra à son écurie. Lors du

vernissage de Ronald à la Kootz Gallery en 1957, Jock Macdonald rencontra Clement Greenberg qui exprima son intérêt à visiter les ateliers des artistes de *Painters Eleven*; cette rencontre eut lieu en juin 1957. Selon l'historien d'art Dennis Reid, cette visite a marqué l'orientation que des peintres de ce groupe ont donnée à leur peinture⁴¹. C'est cet événement qui, selon David Silcox, a non seulement favorisé l'entrée de l'abstraction canadienne sur la scène artistique internationale, mais en a déterminé, durant les années soixante, les caractères en tant que peinture «spatiale», «nette», «impersonnelle» et «intellectuelle». Il fait valoir, par ailleurs, la résistance de l'automatisme du Québec qu'il qualifie d'insulaire, signifiant ainsi que ce courant est demeuré fermé sur lui-même et qu'il a raté le processus d'internationalisation de l'art canadien. On s'en rend compte, cette évaluation du rapport de l'automatisme du Québec au modernisme international va tout à fait à l'encontre du discours rattaché à l'événement de Spolète qui voulait convaincre le public européen à la fois du caractère universel de ce mouvement et de son rôle fondateur de la modernité artistique canadienne.

Le jugement critique qui vient du centre

Durant l'année 1968, l'organisation d'expositions montrant la contemporanéité artistique sur la scène européenne n'a pas été la seule stratégie utilisée par les institutions culturelles fédérales pour favoriser l'entrée de l'art canadien sur la scène internationale; elles ont aussi sollicité le jugement d'experts actifs sur cette scène, précisément celui d'un critique d'art britannique et d'un muséologue américain invités à se prononcer sur les traits distinctifs de l'art contemporain canadien. Ainsi David Thompson, qui a été critique d'art au *Times*, a tracé, dans les pages de *Studio International*, un portrait des différentes tendances de cet art⁴². Et William C. Seitz, le commissaire de l'exposition *The Responsive Eye* de 1965, a été le commissaire de la Septième Biennale de la peinture canadienne organisée par la Galerie nationale du Canada. Celui-ci, d'après l'historien d'art américain Irving Sandler, faisait partie du groupe de conservateurs, de critiques et de marchands qui, au début des années soixante, soutenait la jeune génération d'artistes en rupture avec l'expressionnisme abstrait⁴³. Il faut dire, par ailleurs, que ce n'était pas la première fois que la Galerie nationale sollicitait le jugement esthétique d'experts de la scène internationale puisqu'elle avait, en 1968, demandé à William Townsend, peintre et professeur à la Slade School of Fine Arts de l'Université de Londres, de faire le choix des œuvres de la sixième Biennale de peinture canadienne.

Le thème de la spécificité culturelle de l'art canadien

est au cœur de l'appréciation que font David Thompson et William Seitz de cet art, thème qu'ils abordent sur les plans sociologique et esthétique. Bien que tous deux conçoivent le monde de l'art canadien comme un réseau de scènes artistiques possédant leur vie propre, ils défendent toutefois des points de vue différents sur l'ancrage de ces centres dans la culture nationale. Pour William Seitz, le rapport de l'art moderne à la culture nationale est inexistant tandis que, pour David Thompson, l'affirmation d'une spécificité culturelle par l'art dépend grandement du degré de développement des centres artistiques impliqués.

William Seitz adhère à l'idéal universaliste du modernisme en soutenant que l'artiste moderne a remplacé son rapport à la culture nationale par une relation au monde de l'art et à sa culture spécifique. Le «lieu, le petit groupe ou en termes courants *the scene* [a] supplanté le nationalisme en art», écrit-il⁴⁴. Il soutient que les scènes artistiques sont réunies dans un réseau international où circulent des idées qui n'ont plus d'attaches locales mais possèdent un caractère transnational. Seitz évalue donc la vitalité d'une scène artistique en considérant sa position dans le monde international de l'art et sa capacité d'échange avec les grands centres artistiques. Lorsqu'il applique cette théorie au monde de l'art canadien, il considère que Toronto et Montréal n'ont pas encore pris place dans ce réseau international de la communication artistique parce que, écrit-il, ils « [...] reçoivent plus qu'ils ne donnent»⁴⁵.

David Thompson, quant à lui, reconnaît un certain ancrage des centres artistiques dans la réalité nationale en affirmant que l'identité culturelle de l'art d'un pays est déterminée par le degré de développement de l'institution artistique. C'est sur ce facteur qu'il s'appuie pour évaluer la spécificité de la contribution d'un art national à la définition des courants de la scène internationale. Dans le cas du Canada, ces conditions sociologiques ne se sont pas encore réalisées, soutient-il,

les principaux centres de création ne sont pas assez touffus, ils n'ont pas eu le temps d'acquiescer, non pas un caractère collectif arbitraire, mais un véritable esprit de corps, [de sorte qu'on] [...] peut retracer certaines similitudes d'intérêt, on peut même constater certaines manifestations collectives, mais dans la réalité concrète des œuvres, l'art canadien apparaît encore comme un conglomerat où ses plus brillants représentants demeurent passablement étrangers les uns aux autres⁴⁶.

Et cette situation n'est pas totalement indépendante de la réalité géopolitique du Canada, ajoute-t-il: «L'art canadien est incontestablement bicéphale [...]»⁴⁷. Montréal a donc dominé la scène artistique canadienne parce qu'elle a été le

lieu fondateur de la modernité et qu'elle a réuni des groupes d'artistes, tels les automatistes et les plasticiens, qui ont su faire école. Toutefois, durant ces dernières années, soutient-il, ce centre artistique ne connaît pas un développement comparable à celui de Toronto qui est en train de s'imposer comme métropole artistique sans, par contre, avoir su réunir des artistes capables d'affirmer un «style» ou une «tendance artistique» singulière comme ce fut le cas pour Montréal. Thompson observe, par ailleurs, qu'une vie artistique canadienne existe à l'extérieur de cette lutte entre ces deux principales scènes artistiques; il s'intéresse au cas de Vancouver, un centre en émergence qui a peu de rapports avec Toronto et Montréal et qui participe à la configuration d'un territoire culturel qui se dessine beaucoup plus dans l'axe nord-sud qu'est-ouest.

En cette fin des années soixante, Thompson et Seitz perçoivent donc l'art canadien comme une forme d'expression en émergence qui est à peine sortie de sa période de rattrapage culturel et qui n'a pas encore affirmé ses traits distinctifs.

[...] plus de quinze ans après que l'art américain eut gagné ses galons sur le plan international, l'art canadien est encore à se débarrasser de sa gangue de provincialisme pour se hisser au niveau international, déclare William Seitz, et on y rend encore hommage à des modernistes éclectiques comme Pellan et Dallaire⁴⁸.

Par ailleurs, l'automatisme est perçu par Thompson comme une figure exemplaire de cette période de rattrapage. 1948, écrit-il, « [...] c'est l'année où Borduas et Riopelle dans leur manifeste intitulé *Refus global* s'alignaient sur l'avant-garde américaine et l'expressionnisme abstrait»⁴⁹.

Ainsi les deux critiques prennent l'art américain comme modèle pour évaluer le degré d'accomplissement de la modernité artistique canadienne. Il n'y a eu, au Canada, souligne Thompson, rien de «comparable à l'Armory Show» et l'après-guerre a été, dans la vie artistique canadienne, un moment d'assimilation accélérée des courants artistiques internationaux axé surtout sur l'art américain. Quant à Seitz, il soutient que durant les années quarante, l'art canadien n'a pas été représenté par des figures d'artistes marquantes qui seraient comparables aux artistes américains de cette période. «Dans les années 40, écrit-il, le Canada n'avait pas d'artistes comme Stuart Davis, William de Kooning, Jackson Pollock, Hans Hofmann, Mark Rothko, Barnett Newman ou Arshile Gorky pour percer une voie à de nouveaux moyens d'expression»⁵⁰.

Par ailleurs, soulignent les deux critiques, l'émancipation de l'art canadien à l'égard des modèles artistiques de la scène internationale s'est réalisée par le formalisme chro-

matique qui est le véritable porteur de l'identité artistique canadienne.

Les Plasticiens constituent le seul mouvement d'après-guerre de la peinture canadienne qui ait vraiment trouvé en lui-même sa force d'éclosion et d'inspiration. La peinture relationnelle, «*hard-edge*», genre Mondrian et Malevitch, a donné lieu à cette prédilection pour les toiles à conception globale et nerveuse agrémentée de couleurs optiques, caractéristiques de l'école actuelle de Montréal qui, pour le mieux ou pour le pire, sont le symbole de l'art canadien moderne qui se laisse le plus facilement repérer à l'étranger⁵¹,

déclare Thompson. Et Seitz fait une affirmation qui va dans le même sens, mais en ne reniant pas, toutefois, son point de vue «américanocentriste». Ainsi il déclare que le «style de notre époque», c'est l'abstraction chromatique dont les bases ont été jetées par les plasticiens à partir de 1954 et à l'école d'Emma Lake qui, rappelle-t-il, fut fréquentée par les peintres de la «Post-Painterly Abstraction», Barnett Newman, Morris Louis, Kenneth Noland et Jules Olitski.

Les traits identitaires de la modernité artistique canadienne

L'appréciation que font David Thompson et William Seitz de la modernité artistique canadienne est analogue à celle de David Silcox, responsable de l'exposition *Canada 101*. Cette appréciation participe de la célébration de l'abstraction chromatique inaugurée, depuis 1965, par les institutions artistiques du gouvernement fédéral et qui reconnaissent dans ce choix formel, le mouvement porteur de la spécificité culturelle canadienne⁵². Mais, en même temps qu'ils célébraient ce courant, Thompson, Seitz et Silcox invalidaient culturellement l'automatisme qu'ils perçoivent comme une figure d'un art aliéné, fermé sur lui-même ou résultant d'un rattrapage culturel. Il est peut-être utile ici de mentionner que Clement Greenberg avait porté un jugement similaire sur la peinture de Borduas lorsqu'il écrivait dans *Canadian art*, en 1963, que celle-ci héritait de Pollock dont Borduas avait en quelque sorte francisé les idées⁵³.

On assiste donc, en cette fin des années soixante, à ce que Pierre Bourdieu appellerait une «lutte de classement des catégories artistiques»⁵⁴ qui, dans les exemples de discours analysés, oppose deux communautés de goût qui tentent d'imposer sur la scène artistique internationale une conception différente de la modernité artistique canadienne. Chacune de ces communautés a puisé des éléments dans l'histoire de cette modernité⁵⁵, réuni ses figures héroïques,

fixé la localisation spatio-temporelle de son origine et de son développement, et considéré ses relations avec les centres majeurs du modernisme qu'étaient alors New York et Paris. Ainsi les responsables québécois et français de l'exposition de Spolète ont fait valoir les caractères francophone, montréalais et européen de la modernité artistique canadienne en affirmant que l'automatisme et le post-automatisme en ont défini les paramètres. Les responsables de *Canada, art d'aujourd'hui* et de *Canada 101* ont mis en question cette représentation en valorisant le caractère américain de la modernité artistique canadienne dont ils ont reconnu les figures porteuses dans l'abstraction chromatique et le «Pop».

Bien que cette lutte soit l'expression des débats propres au champ artistique qui, dans le milieu des années soixante, fait l'objet d'une nouvelle structuration, elle n'est pas complètement coupée du contexte politique et des débats nationalistes qui la caractérisent⁵⁶. Car c'est en construisant ces représentations différentes de la modernité artistique canadienne que ces communautés de goût participent au débat politique sur les nouvelles visions des cultures nationales canadienne et québécoise ou qu'elles proposent une définition des traits de ces cultures. Les responsables de Spolète ont mis l'accent sur la différence culturelle en attribuant un caractère linguistique à la modernité artistique du Québec et ils ont choisi l'argument historique pour faire la démonstration de sa cohérence artistique. Ils font ainsi de cette histoire un épisode du projet moderne de l'État québécois axé, dans les années soixante, sur la conquête de nouveaux pouvoirs sinon sur l'émancipation de la nation québécoise à l'égard du pouvoir fédéral. Par contre, les organisateurs de *Canada 101* et de *Canada, art d'aujourd'hui* ont adhéré à la nouvelle identité canadienne qui s'affirme aussi durant cette décennie. En exposant la contemporanéité de l'art canadien, ils ont véhiculé une image du Canada comme étant celle d'un pays neuf, jeune et nord-américain. Et en privilégiant la seule mise en valeur des relations formelles entre les œuvres provenant des différents centres artistiques de la scène canadienne, ils ont construit une image unifiée de l'art canadien en niant ainsi les différences culturelles qui le constituent.

1 Timothy W. Luke, *Show of Force, Power, Politics and Ideology in Art Exhibitions*, (Dutham and London, 1992).

2 Thomas McEvelley, «Ouverture du piège: l'exposition post-moderne et «Magiciens de la terre», *Les Magiciens de la terre*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, (Paris, 1989), 20-23.

3 Renée B.- Dandurand, «Marcel Rioux et Fernand Dumont: deux penseurs québécois de la culture (1965-1985)», *Hommage à*

- Marcel Rioux, *Sociologie critique, création artistique et société contemporaine*, (Montréal, 1992), 41. Elle cite l'article de Marcel Rioux, «Conscience nationale et conscience de classe au Québec», *Cahiers internationaux de sociologie*, 38 (1968), 99-108.
- 4 Le nom actuel de cette institution est le Musée des beaux-arts du Canada. Nous avons conservé l'appellation Galerie nationale du Canada qui était utilisée dans les années soixante.
 - 5 Esther Trépanier, «La peinture et la question du régionalisme dans l'entre-deux guerres», *Québec Studies*, 12 (1991), 115-126.
 - 6 Michael Baxandall, «Exposer l'intention. Les conditions préalables à l'exposition visuelle des objets à fonction culturelle», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 43 (printemps 1993), 35-43.
 - 7 Serge Guilbaut, «Le pouvoir de la décrépitude et la politique du désengagement dans le Paris de l'après seconde guerre mondiale», *Voir ne pas voir faut voir*, (Nîmes, 1993), 52-99. Les pages couverture des numéros du début des années soixante de la revue *Aujourd'hui, art et architecture* montrent des œuvres de peintres de l'École de Paris, tels Soulages et Hartung.
 - 8 Charles Delloye avait organisé en 1961 à Rome une exposition sur les automatistes. Yves Robillard soutient qu'il a voulu imposer sur la scène artistique européenne l'appellation «École de Montréal», dénomination donnée par le critique d'art parisien. Yves Robillard, «La politique culturelle au début des années 1960», dans *Georges-Émile Lapalme*, sous la direction de Jean-François Léonard, (Québec, 1988), 169.
 - 9 Cette exposition réunissait les œuvres de Borduas, Ferron, Riopelle, Bellefleur, Lefebvre et Alleyn. La galerie Arditti était vouée à la défense de l'abstraction lyrique.
 - 10 Charles Delloye, «Regards sur la peinture canadienne, Six peintres de Montréal à la galerie Arditti», *Aujourd'hui, art et architecture*, 36 (avril 1962), 38-40. Lire aussi Charles Delloye, «Trois aspects du lyrisme contemporain», *Aujourd'hui, art et architecture*, 36 (avril 1962), 20-23.
 - 11 Delloye, «Regards sur la peinture canadienne», 39.
 - 12 Les informations présentées ici sur la genèse de l'exposition de Spolète proviennent du mémoire de maîtrise de Christine Rolland dont la qualité documentaire est excellente. Christine Rolland, *Interactions entre les champs politique et artistique au Québec. L'exposition à Spolète en Italie (1962)*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, (Montréal, 1995).
 - 13 Voici le commentaire de Georges-Émile Lapalme sur l'exposition: «Parmi tous nos efforts, j'en glane donc un seul: Spolète. Car Spolète était en quelque sorte une trouée ou une percée vers le public international et non pas un acte charitable du gouvernement. C'était essayer de ronger le mur enfermant les œuvres pour les mettre à l'air [...] C'est un exemple de politique qui cessait de sacraliser la subvention directe et la remplaçait par autre chose que la charité publique [...] À mon avis une politique se dessinait en bifurquant vers quelque chose de nouveau, de différent». Georges-Émile Lapalme, *Le paradis du pouvoir*, (Ottawa, 1973), III, 158, ouvrage cité par Rolland, *Interactions*, 111.
 - 14 Charles Delloye, *Projet d'une action concertée pour faire connaître en Europe la culture canadienne*, Fonds du ministère des Affaires culturelles, (Québec, 1960).
 - 15 Charles Delloye, *Situation artistique du Québec*, cité par Rolland, *Interactions*, 66, n. 111. Charles Delloye, *Sur le Festival de Spolète et l'exposition canadienne qu'on nous propose d'y faire*, Fonds du ministère des Affaires culturelles, (Québec, 2 avril 1962).
 - 16 L'exposition de la galerie Arditti avait également montré l'itinéraire automatiste de Borduas en mettant en valeur les mêmes étapes: les œuvres fondatrices de l'automatisme, le séjour à New York et les œuvres précédant la mort de l'artiste.
 - 17 *La peinture canadienne moderne, 25 années de peinture au Canada français*, catalogue d'exposition, 5^e festival dei due mondi, Spoleto, Palazzo Collicola, (Roma, 1962), 32.
 - 18 *La peinture canadienne moderne*, 29.
 - 19 *La peinture canadienne moderne*, 33.
 - 20 Dans son ouvrage *Comment New York a volé l'art moderne* (Nice, 1989), Serge Guilbaut a fait la démonstration de cette stratégie qui caractérise l'action de l'avant-garde new-yorkaise.
 - 21 En même temps que cette exposition, se tenait l'exposition *Réalités canadiennes* qui montrait au public parisien des objets d'artisanat et d'art amérindien. Elle était subventionnée par le ministère des Affaires extérieures du Canada.
 - 22 Fulgence Charpentier, «Les réalités de l'amitié franco-canadienne», *Le Droit* (19 janvier 1968).
 - 23 «Face au géant américain, le Canada et la France sont dans le même bateau», *Le Devoir* (17 janvier 1968).
 - 24 Les conservateurs sont Jean-René Ostiguy, Brydon Smith, Pierre Théberge et Dennis Reid.
 - 25 Document signé Jean Sutherland Boggs, directrice, Galerie nationale du Canada (le 25 août 1967), Dossiers de l'exposition *Canada, art d'aujourd'hui*, Archives du Musée des Beaux-Arts du Canada.
 - 26 Document signé Jean Sutherland Boggs.
 - 27 Anne Cauquelin, *L'art contemporain* (France, 1992), 122.
 - 28 Cette qualification du processus de sélection des œuvres est empruntée à Jean-Marc Poinot, «L'art contemporain et le musée, La fabrique de l'histoire», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 42 (hiver 1992), 5-17.
 - 29 Les artistes de l'exposition *Canada, art d'aujourd'hui* étaient les suivants: Iain Baxter, David Bolduc, Paul-Émile Borduas, Jack Bush, John Chambers, Greg Curnoe, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Jacques Hurtubise, Les Levine, John Meredith, Guido Molinari, Robert Murray, Jean-Paul Riopelle, Jerry Santbergen, Henry Saxe, Michael Snow, Claude Tousignant et Joyce Wieland.
 - 30 Lettre de Joanna Marsden à Jean Boggs, directrice de la Galerie nationale du Canada (le 19 janvier 1968). Dossiers de l'exposition, *Canada, art d'aujourd'hui*, Archives du Musée des Beaux-arts du Canada.
 - 31 Bernard Dorival, qui était alors conservateur au Musée d'art

- moderne de la Ville de Paris, fait principalement valoir dans le catalogue d'exposition les liens réunissant l'art canadien et la France en mentionnant la présence de Borduas et de Riopelle à Paris. Bernard Dorival était un défenseur de l'École de Paris. Voir Guilbaut, *Voir ne pas voir faut voir*.
- 32 François Pluchart, «Décidément le Canada», *Combat* (15 janvier 1968). Claude-Roger Marx, «À bas le Québec colonisé», *Le Figaro littéraire* (29 janvier - 4 février 1968).
- 33 J-L, «L'aventure canadienne», *Les Nouvelles littéraires* (18 janvier 1968).
- 34 David Silcox, «Introduction», in *Canada 101*, catalogue d'exposition, Edinburgh International Festival (Edinburgh 1968).
- 35 Gilles Hénault, directeur du Musée d'art contemporain de Montréal, Doris Shadbolt, conservatrice à l'Art Gallery de Vancouver et William J. Withrow, directeur de l'Art Gallery of Ontario, de Toronto.
- 36 *Canada 101*, n.s., s.p.
- 37 *Canada 101*, n.s., s.p.
- 38 David Silcox, «First-Hand Familiarity with Canadian Art at the Edinburgh Festival», *The Connoisseur*, CLXVIII, 678, (August 1968), 275-79.
- 39 Silcox, «First-Hand Familiarity», 275. «*The days when Canadian artists turned to Europe as the artistic Mecca and were received as poor colonial cousins are gone now. With the development of New York as the centre of the contemporary art world, Canadians, while still somewhat on the periphery, are now a good deal less peripheral. In New York they are made and feel more at home than in Europe, and their contribution is taken more seriously.*»
- 40 David Silcox, «Canadian art in the Sixties», *Canadian Art*, XXIII, I (January 1966), 55-61.
- 41 Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting* (Toronto, 1988), 264-66.
- 42 David Thompson, «A Canadian Scene», *Studio International*, CLXXVI, 904, (October, 1968), 152-57; «A Canadian Scene 2», *Studio International*, CLXXVI, 905, (November, 1968), 181-85; «A Canadian Scene 3», CLXXVI, 906, (December, 1968), 241-45. Ces articles ont été publiés également sous le titre «A Canadian Scene, La Scène artistique du Canada» dans *The Canada Council Collection, La Collection du Conseil des Arts du Canada*, (1969), 7-23.
- 43 Irving Sandler, *American Art of the 1960s* (New York, 1988).
- 44 William Seitz, «Introduction», *Septième Biennale de la peinture canadienne*, catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie nationale du Canada, (Ottawa, 1968), 16.
- 45 Seitz, «Introduction», *Septième Biennale*, 16.
- 46 Thompson, «A Canadian Scene, La Scène artistique du Canada», 7 ou «A Canadian Scene 3», 241.
- 47 Thompson, «A Canadian Scene. La Scène artistique du Canada», 13 ou «A Canadian Scene 2», 181.
- 48 Seitz, «Introduction», 21.
- 49 Thompson, «A Canadian Scene. La Scène artistique du Canada», 13 ou «A Canadian Scene 2», 181.
- 50 Seitz, «Introduction», 21.
- 51 Thompson, «A Canadian Scene. La Scène artistique du Canada», 18 ou «A Canadian Scene 3», 241-42, David Thompson donne en exemple l'*Accélérateur chromatique* de Claude Tousignant qui a été reproduit sur la couverture du catalogue de l'exposition *Canada, art d'aujourd'hui*.
- 52 Lire à ce propos Marie-Sylvie Hébert, «La réception de la peinture formaliste», dans *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, sous la direction de Francine Couture (Montréal, 1993), 129-69.
- 53 «Clement Greenberg's View of Art on the Prairies», *Canadian Art*, XX, 2 (March/April 1963), 90-107.
- 54 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, (Paris, 1992).
- 55 La problématique de l'identitaire conçoit l'identité culturelle comme une construction qui rassemble des éléments puisés dans l'histoire et dans la culture et organisés en vue d'objectifs précis. Voir Sherry Simon, «Espaces incertains de la culture», *Fictions de l'identitaire au Québec* (Montréal, 1991).
- 56 Au Québec, par exemple, de nombreux artistes et critiques ne s'identifieront plus aux valeurs formelles et éthiques de l'abstraction gestuelle qu'ils jugeront d'un romantisme dépassé et inapte à traduire la nouvelle sensibilité des années soixante. C'est le formalisme chromatique qui s'impose comme figure dominante de l'art actuel. Par ailleurs, émerge une autre tendance, critique du modernisme, représentée par des œuvres qui intègrent des procédés, des matériaux et des images de la culture industrielle et dont certaines tiennent un propos sur l'identité québécoise. Cette tendance, représentée par des œuvres de Serge Lemoyne, Gilles Boisvert, Pierre Ayot, le groupe Fusion des Arts, etc., n'est présente ni dans *Canada, art d'aujourd'hui* ni dans *Canada 101*. Voir *Les arts visuels au Québec dans les années soixante, la reconnaissance de la modernité*.