

Dossier | La Matière chante : fausses notes

 esse.ca/fr/la-matiere-chante-fausses-notes

La Matière chante : fausses notes

Par Marie-Eve Beaupré

Au mois d'avril 1954 se préparait à la Galerie Antoine, à Montréal, une manifestation d'envergure.

Par le biais des journaux, une invitation à participer à La Matière chante avait été lancée aux peintres québécois sous la forme d'un concours. L'organisation de ce qui allait devenir la dernière grande exposition automatiste collective, assurée par Claude Gauvreau, a fait venir Paul-Émile Borduas depuis New York afin d'orchestrer la sélection des œuvres à exposer, des objets conçus et exécutés directement et simultanément sous le signe de l'accident.

Cette même année, le peintre Edmund Alleyn terminait ses études à l'École des beaux-arts de Québec sous la tutelle de Jean-Paul Lemieux. L'élève et le maître, partageant quelques réserves face aux prescriptions de l'automatisme, décidèrent d'en fabriquer des pastiches et de les soumettre au jugement de Borduas. Question de se frotter anonymement aux critères du groupe, sous le pseudonyme de Paul Blouyn, Lemieux présenta au concours L'oiseau roc, une œuvre qui reçut l'approbation du juge Borduas ; tout comme celle de Alleyn, titrée de manière humoristique : Ça arrive même dans les meilleures familles no 1. À leur grande joie, ces « deux toiles conçues en pure blague et de la façon la plus grossièrement loufoque (1) » furent acceptées parmi les œuvres présentées à la Galerie Antoine. Mais ces tableaux prétendument exécutés sous le signe de l'accident ne pouvaient être révélés comme canular que par le biais de leur médiation.

C'est ainsi que la nature du geste des deux protagonistes, adressé a priori aux artistes aux dépens desquels le tour était joué, prit une dimension publique. Quelques jours après l'ouverture de l'exposition, un artiste et ami des deux comparses, Claude Picher, se donnait pour tâche de dévoiler comment ces deux peintres de Québec avaient trompé la vigilance et la prétendue perspicacité de Borduas en se classant parmi les élus. Cette frasque suscita beaucoup d'intérêt de la part des critiques qui reproduisirent en grand format l'œuvre de Alleyn dans les journaux. Cette insurrection de la pensée, qui frondait non pas directement les membres du groupe mais bien les thèmes et procédés de création que ceux-ci défendaient, se propagea rapidement au-delà de la communauté automatiste. Alors que Borduas, apprenant la nouvelle, se disait amusé de la supercherie, le délateur Picher enfonçait l'épine en attaquant par le biais des médias les intentions mystificatrices du groupe, fort du levier que représentaient les facéties de Lemieux et du jeune Alleyn. Une hémorragie s'ensuivit dans la presse écrite. Une escalade de répliques furent publiées,

notamment par Gauvreau défendant les choix de Borduas devant les allégations provocantes de Picher qui accusait les « Boy Scouts du cosmos » de n'être que de fervents disciples imprégnés des dogmes dictés par leur maître.

En réponse à La Matière chante, douze peintres de Québec organisèrent du 27 mai au 25 juin 1954 chez Henri Tranquille l'exposition L'intention vs l'accident. Cela permit à l'exercice de rhétorique de se transposer à la librairie Tranquille, l'organisation d'un débat étant jugé nécessaire par les deux partis. Dans le sommaire de toute cette histoire, assurément montée en épingle par quelques protagonistes qui s'étaient approprié l'événement de manière à desservir leurs positions respectives, il n'y avait pas qu'un mouvement mis en cause mais aussi la reconnaissance de la peinture dans la Ville de Québec, une situation différente de celle de la métropole, forte de ses rassemblements artistiques.

Cette polémique s'avérait donc une sorte de vitrine, du moins une tribune de prédilection pour les artistes de Québec souhaitant s'exposer à Montréal. Devant une affirmation identitaire jugée nécessaire se développa un prétexte au rassemblement.

Contrairement à certains artistes où le geste posé de manière espiègle s'avère indissociable du projet artistique – pensons notamment aux blagues et autres délits de Maurizio Cattelan –, cette tactique mise en œuvre par Alleyn et Lemieux ne fut pas revendiquée comme un geste d'artiste, ceux-ci sous-estimant peut-être l'écho que provoqueraient leurs fausses notes sur la portée. Réactualiser ce canular oblige à mettre l'accent sur le pari osé par Lemieux et Alleyn à une époque qui légitimait les pratiques officielles à grands coups de manifestations collectives. Une relecture de cet événement nous les présente aujourd'hui comme des artistes dont le geste effronté tient lieu de pointeur, ayant contribué au moyen de leur infiltration à une remise en question des conventions même du mouvement automatiste, non pas pour destituer une communauté jugée oppressante mais pour repenser les motivations de l'acte de création, obligeant par le fait même à une mise en doute de la peinture, à l'extérieur et à l'intérieur d'elle-même.

Au nom de son caractère canularique, l'événement de La Matière chante nous révèle la situation symptomatique d'une époque qui, devant son besoin d'affirmation d'une culture dite québécoise, définissait son propre reflet comme une identité homogène et générique, oblitérant parfois les identités individuelles. Alors que, réfutant les étiquettes, l'objectif était pour Alleyn de « trouver l'image qui en supprime mille » ; peut-être que cet acte volontaire d'exclusion de la communauté desservait l'autonomie de la figure de l'artiste pour qui l'essentiel de la peinture reposait sur la qualité des rapports entre les parties du tableau, que celui-ci soit de facture figurative ou abstraite, automatiste ou narrative. Compte tenu de sa paradoxale inscription dans la modernité, dont un des traits dominants procède justement de la mise en échec des définitions, le peintre, divisé entre plusieurs héritages, fit le constat de la contradiction entre ses motifs de création et la possibilité d'un être-ensemble. De cette tradition esthétique qu'il eut à absorber puis à adapter, Alleyn opéra par l'entremise de son affirmation individuelle une rupture avec sa communauté ; ou du moins il

se permit de la déjouer.

Depuis, une transformation du concept de communauté semble s'opérer. Et devant l'épreuve qui l'expose à sa redéfinition nécessaire, une réflexion s'impose afin de dresser le constat de ses nouvelles réalités. Qu'est-il advenu de cette propension aux grands rassemblements collectifs ? Aurait-on sonné la fin d'un paradigme ? Ne souhaitant pas sous-entendre ici la mort des collectifs – loin de là –, je questionne les conditions d'émergence de leurs formes actuelles, curieuse des suites de l'histoire de l'art et de la place que les collectifs occuperont dans l'imaginaire. Devant le nombre d'artistes visuels qui se démarquent tels des héros épiques et solitaires, ne revendiquant non pas leur appartenance à un groupe mais leur statut d'artiste autonome et gestionnaire de leur propre entreprise, peut-être sommes-nous devenus profanes devant les « manifestations collectives homogènes », chacun préférant porter le poids de son propre molinarisme (2).

Ainsi la conviction de l'artiste demeurant dominante dans un processus culturel validé par de nombreux acteurs du champ de l'art (enseignement des arts et autres formes de tutorat, création d'œuvres, diffusion et réception critique, exposition et constitution de collection), je crois qu'il s'avère légitime de sonder les nouvelles réalités des collectifs. Devant un sentiment de perte mnémonique quant à la définition du concept de communauté contemporaine, au sein d'une culture médiatisée et emballée sous vide, je persiste à me questionner et me répète : quelles sont nos valeurs de substitution ?

NOTES

1. Claude Picher, « L'opinion d'un peintre de Québec. Au bal de La Matière chante, ce ne sont pas toujours les mêmes qui dansent... », L'Autorité, 8 mai 1954, p. 4.

2. En référence à un télégramme publié par le peintre Guido Molinari sous la rubrique « Pêle-Mêle » dans Le Petit Journal, 5 septembre 1954, p. 52 : « N'ai jamais adhéré au groupe automatiste – stop – ne puis donc en être un théoricien – stop – je suis le théoricien du molinarisme. »