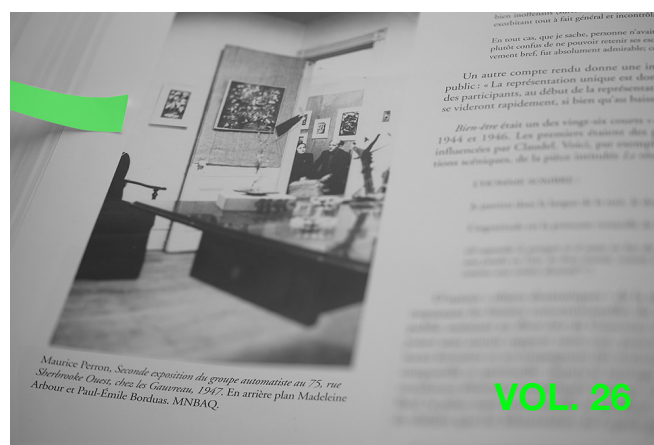


## Créer à rebours vers l'exposition : le cas de la seconde exposition des automatistes

### Une intervention curatoriale et artistique de Klaus Scherübel

2019.05.15 - 07.14



Klaus Scherübel, *Sans titre* (VOL. 26), 2019. Avec l'aimable permission de l'artiste.

Ayant adopté différents rôles tout au long de sa carrière – artiste au travail, éditeur, commanditaire, producteur d'un sitcom ou d'une pièce de théâtre –, Klaus Scherübel examine, dans son travail artistique, le contexte et l'histoire élargie de la culture. VOX lui confie cette fois la fonction de « conservateur ». Sa tâche consiste à réactiver une exposition à la fois mythique et fondatrice de la modernité québécoise : la seconde exposition des automatistes (1947). Cette « réactivation artistique » constitue le sixième volet du projet de recherche sur la pratique, l'histoire, le devenir des expositions et leur documentation, *Créer à rebours vers l'exposition*, qu'a entrepris le centre en 2016<sup>1</sup>.

Depuis plus de soixante-dix ans, la seconde exposition des automatistes a été largement étudiée, dans les monographies et les anthologies, jusqu'à être aujourd'hui considérée comme un événement historique légendaire. Or, ces ouvrages, tout comme les catalogues d'exposition, façonnent notre perception des œuvres et orientent notre façon d'appréhender leur contexte d'apparition, que ce soit par la teneur des commentaires critiques ou par la qualité des documents visuels qu'ils contiennent. En général, avant les années 1980, les catalogues d'exposition étaient simplement constitués de reproductions d'œuvres. Ils ne montraient que très rarement le contexte dans lequel ces dernières avaient été présentées<sup>2</sup>. Pourtant, dans les publications où l'on mentionne la seconde exposition des automatistes, une reproduction photographique accompagne souvent les propos formulés. Elle montre des œuvres et, en arrière-plan, Paul-Émile Borduas et Madeleine Arbour, visibles dans l'embrasure d'une porte<sup>3</sup>. Au fil du temps, cette photographie s'est progressivement superposée à notre conception de cette exposition jusqu'à devenir sa référence visuelle ultime. Cherchant à faire travailler le temps « à rebours » et à réactualiser le passé en partant du présent, Klaus Scherübel utilise cette image comme outil conceptuel : il reconstitue, en trois dimensions, cette photographie en noir et blanc qu'a captée Maurice Perron dans des circonstances devenues historiques<sup>4</sup>. Par cette déroutante opération, l'image, qui était d'abord reproduite dans l'« espace du livre », s'insinue dans l'espace de la galerie et acquiert, à travers cet effet de basculement, la forme d'une exposition.

La seconde exposition des automatistes s'est tenue chez Julienne Saint-Mars Gauvreau, mère de Claude et de Pierre Gauvreau, au 75, rue Sherbrooke Ouest, appartement n° 5, du 15 février au 1<sup>er</sup> mars 1947<sup>5</sup>. Il s'agissait de la deuxième exposition à réunir un ensemble d'artistes québécois préoccupés par des enjeux surréalistes et psychanalytiques, artistes qu'un commentateur a alors désignés pour la première fois du nom d'« automatistes »<sup>6</sup>. Les dizaines de photocollages et d'autres œuvres picturales, sculpturales et graphiques qui figuraient dans cette exposition constituaient, présentés ensemble, l'une des premières manifestations collectives d'une modernité artistique en rupture avec les valeurs dominantes de la société québécoise, alors essentiellement chrétiennes. Les vues qu'a réalisées Maurice Perron à cette occasion, les seules qui subsistent de cet événement, révèlent que les murs de plusieurs pièces de l'appartement de la rue Sherbrooke avaient été partiellement et temporairement

couverts de jute pour augmenter la neutralité de cet intérieur domestique, à l'exception d'une pièce, dont les murs étaient blancs<sup>7</sup>. Les tableaux étaient installés selon plusieurs modalités – alignés individuellement ou en grille, disposés sur des portes ou un radiateur, placés sur un chevalet, accrochés densément dans la pièce principale – alors que des sculptures étaient déposées sur un bureau. À l'époque, les jeunes artistes exposaient assez fréquemment dans de tels contextes – appartements, librairies, ateliers –, en marge des galeries marchandes et autres institutions, qui manifestaient généralement peu d'intérêt pour leurs recherches expérimentales<sup>8</sup>. Pourtant, la seconde exposition automatiste incarne, rétrospectivement, l'avènement de la modernité au Québec : à la fois en rupture avec la Grande Noirceur et à la source de la Révolution tranquille<sup>9</sup>.

Comment réactiver une exposition quand nous avons perdu la trace de la majorité des œuvres qui y étaient présentées, une exposition qui ne subsiste en outre, dans la mémoire collective, que par l'intermédiaire des photographies et des commentaires publiés<sup>10</sup>? Klaus Scherübel répond à ce questionnement non pas en constituant de nouvelles archives pour en rendre compte, ni en rassemblant les œuvres exposées mais en rematérialisant la vue partielle de cette exposition qui s'est tenue dans le contexte intimiste d'un appartement ancien. Pour ce faire, l'artiste recourt à un mode de représentation emprunté à la muséographie « analogique » : la *period room*. Cette pratique, comme le souligne Raymond Montpetit, « installe une image du réel, une scène de vie qui fait référence, par ressemblance, à une situation réelle, que les visiteurs reconnaissent comme étant à l'origine de la présentation<sup>11</sup> ». Elle vise à reconstituer des intérieurs caractéristiques d'une période donnée à la manière d'arrêts sur image<sup>12</sup>. La constitution d'une *period room* repose donc sur un agencement de composantes architecturales, de mobilier et d'objets, un assemblage qui vise à reproduire le « style » particulier d'un intérieur, souvent un espace de vie, tel qu'il était à une époque révolue. Elle suscite généralement une expérience spatiotemporelle particulière chez le spectateur et contribue ainsi à la production de nouveaux savoirs en inscrivant notamment des objets ou des œuvres d'art dans un décor et une atmosphère qui offrent un éclairage nouveau sur l'histoire et les récits qui en ont découlé. Pareil espace se construit à partir de documents historiques – inventaires, archives, témoignages, textes littéraires, plans d'architecture, œuvres picturales – et, quand cela s'avère possible, de photographies. Or, comme le rappelle Marie-Ève Marchand, « l'histoire telle que formulée dans ces diverses sources et à partir de celles-ci est déjà une représentation, c'est-à-dire une traduction de ce qui a été vécu, une composition soumise au point de vue [...] de celui qui raconte, interprète le passé et, ce faisant, construit une histoire<sup>13</sup> ». De fait, c'est précisément à partir d'une « composition » exprimant un point de vue personnel – une photographie de Maurice Perron – que Klaus Scherübel établira ici sa reconstitution. À la fois artiste photographe, signataire et éditeur du manifeste *Refus global*, Maurice Perron a été un témoin privilégié des expositions et des performances automatistes, dont les seules photographies connues à ce jour sont de lui. Ses images ont par conséquent indéniablement contribué à l'avancement des recherches sur ce mouvement québécois en étant maintes fois exposées et reproduites dans des publications. Si le photographe a le plus souvent réalisé des vues d'exposition ou de vernissage caractérisées par une composition subjective, il lui est aussi arrivé de faire usage de la mise en scène et de mettre à profit les éclairages pour créer, par exemple, une ambiance plus expressionniste, voire surréaliste<sup>14</sup>.

Faire la réplique minutieuse, à l'échelle, d'une exposition qui s'est tenue dans le simple contexte d'un appartement familial a incité Klaus Scherübel à poser un regard critique sur les pratiques relatives à la *period room*. D'abord, il faut préciser que la création de *period rooms*, telles qu'on les retrouve dans les musées, relève souvent d'une démarche politique et élitiste visant à représenter le contexte ou le mode de vie des classes sociales dominantes, celles-ci contribuant souvent au financement de ces mêmes institutions<sup>15</sup>. Mais la reconstitution à laquelle se livre Scherübel montre plutôt la vue partielle d'un espace de vie sans faste : les Gauvreaux formaient une famille de libres penseurs, engagés dans le milieu culturel et littéraire, mais issus d'un contexte modeste<sup>16</sup>. Ensuite, en se dissociant de toute attitude de *connoisseurship* – c'est-à-dire du savoir constitué autour de l'origine, de l'originalité des objets, du mobilier et des revêtements –, Scherübel s'est délesté des conventions d'authenticité et d'historicisme qui déterminent d'ordinaire la conception d'une *period room*<sup>17</sup>. Car cette réplique de la seconde exposition des automatistes ne reproduit pas tant ici les caractéristiques de l'appartement de 1947 que celles de sa documentation photographique : vue fragmentaire, cadrage serré, noir et blanc, ombre portée, vision subjective, ambiance intimiste, entre autres choses.

Pareille entreprise n'est, du reste, pas nouvelle puisque de nombreuses reconstitutions historiques ont fait usage de la vue d'exposition comme donnée reproductible. Déjà, en 1986, un certain Kazimir Malevich (Belgrade) concevait le projet de reproduire fidèlement, dans un appartement de cette même ville, la *Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10 (1915)* à l'aide de la seule photographie qui en a subsisté<sup>18</sup>. Elitza Dulguerova évoque aussi cette pratique en discutant d'expositions consacrées aux avant-gardes russes qui incluent des reconstitutions historiques comparables, elles-mêmes réalisées à partir de photographies<sup>19</sup>. Le projet de Klaus Scherübel se distingue néanmoins de ces démarches puisqu'en répliquant partiellement l'exposition des automatistes, en noir et blanc, il nous situe explicitement dans l'espace de sa représentation photographique. De plus, l'artiste place sa réplique derrière une vitrine, produisant du même coup une mise à distance volontaire, qui contribue à faire apparaître la scène recréée comme un « décor » de cinéma. En référence à ce procédé assez communément employé dans la *period room*, Marie-Ève Marchand écrit : « la vitrine, bien qu'elle semble offrir une visibilité maximale, visibilité dont l'artificialité est d'ailleurs trahie par les reflets qu'elle provoque, est en fait la barrière la plus hermétique qui se dresse entre la *period room* et le visiteur<sup>20</sup> ». De fait, l'illusion produite par la réactivation d'un moment révolu est ici couplée à l'expérience bien concrète du dispositif muséographique. En se dressant entre le visiteur et la vue d'exposition reconstituée, la vitrine nous situe dans le présent d'un passé remémoré<sup>21</sup>. Par ailleurs, les frontières sont d'autant plus brouillées que du texte – incluant un titre, le nom de l'auteur, un numéro de volume – figure sur le verre même, ce qui implique là encore un basculement, celui-ci nous (rê)inscrivant cette fois dans l'espace du livre.

Ainsi, on pourrait soutenir que l'installation de Klaus Scherübel tient à l'intérieur des catégories du présent : elle est un lieu de mémoire qui, par ses modes opératoires conceptuels, tend à révéler quelque chose de notre présent. Elle permet de faire l'expérience, troublante, d'un lieu appartenant à un passé révolu, marqué par une histoire où s'est jouée l'une des scènes les plus importantes de la modernité québécoise, mais dont le récit, en devenant, est et sera toujours en élaboration<sup>22</sup>. Cette opération est précisément ce qui permet au passé d'être exposé à partir d'un futur rendu présent en raison de l'expérience artistique et conceptuelle que nous en faisons. Une telle reconstitution relève vraisemblablement du « présentisme », régime d'historicité qu'a défini François Hartog, car en plus d'activer des événements passés tout en visant à susciter de nouveaux récits en prévision du futur, elle nous révèle un aspect de notre présent : le désir d'historiciser ce dernier. Le procédé des « retours à », précise Hartog, ne repose plus sur la transmission des récits du passé, mais bien sur une reconstruction qui assure leur réappropriation et leur réactivation. Comment ? Par un travail réflexif, soutient Hartog, « [e]n faisant justement du passage du passé dans le présent, de leur communication, qui caractérise le fonctionnement de la mémoire, le point de départ de son opération historiographique<sup>23</sup> ». En ce sens, le dispositif de la *period room* que privilégie Klaus Scherübel, par son mode de présentification de l'histoire tout comme par sa présence surréelle, contribue à générer une expérience opératoire de l'historicité en conjuguant des temporalités complexes.

Marie J. Jean

— —

L'utilisation des œuvres de Maurice Perron est possible grâce à l'aimable permission de Line-Sylvie Perron. Cette exposition bénéficie du soutien financier de la Chancellerie fédérale d'Autriche et du Conseil des arts et des lettres du Québec. VOX tient également à remercier pour leur précieuse contribution le Musée national des beaux-arts du Québec et le Musée d'art contemporain de Montréal.

**VOX**  
Centre de  
l'image contemporaine

1. Cette série d'expositions a été conçue par Claudine Roger et moi-même.

2. Remi Parcollet rappelle d'ailleurs que les vues d'exposition font leur apparition aux alentours de 1850 et qu'« elle[s] se distingue[nt] des photographies de reproduction d'œuvres d'art, avec cette spécificité d'être datée[s] et surtout située[s] ». Remi Parcollet (dir.), « La photographie de vues

d'exposition », *Photogénie de l'exposition*, Paris, Manuella Éditions, 2018, p. 13.

3. Cette vue a d'abord été reproduite dans le manifeste *Refus global* en 1948. Une autre vue souvent reproduite montre le groupe des automatistes devant *Sous le vent de l'île* (1947) de Paul-Émile Borduas. Il existe dix vues de la seconde exposition des automatistes dans le Fonds Maurice Perron

du Musée national des beaux-arts du Québec.

4. Le présent projet poursuit une réflexion que Klaus Scherübel avait entreprise sur le catalogue d'exposition à l'occasion de l'exposition *Tractatus Logico-Catalogicus*, exposition que l'artiste avait conçue pour VOX en 2008. Elle réunissait des propositions d'artistes – de 1954 à aujourd'hui – qui ont fait du catalogue l'objet ou le sujet

principal de leurs œuvres. Voir, à ce sujet : <http://www.centrevox.ca/exposition/tractatus-logico-catalogicus/>.

5. L'exposition incluait des œuvres de Marcel Barbeau, Paul-Émile Borduas, Roger Fauteux, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc et Jean-Paul Mousseau.

6. Tancrède Marsil Jr., journaliste et critique d'art, a intitulé son compte rendu de la seconde exposition du groupe « Les Automatistes. L'école Borduas », d'où le nom qu'on a ensuite attribué à ces artistes. La première exposition automatiste s'est tenue au 1257, rue Amherst, du 20 au 29 avril 1946. *Le Quartier latin*, journal étudiant de l'Université de Montréal, 28 février 1947, p. 4. S'il souscrivait à plusieurs idées qu'avait développées André Breton, s'intéressant notamment aux procédés d'« écriture automatique », le groupe et son approche se dissociaient de la figuration onirique des surréalistes pour se rapprocher davantage de la démarche intuitive des expressionnistes abstraits américains. D'ailleurs, sur le plan du renouvellement du langage abstrait, les recherches et les expérimentations des automatistes québécois ont précédé, à différents égards, celles de nombreux artistes américains, et ce, malgré l'absence d'échanges entre ces derniers et les artistes ayant gravité autour du *Refus global*.

7. François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois*. 1941-1954, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1998, p. 307.

8. Ainsi, à la même période, l'Art Association of Montréal (aujourd'hui Musée des beaux-arts de Montréal) montrait l'exposition *The Arts of French Canada, 1613-1870*. À part Paul-Émile Borduas, le mentor du groupe, les automatistes avaient encore très peu exposé leurs œuvres si ce n'est qu'à l'exposition annuelle de la Contemporary Arts Society. Voir, à ce sujet, François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1988, p. 120.

9. Paul-Émile Borduas décrivait d'ailleurs, dans *Refus global*, la société québécoise de l'époque comme « un petit peuple serré de près aux soutanes restées les seules dépositaires de la foi, du savoir, de la vérité et de la richesse nationale. Tenu à l'écart de l'évolution universelle de la pensée pleine de risques et de dangers, éduqué sans mauvaise volonté, mais sans contrôle, dans le faux jugement des grands faits de l'histoire quand l'ignorance complète est impraticable ». Paul-Émile Borduas, « Refus global », dans André-G. Bourassa et Gilles Lapointe (dir.), *Refus global et ses environs. 1948-1988*, Montréal, L'Hexagone / Bibliothèque nationale du Québec, 1988, p. 51.

10. À ce jour, une seule œuvre de cette vue d'exposition a pu être identifiée avec certitude. Il s'agit d'une huile sur toile de Paul-Émile Borduas intitulée *Sans titre* ou *Abstraction* ou *Construction barbare* (1947). Nous croyons que l'œuvre figurant sur la porte, dans cette vue, est aussi une huile sur toile de Borduas, bien que sa trace soit aujourd'hui perdue, que les encres visibles en arrière-plan sont de Pierre Gauvreau et que les sculptures apparaissant sur la table en avant-plan sont de Jean-Paul Mousseau.

11. Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », dans *Publics et Musées*, n° 9, 1996, p. 91-92.

12. Au cours des années 1920, Alexander Dörner a conceptualisé cette relation qui associe l'espace et l'image dans le contexte de l'exposition, donnant ainsi naissance au terme « *Raumbild* ». Littéralement traduite par des expressions comme « image spatialisée » ou « espace d'images », cette notion réfère à la frontière ambivalente qui existe entre l'espace, le temps et l'image, entre la perception et le savoir, entre le matériel et l'immatériel. Dörner utilisait aussi l'expression « salle atmosphérique » pour décrire son approche muséographique, qui cherchait à produire une expérience immersive à partir de décors renvoyant au style d'une époque donnée. Voir, à ce sujet, Sandra Karina Löschke, « Material aesthetics and agency: Alexander Dörner and the stage-managed museum », dans *Interstices. Journal of Architecture and Related Arts*, no 14, 2012, en ligne : <http://interstices.aut.ac.nz/ijara/index.php/ijara/article/view/110>.

13. L'auteure précise encore ceci : « Médiation de médiations, mise en histoire de mises en histoire, représentation de représentations, la *period room* ne peut être que simulacre. [...] Il n'y a pas d'accès direct au passé, qu'un accès matériellement médié et donc modifié sur le plan structurel, car si les objets portent les traces du temps, ils ne sont pas le temps lui-même et encore moins l'histoire. C'est dans ce contexte que doit être envisagée l'épistémologie de l'histoire construite et représentée au moyen de la *period room* comme dispositif. » Marie-Ève Marchand, « L'histoire de l'art mise en pièces. Analyse matérielle, spatiale et temporelle de la *period room* comme dispositif muséal », thèse de doctorat en histoire de l'art, Montréal, Université de Montréal, 2014, p. 116-117.

14. C'est le cas, notamment, dans les photographies de l'exposition de Mousseau et Riopelle ayant eu lieu chez Muriel Guilbault en 1947. On retrouve ces images dans le Fonds Maurice Perron du Musée national des beaux-arts du Québec.

15. Ainsi, par exemple, on peut voir au Metropolitan Museum of Art à New York, sous forme de *period rooms*, de nombreux salons français, anglais, viennois et des fragments d'hôtels particuliers reflétant les goûts de la haute bourgeoisie ou de l'aristocratie, un mode d'exposition d'ailleurs privilégié dans de nombreux musées pour représenter la classe fortunée.

16. Julienne Saint-Mars Gauvreau, mère de Claude et de Pierre Gauvreau, a accueilli plusieurs expositions dans son appartement de la rue Sherbrooke. Mère monoparentale, elle s'intéressait aux arts et à la culture.

17. Comme l'explique Marie-Ève Marchand, « [I]a notion d'authenticité élaborée à partir des pratiques du *connoisseurship* s'appuie sur un processus d'observation minutieuse et d'émission d'hypothèses dont le but est de distinguer l'original de la copie et dont l'effet est de construire la valeur d'un objet ». Marie-Ève Marchand, « L'histoire de l'art mise en pièces », *op. cit.*, p. 15.

18. Outre la copie approximative, en couleur, des célèbres toiles exposées dans la *Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10*, la reconstitution retraçait, de manière soi-disant autobiographique, la vie de l'artiste russe en regroupant divers documents. Voir, à ce sujet, Marie J. Jean, « Histoires de l'art : les tentations des artistes », Montréal, VOX, centre de l'image contemporaine, 2012, en ligne : <http://www.centrevox.ca/exposition/histoires-de-lart/>.

19. Elitza Dulguerova opère une distinction entre deux différentes attitudes. Elle oppose ainsi « le recours à ces vues documentaires favorisant plutôt une fétichisation de l'histoire » à « la posture ironique et à l'insistance sur l'inachevé qui conviaient les couplages entre référent photographique et reconstruction tridimensionnelle » (« L'expérience et son double. Notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie », dans *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 15, printemps 2010, p. 64). Le projet de Klaus Scherübel procède, lui, d'une troisième

attitude, en mettant plus spécifiquement en scène la documentation de l'exposition.

20. Marie-Ève Marchand qualifie également ce type de *period room* de « vignette », « dont la forme générale s'apparente à une scène de théâtre en raison du retrait de l'un des murs, généralement identifié comme le « quatrième » ». Marie-Ève Marchand, « L'histoire de l'art mise en pièces », *op. cit.*, p. 45-51.

21. Cette vitrine pourrait aussi bien évoquer l'idée du futur dans la mesure où ce texte placé sur l'« image » rappelle à certains égards une affiche annonçant un événement à venir.

22. D'ailleurs, il n'est pas anodin de souligner que les vues de cette exposition seront diffusées pour la première fois lors de la publication du *Refus global* en 1948, dont la maquette se trouve au Musée national des beaux-arts de Québec, et ne seront à nouveau publiées qu'en 1971, dans le catalogue *Borduas et les automatistes. Montréal 1942-1955*, un ouvrage placé sous la direction d'Henri Barras. Ce dernier a conçu la première exposition rétrospective des artistes automatistes, présentée aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris (1971) et au Musée d'art contemporain à Montréal (1972). À la suite de ce retour, survenu après un intervalle de vingt-quatre ans, ces vues d'exposition apparaîtront abondamment dans les ouvrages monographiques ou anthologiques consacrés au mouvement et aux artistes automatistes.

23. François Hartog, « Temps et histoire. "Comment écrire l'histoire de France ?" », dans *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 50, n° 6, septembre-octobre 1995, p. 1234.