

MONDE  
ET RÉSEAUX  
DE L'ART

*Diffusion, migration  
et cosmopolitisme  
en art contemporain*

 *sous la direction de  
Guy Bellavance*

LIBER

Guy Bellavance

## Trajets et expériences d'artistes immigrants à Montréal<sup>1</sup>

Qu'en est-il lorsque, quittant un moment l'angle habituel de la diffusion et des migrations des productions locales ou nationales vers l'étranger, on adopte l'optique inverse de l'attrait que peuvent exercer le Canada, le Québec ou Montréal sur l'étranger? Qu'est-ce qui peut bien pousser des artistes, ou des aspirants artistes, à venir faire carrière ici? Quel regard ces nouveaux arrivants portent-ils sur leur milieu d'adoption? Quelles sont notamment les conditions d'intégration professionnelle au milieu artistique lorsqu'on provient de l'étranger? Quelle est aussi, plus profondément, la relation entre la décision d'émigrer, la vie à Montréal et la poursuite d'un projet créateur? Comment, enfin, l'immigrant finit-il non pas tant peut-être par ressembler au « milieu », s'y intégrer ou s'assimiler, mais

---

1. Ce travail a été rendu possible grâce à une bourse postdoctorale du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, que je tiens à remercier, de même que Daniel Latouche, professeur à l'Institut national de la recherche scientifique (INRS-Urbanisation), qui m'a accueilli et soutenu au cours de cette période. Une version préliminaire de cet essai a été publiée dans H. Laperrière (dir.), *L'émergence d'une identité culturelle plurielle*, Montréal, INRS-Urbanisation, 1997.

comment parfois, ou à la longue, parvient-il à le transformer, le faire « évoluer », le faire « bifurquer » ? Ce qui est, on en conviendra, une perspective bien différente mais non moins intéressante d'où considérer les effets de la mondialisation culturelle et de l'internationalisation des marchés de l'art sur la création.

C'est dans le but de répondre à ces quelques questions que nous avons entrepris d'interviewer un ensemble d'artistes professionnels des arts visuels nés à l'étranger, installés à Montréal et ayant fait carrière au Canada-Québec, ou au Québec-Canada, néo-canadiens, néo-québécois, ou néo-montréalais, si ce dernier terme pouvait se gagner une certaine crédibilité constitutionnelle. De fait, l'identité comme la trajectoire des artistes soulèvent d'inévitables interrogations quant à la culture, et plus particulièrement la culture artistique vécue et pratiquée à Montréal. Comment, notamment, devient-on un artiste au Canada, au Québec, à Montréal, et donc, de façon latérale mais liée, comment devient-on un artiste « canadien », « québécois », « montréalais » ? Y a-t-il derrière tout cela des réseaux, des milieux, des univers différents, malgré le même espace géographique ?

Les six artistes dont les propos sont rapportés ici font tous « carrière », quoique selon des modalités parfois fort différentes. Ils évoluent tous, néanmoins, au sein de « l'art contemporain », à la fois idéologie esthétique et segment du marché des produits culturels, univers plus ou moins codé que chacun interprète néanmoins à sa manière en faisant des œuvres, des travaux, des projets... Ils proviennent tous également de l'aire culturelle occidentale, Europe (Allemagne, Roumanie, Italie) ou pays issus de l'expansion européenne (Australie). Cosmopolitisme « européenocentriste » ou européenité élargie ? Le hasard (mais est-ce bien le hasard ?) fait également que trois d'entre eux soient d'origine allemande. Bien qu'un tel échantillon n'ait aucune prétention de représentativité statistique, et que nous n'ayons ici d'autre ambition qu'exploratoire, il correspond sans doute d'assez près à la réalité d'un milieu professionnel encore peu ouvert aux artistes provenant des régions du Sud, d'Asie ou du tiers monde, ou encore des premières nations, et révèle par là le poids qu'exerce toujours la culture « européenne » sur le marché de l'art contemporain, moderne ou postmoderne, local ou international, et, de façon plus générale, sur la « modernité ». Et,

cela dit, bien que ces professionnels de la modernité puissent évoluer par ailleurs dans des conditions économiques généralement plus difficiles, ou plus « risquées », que celles de la plupart des autres catégories socioprofessionnelles comparables (en termes d'origine sociale et d'éducation notamment).

Bien qu'ils soient tous intégrés à des milieux culturels et professionnels principalement francophones, aucun n'est cependant de langue maternelle française. Trois d'entre eux révèlent d'ailleurs une meilleure connaissance de l'anglais, langue maternelle ou première langue seconde. L'une de ces entrevues s'est d'ailleurs déroulée principalement en anglais, et une autre assez largement. Cette question de la langue — dans un univers culturel montréalais où la distinction entre francophones, anglophones et allophones constitue une dimension structurante — amène d'ailleurs à évoquer quelques considérations méthodologiques. Notre travail en effet porte pour l'essentiel sur le discours lui-même, et bien souvent sur le discours « d'allophones anglophones », comme on dit aujourd'hui au Québec, même si ces derniers peuvent refuser par ailleurs une telle étiquette, étant intégrés ne serait-ce que professionnellement à la communauté francophone. On s'est aussi livré à un travail de montage et de collage, en vue de regrouper et d'ordonner les propos en fonction d'une cohérence qui n'était pas nécessairement celle de l'entrevue, mais qui permet aussi d'établir une symétrie entre les propos des uns et des autres. Ce travail fait certainement perdre « quelque chose » : en premier lieu sans doute cet « accent » que certains ont su non seulement préserver mais aussi « cultiver », et qui constitue sans doute le trait distinctif le plus singulier de nos interlocuteurs ; mais aussi parfois la « langue » elle-même, puisque dans au moins deux cas il a fallu traduire de l'anglais. Souvent, aussi, ce travail sur la langue peut rappeler celui du développement photographique, où il faut à l'occasion tricher un peu pour faire apparaître certaines couches en profondeur qui autrement demeurent cachées, invisibles ou voilées. Nous avons néanmoins cherché à rester fidèle sinon à la lettre, du moins à l'esprit des propos de ceux qui ont bien voulu se prêter à l'exercice et qui ont, de toute façon, par la suite relu et autorisé la synthèse qui en a été faite.

### *Six artistes professionnels*

Nos interlocuteurs sont des artistes au sens « professionnel », réputés ou reconnus par leurs pairs et le milieu des experts et des connaisseurs, « professionnels intégrés » ou « francs-tireurs professionnels » pour emprunter ici deux catégories du sociologue américain Howard S. Becker<sup>2</sup>. On peut sans doute interroger le niveau d'intégration professionnelle plus ou moins élevé par rapport aux seuils prévalant dans d'autres pays ou, au Québec même, dans d'autres disciplines artistiques. Il reste que ces artistes visuels cumulent des indices habituels de « carrière ». La plupart ont notamment un poste de professeur permanent, un seul n'a jamais enseigné au niveau universitaire. Tous ont obtenu au moins une bourse d'excellence de conseils des arts, de ministères de la culture ou d'autres institutions culturelles publiques équivalentes du Québec, du Canada et parfois de l'étranger. Ils ont généralement obtenu une couverture médiatique significative. La majorité ont ainsi obtenu une exposition personnelle dans plus d'un endroit prestigieux, musées ou biennales, non seulement au Canada mais souvent à l'étranger; la moitié étaient en outre représentés au moment des entrevues par des galeries d'art contemporain européennes. S'ils rencontrent donc des difficultés ici et là dans leur carrière, ce n'est ni plus ni moins au même titre que n'importe quel autre artiste visuel professionnel québécois contemporain. Ils sont de ce point de vue des exemples de réussite sociale et professionnelle, non seulement pour les autres artistes immigrants ou issus de communautés culturelles, mais sans doute aussi pour bon nombre d'artistes québécois « de souche ». Ce qui ne les empêche d'ailleurs pas du tout à l'occasion d'exercer une critique extrêmement féroce, soit du « système de l'art » québécois, soit de l'état de la culture au Québec, et de ressentir parfois un très vif sentiment d'exclusion ou d'aliénation, plus proche peut-être cependant de celui que ressent cette frange d'intellectuels nord-américains vis-à-vis de la culture commune<sup>3</sup> que de celui du

---

2. Voir H. S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

3. Voir notamment sur ce thème aux États-Unis, C. Lash, *The Agony of the American Left*, New York, Knopf, 1969, ainsi que S. M. Lipset et R. B. Dobson, « The Intellectual as Critic and Rebel », *Daedalus*, été 1972, p. 114-185. Voir aussi, plus récemment, M. Lamont, *La morale et l'argent. Les valeurs des cadres en France*

migrant ordinaire. De ce point de vue aussi, il faudrait donc les dire « bien intégrés » : intégrés à leur milieu professionnel, mais pas nécessairement à la société majoritaire. Ajoutons aussi, en anticipant un peu, que le contexte de leur installation au Québec est marqué dans tous les cas par une rupture, vécue sur le mode du sacrifice ou du deuil, avec leur vie antérieure et leur milieu d'origine. Ils sont tous ni plus ni moins des « transfuges », quoique selon des modalités parfois aux antipodes les unes des autres.

Ces artistes sont par ailleurs de générations très différentes et d'immigration plus ou moins récentes. Ils sont, par le fait même, associés à différentes « générations esthétiques », ce qui n'a bien souvent que des liens très indirects avec leur âge réel. L'immigration implique en outre, pour plusieurs, une renégociation de l'« identité esthétique » qui retarde ou au contraire accélère l'acquisition de cette identité. À tous ces égards, le moment de l'intégration au nouveau milieu professionnel reste particulièrement déterminant. On peut ainsi les présenter selon cet ordre, en fonction de la chronologie de leur intégration respective au milieu professionnel montréalais, plutôt que de leur âge ou de la date de leur entrée au Canada. Pour la même raison, la date de l'obtention de la citoyenneté canadienne, que tous n'ont d'ailleurs pas cru nécessaire de solliciter, bien qu'ils soient largement connus et reconnus à titre d'artistes « canadiens », a également été écartée.

Le sculpteur Peter Gnass, le plus âgé du groupe, est né en Allemagne en 1936. Arrivé au Canada à la fin des années cinquante, après avoir vécu son enfance et son adolescence dans le contexte difficile de la guerre et de la reconstruction, c'est au Québec que se déroule sa vie professionnelle. D'abord étudiant à l'École des beaux-arts de Montréal, où il obtient l'essentiel de sa formation en gravure, il se rapproche bientôt du milieu de la sculpture, et de la sculpture publique. Avec Robert Roussil, dont il devient l'assistant, Armand Vaillancourt et Pierre Haevert, il participe à la vague des

---

*et aux États-Unis*, Paris, Métailié, 1995, en particulier le chapitre 4, p. 109-153, sur le rapport à la culture, qui, à partir d'entretiens réalisés avec des membres des classes moyennes supérieures françaises et américaines, relève un semblable sentiment d'aliénation face à l'orientation pragmatique, l'étroitesse et l'anti-intellectualisme de la culture majoritaire chez les intellectuels américains rencontrés, frustration sans équivalent dans l'échantillon français.

symposiums qui marquent cette époque. Il se fait connaître ainsi au Québec comme l'un des principaux promoteurs de la sculpture publique contemporaine, un mouvement dont résultent entre autres de nouvelles politiques publiques d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement, le fameux 1%. Après avoir tenté d'amorcer une seconde carrière en Europe au début des années quatre-vingt, notamment grâce à l'octroi du studio du Québec à Paris, il vit aujourd'hui une grande partie de l'année en France, spécialement en Provence où, à la fin des années quatre-vingt, non loin de chez Roussil, il acquiert une « ruine » qu'il s'est fixé comme objectif de restaurer. Outre le Canada et la France, il a exposé en Belgique, en Suisse, en Italie, au Japon et aux États-Unis. Professeur à l'université d'Ottawa à partir du début des années soixante-dix jusqu'à sa retraite en 1995, il était au moment de l'entrevue, avec l'artiste Charles Gagnon, l'un des deux doyens de ce département.

Le peintre Graham Cantieni, né en 1938, est à peu près du même âge que Gnass quoiqu'il soit arrivé bien plus tard, en 1968, au début de sa trentaine, et après avoir amorcé une première carrière en Australie. Attiré au Canada dans la foulée du passage du général de Gaulle au Québec, et poussé par des motifs de nature d'abord idéologique et politique liés à son refus de l'impérialisme américain alors envahissant en Australie, il s'implique dans le mouvement d'affirmation identitaire qui caractérise un certain art québécois des années soixante-dix. Intégré d'entrée de jeu à une « communauté d'artistes et d'artisans séparatistes assez gentils pour le laisser massacrer la langue », il s'associe aux revendications régionalistes et participe notamment au mouvement de mise en valeur de l'artisanat québécois. Au cours de la même période, il fonde un regroupement des artistes des Cantons de l'Est (1973) et dirige les premiers pas de la galerie d'art du centre culturel de l'université de Sherbrooke (1976). Il se porte par la suite à la défense des intérêts professionnels des artistes visuels, fondant notamment en 1979 une revue qui leur est destinée, *Les Cahiers des arts visuels au Québec*, qu'il dirige jusqu'en 1982. Il fonde par la suite une revue plus éphémère et plus confidentielle, *10 51 55 20*, dont la vocation est également plus expérimentale, qui vise notamment à produire un véritable mariage forme-contenu. Délaissant progressivement les questions politiques et organisationnelles, il cherche à se consacrer de plus en plus exclu-

sivement à la seule pratique de la peinture. C'est dans cet esprit qu'il décide de s'installer en France où il vit entre 1983 et 1987, soutenu alors par une galerie de Bordeaux qui l'expose régulièrement et le représente depuis. Toutefois, après avoir pu présenter son travail dans diverses villes européennes (Bordeaux, Fribourg, Neuchâtel, Limoges, Angoulême, Paris), il choisit de revenir au Québec. Ne disposant que de quatre points de vente en Europe, là où « il en aurait fallu huit ou neuf » pour survivre, il s'oriente vers l'enseignement. Il devient professeur régulier à l'université du Québec à Trois-Rivières en 1989. Après avoir vécu principalement dans la région de Sherbrooke et des Cantons de l'Est, il s'installe définitivement à Montréal en 1990, afin d'éviter, dit-il, « l'étiquette d'artiste régional » qui menace généralement ceux qui pratiquent leur art hors des grands centres.

Peter Krausz est lui aussi peintre. Arrivé à la même époque que Cantieni, il en est cependant le cadet d'une dizaine d'années. Né en Roumanie en 1948, les motifs de son départ du pays d'origine, en 1969, comme le contexte de son intégration au milieu artistique local, au début des années soixante-dix, diffèrent également du tout au tout. La famille Krausz fuit en effet un tout autre impérialisme, celui de l'empire soviétique, que le père de Peter soupçonne de vouloir déclencher une troisième guerre mondiale, nucléaire et fatale. Leur départ est lié au désenchantement de l'intelligentsia de ces pays à la suite des événements de Hongrie et de Tchécoslovaquie, au « retour d'un certain antisémitisme après une longue période d'accalmie » et à l'attrait pour le « rêve américain ». Fils de peintre, et diplômé de l'Académie des beaux-arts de Bucarest où son père est professeur, il fait ainsi partie de cette « intelligentsia "cosmopolite" de plus en plus critique à l'égard de régimes pour lesquels le regain nationaliste représente la dernière chance ». D'origine juive et de langue maternelle hongroise, la famille Krausz fait en outre partie d'un groupe social doublement minoritaire dans le contexte roumain. Du point de vue de l'intégration professionnelle, il est rapidement parrainé par l'élite locale de la peinture moderniste montréalaise, plasticienne et abstraite, et cela bien qu'il opte pour sa part pour une pratique figurative à laquelle il ne renoncera jamais. D'abord embauché par Mira Godard, qui est aussi d'origine roumaine, mais qui est surtout la propriétaire de l'importante galerie Marlborough-

Godard, l'une des galeries d'art contemporain les plus réputées de l'époque, il reçoit d'emblée le « soutien formidable » d'artistes influents, comme Yves Gaucher, dont il devient bientôt l'un des plus proches collaborateurs. Il passe par la suite, comme plusieurs au cours des années quatre-vingt, de la « peinture-peinture » à une pratique multidisciplinaire, réalisant alors un certain nombre d'installations, et utilisant parfois la photographie, sans pour autant cesser de peindre. Sa pratique plus récente fait par ailleurs état d'un retour à une peinture à « référence expressionniste », pour reprendre l'expression que Jean Paquin emploie dans ces pages, et, plus récemment encore, à la tradition du paysage que la redécouverte de la campagne italienne le conduit à explorer. Krausz fait en outre partie de la plupart des grandes expositions d'art québécois organisées à partir du milieu des années soixante-dix : *Forum 1976* au Musée des beaux-arts de Montréal, *Montréal tout-terrain* en 1984, *Stations aux Cent jours d'art contemporain* en 1987. Il participe également de près à l'organisation des expositions *Genève-Montréal / Montréal-Genève*, en 1986-1987, et *Montréal-Berlin* en 1988-1989. Il expose régulièrement à Toronto depuis 1980, où il est d'abord représenté par la galerie Dresdner et, depuis 1996, par la galerie Mira Godard où habite maintenant celle qui lui a fourni ses premiers contacts montréalais. À Montréal, il est représenté depuis peu par la galerie de Bellefeuille. Une de ses œuvres majeures, *Night Train*, fait partie de la collection du Jewish Museum à New York. Peter Krausz a également été membre, en 1991 et 1992, à titre de représentant du secteur des arts visuels, du groupe conseil sur la politique culturelle du Québec, présidé par Roland Arpin. Directeur du centre d'art Saidye Bronfman de 1980 à 1991, il enseigne régulièrement au cours de la même période au collège Dawson et à l'université Concordia, avant de devenir, en 1991, professeur permanent au département d'histoire de l'art de l'université de Montréal.

La photographe Angela Grauerholz, née en Allemagne en 1952 et qui s'installe au Canada au milieu des années soixante-dix pour y poursuivre des études de maîtrise, est liée à des courants d'emblée postmodernes. Son évolution croise en outre l'émergence de la photographie dans le champ de l'art contemporain, ainsi que celle de la revue *Parachute* dont elle assure la conception graphique lors des premières années, entre 1979 et 1982. Son intégration aux milieux

professionnels est portée également par l'affirmation des propositions féminines-féministes dans le champ de l'art au Canada et au Québec, mouvement auquel elle s'est personnellement fortement identifiée. Conjointement à ses activités artistiques, elle fonde en 1979, avec Francine Périnet et Anne Ramsden, le centre Arttexte, un centre de documentation dédié à l'art contemporain, développé sur le modèle d'expériences coopératives analogues réalisées en Allemagne et en Europe à la même époque. Aujourd'hui surtout connue comme artiste visuel et photographe « pur », mais après avoir longtemps exercé à son compte ce premier métier de designer graphiste, elle met un terme à ses activités commerciales, en 1988, au moment où elle obtient un poste de professeur de typographie au département de design de l'université du Québec à Montréal. Elle amorçe par la suite une carrière internationale notamment après une invitation à la Documenta de Kassel en 1992. Une grande exposition solo tenue en 1994 au Musée d'art contemporain de Montréal consacre par ailleurs sa réputation nationale. Au moment de l'entrevue, en 1996, elle était représentée par une galerie non seulement à Montréal mais également à Vienne, Berlin et Paris. Exposée à travers le Canada et à l'étranger, et depuis peu au Japon, son travail a été commenté par l'ensemble des revues d'art du Canada. « Éternelle touriste », comme elle le dit elle-même, et bien qu'elle se considère comme très canadienne par ailleurs, elle n'avait toujours pas, au moment de l'entrevue, accepté l'idée de faire une demande officielle de citoyenneté canadienne, tenant selon ses propres termes à son précieux passeport allemand comme à un fétiche, un lien ultime avec une Europe à laquelle elle ne peut renoncer complètement<sup>4</sup>.

Yvonne Lammerich est quant à elle une peintre abstraite qui se reconnaît plus d'une affinité avec la grande tradition dont procède « l'école de Montréal » depuis Borduas et les « plasticiens », Borduas « selon les plasticiens », pour ainsi dire, plutôt que celui du postautomatisme ou de Claude Gauvreau, faut-il le préciser. Plus âgée que Grauerholz, elle est également née en Allemagne, mais en 1946, et a d'abord vécu à Toronto. Elle était encore adolescente lorsque ses

---

4. Comme on le sait, l'Allemagne ne permet pas la double citoyenneté, l'octroi de la citoyenneté canadienne impliquant nécessairement la perte de la citoyenneté allemande.

parents émigrent, à la fin des années cinquante, à la même époque donc que Gnass. Ce n'est qu'assez récemment, en 1986, qu'elle s'installe à Montréal, dernière étape de ses tribulations, ou sa plus récente « réincarnation ». Elle a eu en effet « plusieurs vies », ce sont ses propres mots, correspondant à autant de déplacements en Europe et au Canada. Ainsi, après l'Allemagne et Toronto, elle habite périodiquement à l'extérieur du Canada, en Angleterre au cours des années soixante-dix, et en France jusqu'au milieu des années quatre-vingt, période où elle choisit finalement de s'établir à Montréal, qu'elle connaît par ailleurs depuis longtemps. La volonté de donner un second souffle à sa production, un climat artistique jugé plus favorable à ses options esthétiques et un milieu où elle se retrouve en « terrain familial » — compte tenu notamment de la présence d'amis proches eux-mêmes des artistes bien intégrés au milieu professionnel —, explique notamment sa décision de quitter Toronto pour Montréal.

Yvonne Lammerich obtient sa première exposition individuelle à Londres en 1975 et sa plus récente (au moment de l'entrevue) au musée de Lachine en 1995. Entre ces deux dates, on dénombre au moins une vingtaine d'expositions individuelles et un plus grand nombre de participations à des expositions collectives, principalement à Toronto où s'est déroulée la première partie de sa carrière, et à Montréal où sa première participation à une exposition remonte à 1973, à la galerie Véhicule, l'une des premières galeries « parallèles » de Montréal. Elle a également exposé en France et en Allemagne. On trouve ses œuvres dans plus d'une dizaine de collections corporatives et de musées, au Canada, en Angleterre et en Allemagne. Son œuvre a été particulièrement commentée par le critique d'art James D. Campbell avec lequel elle organise en 1991, à la galerie Optica, *The Empirical Presence*, une exposition thématique réunissant différentes générations de peintres abstraits canadiens et québécois. Détentriche du studio du Québec à Paris en 1994, et lauréate, en 1997, du prix Stafford du Conseil des arts du Canada destiné aux artistes en milieu de carrière, elle était inscrite, au moment de l'entrevue, au programme de doctorat en histoire de l'art de l'université du Québec à Montréal tout en poursuivant une carrière fort active.

Bien que d'orientation esthétique très différente, l'artiste figuratif Fabrizio Perozzi, né en 1952 comme Grauerholz et installé à

Montréal depuis 1986 comme Lammerich, évoque à peu près les mêmes motifs d'émigration que cette dernière. Ils sont liés en effet à une même volonté d'accomplissement artistique. Originaire d'Italie, mais se considérant aujourd'hui comme « plus français qu'italien, en attendant d'être plus canadien que français », il s'installe d'abord à Paris en 1972, où il fait l'apprentissage de son premier métier de graphiste. Il exerce alors divers emplois commerciaux au profit d'organismes du milieu culturel parisien, jusqu'au jour où il décide de s'établir à Montréal, renouant de fait avec un projet qui ne l'a jamais quitté et un désir qui l'a longtemps habité. Son installation reste ainsi essentiellement motivée par le désir d'entreprendre une seconde carrière entièrement consacrée à la peinture. Il crée néanmoins à son arrivée à Montréal une petite entreprise de design, avant de devenir *freelance* pour diverses entreprises montréalaises et françaises, en alternance avec son travail de peintre. Il présente publiquement ses premières toiles lors d'une exposition de la galerie Michel Tétréault art contemporain en 1987. L'argent mis de côté les premières années, à la suite de la vente de son entreprise, et quelques bourses venant à l'occasion compléter le tout lui permettent de se payer un atelier et de se consacrer depuis 1990 à plein temps à ce qu'il souhaite faire depuis longtemps. Peintre figuratif, pour qui le nu constitue un thème de prédilection, il situe d'abord son travail « dans une histoire du plaisir » qu'il oppose aux diverses formes d'érotisme froid qui dominant actuellement la représentation, particulièrement en Amérique du Nord, via la photographie et le cinéma. Comme il le dit lui-même, sa peinture est figurative, « mais pas de la bonne sorte ». Image plus complexe, plus riche, plus chaude, moins industrialisée, que celle qu'offre la photographie, où il n'y a jamais rien de plus à voir selon lui qu'un contenu de surface, elle n'est pas non plus du style néoexpressionniste. D'un côté comme de l'autre, elle n'est pas du genre à la mode, et le « système de l'art actuel » ne sait donc quoi en faire, ni quoi en dire.

La relation entre la décision d'émigrer, l'installation à Montréal et la poursuite de l'œuvre demeure au centre des préoccupations de notre enquête. À cet égard, un certain nombre de motifs plus centraux se dégagent des propos de nos informateurs. Un premier a trait au contexte de l'installation, lié à une rupture parfois pénible avec le milieu d'origine, professionnel, culturel ou privé. Un autre a trait à

la liberté, matérielle et spirituelle, artistique et culturelle que l'on peut connaître à Montréal. Un dernier motif a trait au fait français et à l'euroanéité qui fait de Montréal un monde à mi-chemin de l'Europe et de l'Amérique, site ambigu ou précaire, à la fois *no man's land* et luxueux exil.

*En rupture de ban et par amour de l'art,  
par hasard ou par défaut*

Dans tous ces cas, la décision d'immigrer à Montréal apparaît directement liée, quoique selon des modalités variables, à la poursuite d'un projet créateur. Tous ont ni plus ni moins choisi Montréal pour poursuivre leur art, par amour de l'art. Cela est particulièrement manifeste chez Perozzi et Lammerich, qui trouvent ici les conditions d'une liberté matérielle et spirituelle indispensable à la poursuite de leur carrière. Mais cela reste également vrai pour tous les autres. Perozzi explique ainsi sa décision de s'installer à Montréal par le désir de sortir du chaos parisien, peu propice à un travail artistique. «À Paris il y avait trop de stimulation et de sollicitations. De fait très peu d'artistes y travaillent ou y vivent en permanence. Ils y sont un mois, deux mois, six mois, un an... rarement plus. Le poids de l'histoire s'y avère souvent handicapant. De plus, les espaces sont tout bonnement hors de prix. De ce point de vue, Montréal offre des lieux de travail et de vie incomparables à ce que peut offrir l'Europe. Le rythme urbain y est aussi beaucoup plus propice à la création.»

Lammerich quant à elle attribue son départ de Toronto à la réaction qui y sévit contre l'art abstrait qu'elle pratique depuis toujours et trouve à Montréal la possibilité de poursuivre une réflexion rendue difficile là-bas. Montréal, identifié largement à l'univers familier des peintres plasticiens, découverts très tôt à Toronto, apparaît en effet comme un milieu plus réceptif à son travail qui, *much more intellectual*, pour reprendre ses termes, a été de fait plus influencé par l'art abstrait tel qu'il est pratiqué au Québec depuis Borduas, que par les courants expressionnistes et néoexpressionnistes à l'américaine qui dominent l'Ontario. Plus à l'aise ici parce que le milieu artistique est ouvert à la discussion, moins fonctionnalisé, plus spéculatif, elle trouve à Montréal la possibilité d'exprimer son côté philosophique, d'écrire sur sa peinture et de publier sur l'œuvre d'autres artistes.

Gnass et Grauerholz sont de leur côté venus à Montréal un peu par hasard, sinon même par défaut, mais dans le but explicite tout de même de poursuivre des études avancées en art, à l'École des beaux-arts (francophone) dans les années soixante pour l'un<sup>5</sup>, et à l'université Concordia (anglophone) au niveau de la maîtrise pour l'autre<sup>6</sup>. Les facilités d'intégration subséquentes, professionnelles ou autres, et certains hasards, ont fait le reste. Gnass aurait en effet souhaité initialement aller en France, pays auquel il s'identifie fortement dans ce contexte d'après-guerre, mais qui s'avère alors une destination interdite aux citoyens allemands. Le choix du Québec s'impose donc d'emblée, non seulement parce qu'il souhaite personnellement vivre en français (et cela bien qu'il maîtrise au départ mieux l'anglais), mais aussi parce que le Canada est alors l'une des seules destinations encore possibles pour qui vient d'Allemagne. Son mariage avec une francophone peu de temps après son arrivée lui permet de s'immerger rapidement dans la culture, l'apprentissage de la langue se faisant ainsi, « avec beaucoup de maux de tête, sans prendre de leçons ». Grauerholz, quant à elle, visait d'abord la Hollande, société qui lui semblait nettement plus intéressante que

---

5. L'École des beaux-arts de Montréal, créée en 1922, et intégrée à l'université du Québec à Montréal en 1969 pour y former le nouveau secteur des arts, après avoir été longtemps soumise à une direction conservatrice, vit, au moment où s'y inscrit Peter Gnass, sa période la plus progressiste, et bientôt la plus tumultueuse. Elle est en effet depuis peu dirigée par Robert Élie, écrivain et journaliste, proche de Paul-Émile Borduas et des milieux d'avant-garde. La période qui précède l'intégration au système universitaire est marquée par ailleurs par la montée des revendications étudiantes en faveur de la cogestion, conduisant à une série de manifestations et de grèves, et à l'occupation de l'école elle-même à l'automne 1968. Sur ce thème, voir également mon article « Institution artistique et système public, 1960-1980. Des Beaux-Arts aux arts visuels, le temps des arts plastiques », dans M.-C. de Koninck et P. Landry (dir.), *Délics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Montréal et Québec, Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal et Fides, p. 228-247.

6. Cette université est issue de l'ancien collège Loyola, où un premier département d'arts visuels fut créé en 1964. Bien que principalement anglophone, plusieurs départements de l'université accueillent nombre de francophones. C'est le cas du département des Visual Arts où, certaines années, les étudiants de langue maternelle française peuvent faire plus de la moitié de la clientèle. Plusieurs artistes canadiens-français réputés y ont également été engagés depuis la création du premier département à Loyola, notamment Rita Letendre, Yves Gaucher, Guido Molinari, Raymonde April.

l'Allemagne, particulièrement pour les femmes. Comme elle le dit elle-même, « je voulais non seulement quitter l'Allemagne mais perdre quelque chose », échapper notamment au métier de designer auquel elle semblait là-bas condamnée. C'est la possibilité de bourses d'études en arts visuels, et un peu par accident ou par erreur puisqu'elle ne remplissait pas toutes les conditions pour bénéficier d'une telle bourse, qu'elle se retrouve finalement inscrite dans une université canadienne. Ayant appris surtout l'anglais et un peu de français à l'école, elle ne maîtrisera parfaitement la première langue qu'en 1978, et la seconde dix ans plus tard, au moment où elle commencera à enseigner à l'université du Québec à Montréal en 1988. Aujourd'hui, elle parle mieux l'anglais que l'allemand, demeuré stagnant, mais l'apprentissage du français reste ardu.

Les motivations de Cantieni tout comme celles de Krausz découlent pour leur part d'une même volonté d'émancipation artistique et culturelle. Pour ce dernier, qui fuit un régime communiste, le Canada est d'abord l'occasion et le moyen de renouer avec les courants d'art moderne alors interdits dans son pays d'origine. L'arrivée à Montréal correspond ainsi à la découverte et à l'expérience du modernisme à l'américaine. Krausz dit avoir connu un véritable choc sur ce plan en arrivant à Montréal. « Je travaillais au départ dans une perspective surréaliste, des boîtes à la Cornell. Dessin, bas-relief, boîtes, assemblage et collage », là où s'arrêtait en fait l'histoire moderne de l'art dans son pays d'origine. Diplômé de l'Académie de Bucarest, il refait donc son apprentissage auprès des milieux artistiques les plus actuels, cherchant à rompre avec le style européen au profit de cette peinture nord-américaine plus libre, grand format et sans cadre qui se pratique alors à Montréal. Au début, ses contacts avec les États-Unis sont ainsi beaucoup plus soutenus qu'avec l'Europe, redécouverte plus tardivement.

Cantieni, de façon symétriquement opposée, à partir de positions socialistes, fuit au contraire l'impérialisme culturel américain dominant son pays d'origine. Bien que de langue maternelle anglaise, ou à cause de cela, il voit dans le Québec de 1968 la possibilité de poursuivre une quête d'identité culturelle fondamentale et révolutionnaire alors impossible en Australie. « Le choix du Québec français plutôt que du Canada anglais est du même ordre que ce qui m'a fait préférer depuis toujours l'Europe aux États-Unis. L'Australie ne savait

alors pas du tout profiter de sa position culturelle stratégique à la porte de l'Asie.» Le Québec de cette époque lui paraît justement vouloir profiter d'une telle position «culturellement stratégique», en français, à la porte de l'empire américain. Le refus de toute allégeance coloniale à l'Angleterre, destination obligée des jeunes peintres australiens de l'époque, explique aussi son choix. Le fait enfin de provenir lui-même d'une communauté linguistique extrêmement minoritaire a pu tenir une fonction imaginaire ou symbolique non négligeable. Ses ancêtres sont en effet d'origine suisse romanche, «quatrième» langue officielle de la Suisse aujourd'hui confinée à quelques milliers de locuteurs dans les Grisons. «Après avoir suivi de près le voyage de de Gaulle au Québec, je me suis emballé pour cette lutte d'identité nationale juste à côté des États-Unis. C'était un pied de nez à l'Amérique, un exemple pour le reste du monde.» Venant d'un pays qui cherche son identité, et lui-même à la recherche de la sienne, la situation du Québec lui apparaît très proche, très familière. L'isolement est parallèle à celui de l'Australie, les deux peuples aux prises avec des climats extrêmes, l'un trop chaud, l'autre trop froid. Des liens très forts unissent entre eux les membres de chacune des deux nations, un sentiment d'appartenance et de reconnaissance qui les prémunit contre l'étranger. Et la relation compliquée de l'Australie avec l'Angleterre est assez semblable à celle du Québec vis-à-vis de la France.

Chez Cantieni comme chez Krausz, il faut en outre noter une reconversion encore une fois symétrique. Krausz, qui s'éloigne pour un temps d'un style européen historicisé au profit d'esthétiques nord-américaines plus libres, ou moins codifiées, redécouvre et assume finalement l'europanité dont il s'était initialement détourné. «Les voyages en Europe m'ont amené à m'interroger sur le genre d'espace que je fais. L'idée de site, de paysage... Quel genre de paysage me convient? Pourquoi ce paysage en Italie, en Toscane, ou en Roumanie, me donne beaucoup, me donne plus de plaisir, m'excite en tant qu'artiste, plus qu'un paysage nord-américain, plus vierge, où il n'y a pas tellement d'histoire, où l'histoire n'est pas aussi apparente, plus vide? C'est ce genre d'espace qui m'intéresse aujourd'hui. C'est un peu comme la redécouverte de mes racines juives. Tout cela ne m'a pas intéressé pendant fort longtemps. Je me considérais comme "cosmopolite". Cela n'avait pas d'importance

d'être roumain, juif ou québécois. Ces choses ont toutefois commencé à m'intéresser à peu près en même temps. »

Cantieni développe en revanche, à partir d'ici, une plus grande tolérance à l'égard de cette américanité d'abord rejetée, acceptant dans sa vie quotidienne comme dans son art le retour de certaines pratiques ou de certaines valeurs typiquement anglo-américaines. Cet « anglophone de souche », comme il se décrit lui-même — en insistant que les problèmes des Anglais d'ici n'ont jamais été les siens, malgré la langue commune —, renoue finalement avec des médias anglophones dont il s'est volontairement « débranché » depuis son arrivée à la fin des années soixante. Il accepte aussi de reconnaître, après l'avoir longtemps refoulée, l'impulsion picturale nord-américaine sur sa propre peinture, comme sur celle d'ailleurs de bien d'autres peintres québécois. « On se sent plus heureux ou plus à l'aise avec l'anglais qu'il y a vingt ans. »

*« À partir d'ici, tout est possible,  
mais presque jamais rien n'arrive ! »*

La formule de Cantieni résume à merveille ce sentiment ambivalent partagé par la plupart des interviewés : « Ici tout est possible, mais à partir d'ici presque rien n'arrive. » Il faut en quelque sorte s'exiler, ou du moins s'efforcer de maintenir une présence internationale pour exister en tant qu'artiste au Canada. Comme l'explique Cantieni, malgré tous les avantages de vivre et travailler à Montréal, et qui sont nombreux, « ça reste un inconvénient majeur que de produire à partir d'ici. On ne participe pas vraiment au réseau international, même s'il y a de plus en plus d'artistes québécois qui tentent de maintenir une présence [...]. Montréal est très cruel envers ses artistes. Le milieu offre peu de reconnaissance aussi bien symbolique qu'économique. Il y a peu de galeries, et celles qui existent ne prennent pas suffisamment position. Elles préfèrent présenter une gamme de produits différents et laisser la clientèle décider. En se contentant d'exposer à Montréal, il est ainsi très difficile de se construire une identité d'artiste. Le fait de trouver une galerie à Bordeaux qui s'intéresse à mon travail m'a permis d'avoir une confiance renouvelée en mon statut d'artiste. Je sais maintenant qu'il y a quelqu'un qui sait faire la différence entre peinture et sculpture

et qui défend mon œuvre. La reconnaissance est très importante, même limitée à une seule ville, et à quelques personnes.»

Avec les moyens de communication actuels, il devrait être possible de pénétrer le marché mondial à partir de n'importe où. Pourtant, faute de résider dans un centre reconnu, il semble difficile d'obtenir une reconnaissance, même localement. La même frustration est perceptible chez Peter Gnass par exemple qui, très idéaliste au début quant aux possibilités de vivre de son art dans un pays aussi riche que le Canada, va par la suite véritablement déchanter. Après dix années de tentatives infructueuses, il constate que la seule façon de survivre est d'avoir un vrai boulot, en l'occurrence celui de professeur, et de faire son art «à côté». À son avis, l'Europe est de ce point de vue beaucoup plus réceptive. Les artistes au Québec sont plus isolés qu'en Europe où tout est d'emblée international. Là, les communications sont plus faciles. Et l'art y est une valeur plus importante qu'au Canada, où seul l'argent compte. C'est du moins l'enseignement qu'il retire de ses séjours européens quand, à partir du début des années quatre-vingt, et d'abord grâce à l'obtention du studio du Québec à Paris, il réussit à s'insérer dans le réseau des expositions d'art contemporain. Il tente d'ailleurs à ce moment, tout comme Cantieni, d'amorcer une seconde carrière en Europe, projet auquel il renonce finalement, mais qu'il regrette amèrement de n'avoir pu poursuivre. De son propre avis, les choses marchaient pour lui beaucoup plus rondement en Europe, les efforts investis donnant nettement plus de résultats, «de l'ordre de un pour six» comparativement à ici. «Beaucoup d'artistes qui s'acharnent ici devraient aller voir ailleurs.» C'est le conseil qu'il donnerait aujourd'hui à tout jeune artiste. «Il y a des terrains plus fertiles... Il faut aller où c'est fertile plutôt que de rester là où ça ne marche pas, et ça marchait mieux en France et en Belgique.»

Il n'en considère pas moins le milieu artistique québécois, où il a trouvé beaucoup d'appuis, comme un milieu très ouvert, où le talent foisonne. La difficulté tient plutôt selon lui aux mesquineries d'une bureaucratie culturelle qui s'est énormément développée depuis son arrivée. Lui qui considère avoir participé en toute bonne foi au combat continu pour que «le pays se dote d'une culture» se dit en effet aujourd'hui totalement déçu des efforts investis en mobilisations de toutes sortes. Le type de soutien, purement institutionnel,

qui en a résulté ne se rend jamais jusqu'à l'artiste. « On appuie des musées, des théâtres, mais pas la culture. » Il demeure de plus extrêmement amer à la suite de son expérience européenne, miné par les tracasseries bureaucratiques et lâché par le gouvernement québécois, un gouvernement qui prétend en surface vouloir aider, mais qui ne lui a apporté alors pratiquement aucun soutien : aucune bourse, aucun achat, aucun support pour l'organisation de ses expositions, y compris celle organisée par la délégation du Québec. Aujourd'hui convaincu de la mauvaise foi du gouvernement du Parti québécois, de son « parti pris contre les artistes », il préfère se débrouiller seul, et ne plus faire appel au soutien gouvernemental. « Dans un pays capitaliste, soyons capitaliste, et si ça ne marche pas, arrêtons les frais, plaçons l'argent ailleurs. Au Canada, si tu as des sous, tu peux tout faire, y compris l'art. Sans l'argent tu n'es rien. » C'est dans cet esprit qu'il crée, au milieu des années quatre-vingt, sa propre entreprise commerciale visant la conception et la mise en marché de jeux de société, accomplissant ce choix ou ce désir de devenir lui-même ce « capitaliste ». Et c'est dans le même esprit qu'il affirme ne plus être, ni même vouloir être, « artiste ». Les mesquineries bureaucratiques en sont venues à bout. Invoquant le cas de l'artiste Tony Brown, forcé chaque semaine de faire la navette entre Paris et Ottawa pour ne pas perdre son droit d'enseigner, il relie l'abandon de son propre projet européen non plus seulement au soutien inadéquat du ministère de la Culture, et de la délégation du Québec, mais aussi à un conflit avec le fisc, fédéral autant que provincial, qui, compte tenu de son statut de professeur permanent, lui refuse le statut d'artiste qui lui aurait permis de déduire ses frais. Risquant la faillite après avoir tout investi dans son séjour à Paris, il est alors ni plus ni moins forcé de choisir le statut de professeur au détriment de celui d'artiste. C'est pour cela qu'« aujourd'hui Peter Gnass n'est plus artiste » !

Montréal, sur le plan culturel, est hyperactif, tout y est, mais ça ne décolle pas. Ainsi Krausz, pour qui le milieu des arts plastiques paraît « très évolué » comparé à celui d'autres villes de taille équivalente, pondère immédiatement son jugement par le constat de la situation désastreuse du marché de l'art local, totalement amorphe depuis plusieurs années. Au moment de notre entretien, en 1995, la situation lui paraissait d'autant plus pénible qu'il n'avait alors aucune

galerie à Montréal pour le représenter et avait dû louer lui-même un local pour présenter ses œuvres récentes. Au strict plan artistique, le niveau lui paraît néanmoins très élevé « autant chez les plus jeunes que chez les plus vieux. La production des femmes est supérieure à tout ce que j'ai pu voir ailleurs. » Cette présence des femmes est un phénomène typiquement nord-américain mais, d'après Krausz, plus intense encore au Québec. De plus, contrairement à la plupart des pays de taille équivalente, la production d'art plastique est dynamique dans tous les domaines : peinture, sculpture, installation, photographie, vidéo, etc. Les carences se situent donc ailleurs, sur le terrain de la diffusion et de la consommation. Peu de galeries d'art contemporain ont des entrées internationales et les musées ne jouent pas le rôle qu'ils devraient pour dynamiser le marché. Plutôt que de se comparer à Paris ou New York, comme on a tendance à le faire, ne vaudrait-il pas mieux se comparer alors à des centres urbains de taille moyenne, à Lyon ou à Bordeaux par exemple ? N'y aurait-il pas aussi surproduction d'artistes ? Le système scolaire maintient peut-être beaucoup d'aspirants « mais il faut cette masse critique pour obtenir la "vraie qualité" ». Les carences du marché peuvent même avoir quelque chose de positif. « Ça amène les artistes à se concentrer sur leur travail. Mais c'est tout de même très inquiétant. »

On retrouve la même ambivalence chez Grauerholz. Selon elle, le principal avantage de faire carrière à Montréal tient à « la flexibilité que cela permet ». Le principal inconvénient c'est que le marché se trouve à New York et en Allemagne. Au plan économique, et en matière de diffusion plus que de création, vivre en Allemagne lui faciliterait bien des choses. « Il faut être sur place et participer au milieu, là-bas comme ici, il faut faire partie d'une communauté ; là-bas comme ici, je suis toujours l'outsider. » Mais cet éloignement n'a pas que des désavantages. Le marché de l'art est en effet « un système d'interdépendance qui fonctionne à l'argent, sauf au Canada. Ailleurs dans le monde, ce sont les collectionneurs qui orientent les galeries et ce sont les galeries qui orientent le travail des artistes. Au Canada, en revanche, c'est plus intègre », plus près de la « chose artistique », plus près de l'art pour l'art. Grauerholz qui se définit d'emblée en fonction d'un « art canadien » n'en reste pas moins extrêmement sensibles aux dimensions internationales. « Les arts visuels sont une réalité d'abord internationale. Je me considère comme une artiste

canadienne parce que j'ai appris à être une artiste ici, que c'est une dimension fortement liée à mon expérience et qui implique en même temps que j'ai changé de pays.» Malgré la réalité internationale de l'art contemporain, prétendre qu'il y a de l'art canadien n'est donc pas simplement une convention. « Il y a aussi un art américain, on peut le dire. C'est tout à fait légitime. Il y a aussi des artistes qui sont particulièrement français. En ce sens là, la façon de faire de l'installation ou de la photo est particulière au Canada. On ne rencontre pas cela ailleurs. Certains artistes sont ainsi plus canadiens que d'autres. L'art canadien a beaucoup de substance.» C'est un art « plus impliqué », « plus travaillé », plus réflexif, plus complet, plus réfléchi, moins léger. Est-ce le fait d'un système de bourses plus généreux? Cela permet en effet « de mettre le temps qu'il faut pour accomplir les choses, de fournir quelque chose de plus complet et de mieux travaillé ». L'art canadien, comparé à ce que l'on peut voir à l'étranger, lui semble à la fois avant-gardiste et réflexif. Ce n'est ni un art de marché ni un art purement provocateur. Sans être particulièrement *sexy*, il résistera mieux; « à long terme cela s'exporte bien mieux ». Mais la politique artistique du Canada à l'étranger, s'il y en a une, reste « purement décorative ». Il n'y a pas d'échanges systématiques, pas de véritable politique de diffusion. La participation à des événements internationaux est pourtant un facteur déterminant de l'évolution des artistes. Dans ce contexte, « il n'est pas important que les gens sachent d'ou l'on vient ». En revanche, « ce l'est pour soi-même ». Tout compte fait « je ne peux faire ce que je fais qu'ici »... ou à partir d'ici?

### *Un luxueux exil*

Un dernier motif a trait au fait français et à l'euroanéité qui fait de Montréal un monde ambigu ou précaire, à la fois *no man's land* et luxueux exil, où l'on peut refaire sa vie. Pour Perozzi, par exemple, la décision d'émigrer à Montréal provient, outre du désir d'échapper au chaos parisien pour se concentrer sur un travail proprement artistique, du refus de revivre l'état d'analphabétisme fonctionnel de ses premières années parisiennes, et « de faire encore le deuil d'une langue ». Dans ce contexte, Montréal représente aussi une sorte de calme, ou de retraite, à partir desquels on peut réinterpréter son passé.

Après s'être réapproprié l'Italie grâce à la France, il fait aujourd'hui de même pour la France à partir du Québec. « La qualité d'exil est parfaite ici. C'est un exil de luxe. » D'abord séduit par l'espace montréalais, qui se présente à lui comme une sorte de *no man's land*, avec son horizontalité américaine, ses lieux vides et ses loyers à prix imbattables absolument inconcevables en Europe, il y trouve la tranquillité nécessaire. « Un climat de retraite, qui me permet de me remémorer les vingt dernières années pour les réinterpréter. C'est un état d'exil privilégié. »

Montréal constitue ainsi le plus souvent un lieu où peut s'exercer une plus grande liberté, subjective et objective, artistique et culturelle, compte tenu autant d'une ambiance, culturelle ou spirituelle, que de conditions matérielles plus avantageuses. Gnass a d'abord découvert ici qu'il « était possible de vivre, et pas simplement bosser », apprenant une certaine liberté d'esprit, à s'amuser et à vivre. « La liberté d'esprit, s'amuser, ce n'est vraiment pas allemand », dit-il. C'est un sentiment partagé par Grauerholz, qui a cherché dans l'exil à s'éloigner d'une société jugée encore très chauvine, offrant peu d'opportunités aux femmes. Il lui était en effet impensable alors de faire une carrière artistique en Allemagne, à cause de l'opposition de ses parents, et aussi parce que l'Allemagne est « tellement structurée », trop normée. Il faut toujours des préalables. « Pour arriver à faire une chose, il faut en avoir fait avant toute une série d'autres », et dans l'ordre, serait-on tenté d'ajouter. « Je préfère la manière américaine de faire, faire n'importe quoi pour y arriver quand même. » Ce qui ne l'a pas empêchée, comme elle le reconnaît elle-même, d'approcher cette nouvelle réalité d'une manière finalement très allemande, c'est-à-dire très structurée. Même pour elle qui se dit plus canadienne que québécoise, Montréal, contrairement à Toronto, c'est encore l'Europe. Mais ici, au contraire de l'Europe, on peut en même temps avoir accès à tout ce que l'on désire. Toute personne le moins déterminée ne rencontrera en effet aucun obstacle inutile sur sa route, « alors qu'en Europe ça commence dès le début. Il y a toujours des barrières à franchir. » L'immigrant est par ailleurs aussi quelqu'un de très motivé, qui a à prouver qu'il peut fonctionner ailleurs, qu'il peut s'adapter.

Cette liberté n'est pas simplement structurelle. Elle est aussi « spirituelle ». Ainsi, d'autres trouvent à Montréal la possibilité de

poursuivre une démarche esthétique ou philosophique rendue difficile sinon interdite ailleurs. Il peut s'agir d'un pays de l'Est ou de l'Ouest, comme pour Krausz ou Cantieni, pour lesquels le Montréal d'alors apparaît « en avance, plus libre, sans problème » (Krausz), ou « plus évolué artistiquement » (Cantieni). Mais il peut s'agir aussi d'une autre ville canadienne, comme le Toronto de Lammerich qui, soumis à la virulence de la réaction néoexpressionniste et à l'invasion photographique contre l'art abstrait, qui y sévit au cours des années quatre-vingt, ne laisse que peu de place à cette peinture non figurative qu'elle préfère. Il s'agit donc d'une terre d'asile, où l'on peut refaire sa vie. Cette liberté spirituelle est également souvent liée à des conditions matérielles jugées très avantageuses comparées à ce qui prévaut dans des villes de taille comparable au Canada ou à l'étranger. Nulle part ailleurs on ne peut trouver de si grands espaces d'ateliers à si bon prix, un rapport qualité-prix aussi intéressant, et tout à fait inconcevable à l'échelle européenne, américaine... ou même canadienne. Lorsqu'on a vécu à Toronto, Montréal se présente encore comme une ville où l'on peut vivre pour pas très cher, cette base indispensable à tout travail créateur; au reste, et toutes choses étant égales par ailleurs, Lammerich par exemple préfère encore Montréal.

### *Encore l'Europe ? Déjà l'Amérique !*

Le « fait français » est un facteur crucial. Il est en outre directement rattaché à l'euro-péanité de Montréal. Son ambiguïté euro-américaine confère à Montréal d'autant plus d'attrait. Tous les artistes interrogés sauf un ont choisi Montréal en raison du « fait français ». Celui-ci ne se résume d'ailleurs pas à une simple réalité linguistique mais désigne souvent une réalité culturelle beaucoup plus large: un état d'esprit, une atmosphère, un mode de vie. Certains ont choisi Montréal, bien sûr, pour des raisons plus strictement linguistiques, le français étant par exemple pour Krausz et Perozzi la « première langue seconde ». Mais d'autres affirment par là un engagement nettement plus politique et culturel, un choix de la culture française d'autant plus étonnant qu'il provient d'artistes dont l'anglais est la langue maternelle ou la principale langue d'usage. Pour Gnass, par exemple, le choix de Montréal dépend entièrement du « fait français »,

le goût de la France « délinquante », face à l'Allemagne rigoriste, s'avérant le facteur déterminant dans son choix de vivre une Amérique en français. La rupture quasi définitive avec son pays d'origine, où il n'a jamais exposé, s'explique d'ailleurs par la crainte de se trouver confronté à nouveau à ce même climat conformiste.

Lammerich qui, après avoir insisté sur une généalogie familiale issue d'Alsace-Lorraine ayant donné lieu à une branche allemande et une branche française, dit avoir choisi finalement Montréal, après tant de tribulations, pour sa plus grande ouverture sur la France et sur l'Europe, ouverture qu'elle attribue à la fois au système scolaire et aux publications disponibles sur le marché. Elle qui se considère avant tout comme une Européenne, qui ne s'est jamais vraiment perçue comme « canadienne-anglaise » ni même comme « anglophone », et qui ne s'est jamais identifiée à la culture anglo-saxonne, affirme tout de go se sentir à Montréal pour la première fois de sa vie chez elle au Canada. S'installer à Montréal procède d'ailleurs aussi de motivations esthétiques : cela signifie pour elle s'inscrire délibérément dans la poursuite et le renouvellement d'une démarche plastique centrale de l'histoire de l'art, et de l'histoire de l'art canadien, celle de l'école de Montréal, une tradition culturellement plus proche des courants européens.

Même si Montréal peut sembler culturellement plus proche de l'Europe que de l'Amérique, tous les artistes interrogés, à une exception près, celle de Peter Gnass, ne se disent pas prêts pour autant à retourner en Europe, ou à s'y installer en permanence. Montréal semble plutôt offrir ici le meilleur des deux mondes. C'est entre l'Europe et l'Amérique, « au-dessus de l'océan », que Peter Krausz dit se sentir le plus à l'aise. Et s'il éprouve parfois la tentation d'aller vivre au sud de l'Europe, en France ou en Italie, c'est ni plus ni moins qu'un autre Québécois cherchant le soleil et la culture. L'équilibre entre l'Europe et l'Amérique, le français et l'anglais, est parfait selon Lammerich. Ou, comme l'affirme fortement Graham Cantieni, « ni américain ni européen, mais les deux à la fois », cette tension ou cette conjonction des identités lui apparaissant comme l'expression même de l'identité québécoise et montréalaise, une identité en train de s'affirmer et de s'assumer, « quelque chose d'admirable et de bien plus intéressant », selon lui, « que tous les exemples ou modèles étrangers que l'on cite à l'admiration générale ». Cet attrait n'est d'ailleurs pas

indépendant de la précarité même de l'identité québécoise. Cantieni suggère à cet égard une curieuse idée, celle que le Québec soit un « peuple de transition ». « Depuis le début de l'humanité, je pense qu'il y a eu des peuples de transition. Des peuples qui ont disparu, qui n'ont pas survécu en tant que peuple fermé. Qui ont été envahis pour toutes sortes de raison et par toutes sortes de façon. Ces peuples, ces langues, ces cultures, n'existent plus. Pourtant, le fait d'avoir existé reste très important dans notre être aujourd'hui. Je me demande si le Québec n'est pas un de ces peuples de transition. »

L'identité culturelle québécoise ne se résume pas à la stricte question linguistique. Car la langue n'est qu'un moyen de communication fonctionnelle et, selon Cantieni, qui rejoint là-dessus Lammerich, a peu à voir avec l'identité culturelle véritable. « C'est un moyen pour affirmer son identité sans être l'identité même. Il ne faut pas confondre langue et culture. » C'est sans doute pour cette raison que « le problème des Anglo-Québécois n'a jamais été le mien. L'anglais ne fait pas partie de mon ADN. »

Pour Fabrizio Perozzi, l'avantage de Montréal sur toute autre ville d'Amérique du Nord tient également à cette proximité de l'Europe, avec laquelle les rapports sont facilités et plus nombreux. C'est, selon lui, une ville encore assez européenne, mais avec une atmosphère de ville typiquement nord-américaine, une Amérique des années cinquante. Cette imprégnation des *fifties*, très sensible en Amérique du Nord pour qui vient d'Europe, le fascine tout particulièrement. Pour lui, le boulevard Saint-Laurent évoque un monde ou un « rêve » américain aujourd'hui disparu. Sur ce boulevard, et dans ses alentours, on retrouve cet univers d'immigrants de longue date, jamais véritablement assimilés, poursuivant le même mode de vie que dans le village d'où ils sont venus, avec quelques améliorations matérielles mineures sans doute, puisque ce sont les années quatre-vingt-dix et que l'on est bien en Amérique tout de même. Montréal offre de ce point de vue la possibilité de se réapproprier l'héritage européen à partir d'une perspective nord-américaine, d'évoluer de façon imaginaire entre l'Europe et l'Amérique.

À ces avantages répond en revanche un inconvénient majeur, non plus tant la marginalité relative de Montréal en regard de la scène internationale, ou les carences de marché de l'art local, mais peut-être surtout, comme l'a signalé plus tôt Peter Gnass, le senti-

ment d'un désintérêt assez général de la société et de ses institutions pour l'art et la culture ou, du moins, un manque de curiosité ou d'ouverture. Ainsi, la dimension culturelle de Montréal, son hyperactivité au plan de la création et de la production artistique, régulièrement signalée, se trouve souvent pondérée ou modulée par un ensemble de remarques qui traduisent la frustration d'une réception trop limitée de l'art, d'un manque de soutien des gouvernements dans l'accès à la scène artistique internationale ou encore d'un matérialisme de la société canadienne-québécoise qui confine l'art à un luxe sans importance. Ce qui manque ainsi à Montréal, selon Perozzi, « ce n'est pas l'effervescence mais le culturel. Après tant d'années à Montréal je me rends compte que finalement malgré la même langue je suis très européen. Je n'ai pas les mêmes valeurs. Ce qui me frappe, c'est la façon de penser. Les classes sociales sont maquillées, tous le monde souhaite la même chose, être riche. En termes d'analyse des choses, l'Amérique du Nord c'est toujours behavioriste. C'est dans le comportement que ça se passe. C'est très peu introspectif. Et je trouve que ça fait des ravages. Les gens ont beaucoup de difficulté à relier ce qui leur arrive à eux-mêmes. Le travail sur soi, l'esprit plus analytique, le goût de savoir, tout ça est très européen. Ici c'est l'efficacité: on ne va pas perdre de temps à penser comme ça. C'est le résultat qui compte, c'est l'action. »

Il y voit en même temps un côté formidable, mais qui l'a surpris et le déstabilise encore. Surtout lorsqu'on a cru que le fait de parler français implique nécessairement des valeurs européennes. « Je sais maintenant que j'ai à m'adapter non seulement à un autre pays mais à une autre façon de penser. La différence entre l'Italie et la France n'est rien comparée à celle entre la France et le Québec. Je l'ai compris à mes dépens. Le village global c'est finalement une affaire économique. Au niveau des valeurs, la spécificité demeure, et ne va pas se laisser déraciner de sitôt. » Perozzi observe aussi un goût du nouveau qui, comparé à l'Europe, lui paraît « un peu hystérique ». « C'est très net en arts visuels. On attend toujours le jamais vu. C'est une naïveté merveilleuse d'un côté, et de l'autre cela reste très programmé. C'est plus civilisé ici. Les gens sont polis. Il y a beaucoup de politesse, de gentillesse, mais les gens ne prennent pas de vrais positions. Ça m'agace. S'ils les prennent, ça devient tout de suite agressif, ou personnel. Les vrais débats manquent. Il y a bien

quelques personnalités ici et là, toujours les mêmes. Les écrivains et les intellectuels interviennent peu à la télévision. On les relègue dans quelques "zoos culturels". Cela dépend surtout d'eux-mêmes d'ailleurs. Ce n'est pas seulement l'espace mais l'engagement qui manque. C'est très professionnel. Il y a peu d'intellectuels qui participent activement à la vie publique. Des débats qui dérapent comme il y en a en France, lorsqu'on essaie de faire taire un Glucksmann par exemple lors des dernières élections, c'est impensable ici. Tout est réglé d'avance, et tout se professionnalise. Et lorsque quelqu'un s'écarte un peu de la ligne de conduite conforme, tout le monde s'excite, tout le monde panique. »

Ce cantonnement ou ce retranchement du culturel et de l'artistique dans un univers professionnel de plus en plus restreint, que Perozzi associe ainsi à l'Amérique, doit-il être considéré comme une contrepartie obligée au désintérêt de la société à l'égard du « culturel », ou doit-on plutôt y voir une cause, sinon la cause ?

### *Néo... quoi? L'identité de l'art migrant d'ici*

On a déjà signalé l'importance de l'effet de génération sur l'orientation de l'œuvre de chacun des interlocuteurs. À cette distinction, s'en surimpose une autre au moins aussi significative, et qui tient cette fois au statut culturel et politique de Montréal. Cette ambiguïté objective amène chacun à situer son œuvre en fonction d'une géographie politique bien particulière. Deux des artistes rencontrés se réclament ainsi de l'art québécois (Cantieni et Gnass), une autre de l'art canadien (Grauerholz), une autre encore de l'art montréalais (Lammerich). La perspective de Krausz passe d'une sorte de cosmopolitisme moderniste, lors de sa première phase nord-américaine, à des références identitaires plus précises aux cultures européennes et juives, dans sa phase actuelle. Enfin, l'art de Perozzi est marqué par la confrontation entre une figuration à l'italienne — inspiré de l'art de la Renaissance —, qu'il privilégie, et un néo-expressionnisme typiquement new-yorkais, qu'il abhorre. S'agit-il donc d'un art québécois ou canadien? D'un art montréalais ou d'un art international? D'un art nord-américain ou d'un art européen? La question ne saurait manifestement être tranchée dans un sens ou dans l'autre, et reste pour l'heure ouverte.

À cela s'ajoute toutefois une autre série d'ambiguïtés qui ont trait cette fois au statut linguistique de la ville. Les entretiens qui nous guident ici ont été réalisés en 1995 et 1996, soit peu avant ou peu après un référendum sur l'avenir politique du Québec, dont les résultats, faut-il le rappeler, furent extrêmement serrés. Sans avoir directement cherché à évoquer ce thème lors de rencontres dont il ne constituait pas l'enjeu, celui-ci émerge inévitablement pour teinter parfois certains propos... comme toujours au Québec, pourrait-on ajouter, mais sans doute un peu plus ce jour-là qu'à l'accoutumé. Quel est donc le statut de Montréal dans cette tourmente ?

Grauerholz, qui n'avait au départ aucune idée de la situation politique du Québec, prend rapidement conscience de la différence des langues et des provinces, tout en sentant que les choses ont beaucoup évolué depuis. On entendait plus souvent parler anglais, alors que « maintenant les anglais parlent français ». Très sensible aux voix de la rue, elle remarque un changement important depuis les années soixante-dix et se dit même surprise lorsque quelqu'un parle anglais en public, dans la rue ou dans l'autobus. Elle rejoint sur ce point le plus francophone de nos allophones, Fabrizio Perozzi, qui avoue bien avoir cinq ou six amis anglophones avec lesquels il ne parle pourtant jamais l'anglais. Grauerholz, pour qui l'anglais est non seulement la première langue seconde, mais aujourd'hui la principale langue d'usage, qui lit et écrit beaucoup mieux l'anglais que l'allemand, avoue avoir fait un apprentissage plus tardif, et plus ardu, du français. Elle ne commence, de fait, à le parler régulièrement qu'au moment d'être embauchée par une université francophone. « À mon arrivée, lorsque mon français n'était pas adéquat, les gens passaient (*switched*) plus facilement à l'anglais. » Montréal lui paraît aujourd'hui moins cosmopolite. À moins que son expérience de la ville ne se soit tout simplement modifiée, rétrécissant les limites. Mais les rues du centre-ville lui semblent plus désertes qu'à son arrivée. « C'est horrible ce vide le soir, aucun bruit, que des chiens. » La rencontre ayant eu lieu peu de temps après le référendum, on doit sans doute lire d'abord ici l'effet de l'*anglo blues* qui ponctue cette période. Mais tout cela soulève quand même « des émotions qui ne peuvent se résumer en quelques phrases », et amène Grauerholz à se former tout de même une opinion, qu'elle ne considère pas pour autant « si bien informée ». « Je suis ici. J'habite ici.

Mais la condition d'immigrante, et le fait d'avoir toujours un pied en Europe, me fait voir la situation québécoise dans une perspective d'éternelle touriste. » Entre le début et maintenant, sa perception de Montréal s'est en fait doublement modifiée, parce que Montréal a changé, mais aussi parce qu'elle a elle-même changé. C'est non seulement la situation politique qui a évolué, mais aussi et surtout peut-être la situation économique qui s'est détériorée. « À ce moment-là il y avait beaucoup d'espoir. Il y avait du changement. Le marché et l'économie étaient à la hausse. Au début des années quatre-vingt, les arts visuels connaissaient un boom. Ce qui existait à ce moment-là n'a pas été remplacé. Il y a une baisse d'énergie, une institutionnalisation. Mais en même temps, il y a encore des événements artistiques extraordinaires réalisés par de très jeunes artistes, avec peu de moyens, des œuvres éphémères dans les édifices désaffectés ou dans la rue. » Elle préfère de toute façon éviter les questions politico-linguistiques. C'est une situation trop chargée, qui ouvre sur beaucoup trop de questions qui font appel à trop d'émotions.

Pour Lammerich au contraire, le milieu de l'art montréalais, comparé à celui des années soixante-dix, semble de plus en plus bilingue, et les deux univers linguistiques nettement moins séparés qu'à l'époque. Depuis, le Québec, au même titre que la plupart des autres pays, « a été marqué par l'augmentation incroyable du niveau d'information. On sait ce qui se passe ailleurs, ce qui implique une meilleure mise en perspective et par le fait même une plus grande tolérance, bien que sur le plan personnel cela puisse provoquer des conflits intérieurs plus intenses. D'un côté on est plus ouvert sur le monde, de l'autre on doit lutter plus fort pour maintenir son identité. Ce type de conflit est sain. Il force à se questionner, à ne rien tenir pour acquis, à faire plus attention à soi et à autrui. Cela fait évoluer et grandir. »

Elle qui se sent fortement concernée par le combat pour l'identité québécoise et la langue française, bien qu'elle ne maîtrise encore qu'imparfaitement cette langue, opte pour une société multiculturelle à dominante française. Le Québec doit résister à son assimilation au continent nord-américain. Ce combat n'est pas celui des seuls francophones. On ne peut se permettre de laisser disparaître cette culture. À tous égards, le Canada serait plus pauvre sans

le Québec. La question de la langue n'en est pas moins un problème temporaire. On ne peut d'ailleurs assimiler la culture à la seule langue. Du point de vue culturel, et malgré la même langue, le Nouveau-Brunswick n'est pas Vancouver, comme le Canada n'est pas l'Angleterre. Face à la possibilité d'une indépendance politique, elle fait preuve de la plus grande neutralité: «Ce qui sera sera.» Allergique au nationalisme, aussi bien canadien que québécois, elle conserve sans doute une préférence pour la situation actuelle, la tension du *no man's land* étant plutôt stimulante. L'indépendance l'inquiète un peu, bien sûr, dans la mesure où elle risque d'entraîner une fermeture sur soi, un isolement plus grand. Mais l'indépendance apportera aussi une nouvelle dynamique, une nouvelle énergie, de l'inédit. Ce sera fort intéressant de voir ce qui arrivera.

S'agit-il donc alors d'une ville plus française, comme le suggère Grauerholz, ou d'une ville plus bilingue et culturellement plus hybride, comme le suggère Lammerich? À moins que le fait d'être ou de désirer être artiste, comme le suggère ailleurs Grauerholz, soit intimement soudé au désir de voyage, ou à cette expérience très benjaminienne de l'«exotisme proche», du dépaysement ou de l'*estrangement* que cherchent à traduire les photos de cette dernière. «J'ai toujours voulu être une artiste précisément pour pouvoir voyager.» À Montréal ou ailleurs, peu importe...

En quoi les propos de nos interlocuteurs diffèrent-ils de ceux des artistes «de souche»? Peut-on relever entre tous ces «néo» des points communs qui permettent de les réunir sous une même étiquette, différente de celle des «natifs»? Doit-on même d'ailleurs le tenter? Notre essai veut conserver une dimension exploratoire. Nous souhaitons d'abord ici, en nous en tenant aux propos de nos interlocuteurs, ressaisir au plus près l'expérience subjective des acteurs, dans sa diversité, et le processus d'objectivation de cette expérience. Il est bien entendu hors de question de tenter de généraliser à partir d'aussi peu de cas, que l'on pourrait par ailleurs multiplier. Il faudrait alors non seulement diversifier l'échantillon en fonction de la provenance des artistes, mais aussi de leur langue d'usage, de leur génération et de leur niveau d'intégration aux milieux professionnels. C'est pour de semblables raisons qu'il faudrait rencontrer des artistes en provenance des marges géographiques et

culturelles de la modernité occidentale: Moyen-Orient, Amérique du Sud, Asie, Afrique noire.

Mais il ne faut pas non plus céder à l' hypersensibilité morale ou à la rectitude politique. Bon nombre des propos de nos immigrants trouveraient sans doute plus qu'un écho auprès des artistes « indigènes », en tout premier lieu cette sorte de « liberté vaine » que l'on trouve à Montréal, et que cible si bien Graham Cantieni lorsqu'il nous dit qu'ici, où « tout est possible », « presque jamais rien n'arrive », du moins au plan d'une légitimité qui dépend encore pour l'essentiel d'une reconnaissance internationale, ou d'un marché de l'art dont le centre de gravité ne se situe manifestement pas à Montréal. Ce sentiment aussi que l'hyperactivité de Montréal, au plan de la création plastique, se trouve plafonnée ou freinée par un manque endémique de diffusion, internationale mais peut-être aussi locale.

Le Canada reste par ailleurs, depuis au moins le régime français, un pays d'immigrants pendant longtemps à dominante européenne. Notre chapitre permet à cet égard d'attirer l'attention sur la contribution d'artistes européens à la constitution de l'art d'ici. La perspective de décolonisation culturelle qui a guidé au Québec une bonne partie de l'historiographie nationale, et l'attention étant sans doute placée ailleurs au cours d'un processus d'affirmation nationale et identitaire qui a mobilisé l'essentiel des énergies, peut avoir conduit à estomper plus souvent qu'à son tour ce genre de contribution, et à esquiver en quelque sorte « l'euroanéité » de notre « américanéité ». Il ne s'agissait donc peut-être à ce stade que de faire se déployer les multiples couches de l'identité de l'art d'ici — européenne, américaine, canadienne, québécoise, montréalaise —, rien de moins.