TENDANCES

ACTUELLES

AU QUÉBEC

TENDANCES

ACTUELLES

AU QUÉBEC

TENDANCES

ACTUELLES

AU QUÉBEC

TENDANCES ACTUELLES AU QUEBEC

La gravure et la peinture
du 9 novembre au 10 décembre 1978

La photographie, la sculpture et la vidéo
du 14 décembre 1978 au 14 janvier 1979

Musée d'art contemporain
Montréal

Remerciements

Le Musée d'art contemporain tient à remercier les nombreux artistes qui ont participé à l'exposition *Tendances actuelles au Québec*. Nous désirons également exprimer notre reconnaissance aux galeries et collectionneurs qui ont bien voulu prêter leurs œuvres à l'occasion de cet événement.

Coordonnateurs des expositions: Denis Chartrand, Adjoint au responsable, Service des expositions, Sandra Marchand, Conservateur adjoint, Yolande Racine, Conservateur adjoint, avec la collaboration de François Desaulniers pour les expositions de photographie et de vidéo.

MACM (1978) 007984 pc(f)

Avant-propos

L'exposition «Tendances actuelles au Québec» s'inscrit dans la tradition établie pendant les années soixante, au Musée d'art contemporain, de présenter de manière périodique les orientations de l'art québécois. Depuis 1966, aucun événement du genre n'avait pourtant été tenu et en constatant le foisonnement de l'activité artistique de la dernière décennie, il est apparu utile qu'une présentation soit faite des diverses tendances de notre art. Cette exposition n'est non pas conçue dans un but de faciliter la catégorisation des formes d'art, mais plutôt, elle ramène à l'optique qu'un musée d'art contemporain est un terrain de mise en présence des propositions esthétiques.

Toute exposition qu'elle porte sur l'œuvre d'un seul artiste ou sur un mouvement délimite un champ perceptuel. Ainsi constituée, la suite d'œuvres suggère une lecture iconique, linéaire affectant des relations nouvelles entre les œuvres. La logique attribuable à l'idée des organisateurs est pourtant enrichie d'apports multiples, venus aussi bien des praticiens que des observateurs de ces propositions plastiques. De la sorte, l'idée conductrice d'une exposition n'est pas dénuée d'anticipations et la réunion même d'œuvres actuelles compose une suite historique. Nous ne pourrions prétendre que les œuvres rassemblées sont investies d'un sens nouveau mais par la juxtaposition, des correspondances s'établissent entre les objets et se rapportent à un autre palier de communication qui fait ressortir de l'œuvre des références collectives.

En cela, réside sans doute un des points de confrontations du spectateur avec l'art contemporain. Les œuvres récentes sont encore rattachées à l'univers subjectif de leurs auteurs, n'étant pas encore inscrites au rang de l'histoire, c'est-à-dire dans une continuité qui répondrait à un ordre extérieur à leur nature. Le processus de mettre en présence les différents discours en rapport avec ces œuvres vise donc à engager le débat.

Plusieurs œuvres contemporaines sont traitées par la critique qui en les abordant de manière transversale, s'en tient à une volonté de ne dégager que certaines de leurs significations. Mais, les rapports suscités par la juxtaposition de ces objets esthétiques, étrangers les uns aux autres, appellent à une perception autre qui nous renvoie à un ordre collectif, à un système de pensée dans lequel s'inscrit l'histoire. Sans opter pour quelque démonstration que ce soit, est-il possible d'échapper à un récit qui s'instaure entre les œuvres? Pour certains la proposition d'interprétation aura tel sens et pour d'autres, elle sera privée de valeur tant que l'ajustement des significations ne sera pas établi en accord avec un consensus.

Chercher un sens à une série d'événements divers qui se sont déroulés dans le temps, sans liens les uns aux autres, est un exercice mental qui ne trouve lieu qu'au niveau du discours. Nous en convenons et nous ne doutons pas de l'aléatoire de la tentative. Pourtant, ce geste s'associe à une pratique qui, comme l'objet observé, transpose et métamorphose le réel pour instaurer le mode historique. Devons-nous de crainte d'errer, cesser de dire et ainsi interrompre ce mouvement d'avancée et de recul qui tisse la trame historique? Un regard porté dans le temps exige cette pose que nous prenons pour revoir et réentendre ce que nous avons vécu avec l'insouciance de le vivre.

Récapitulation

Cette décennie soixante-dix est remarquable par son caractère d'ambivalence. D'une part, nous reconnaissons la continuité esthétique de certaines formes d'art et d'autre part, nous avons assisté à un éclatement des valeurs traditionnelles. Il est notable en effet que nous ayons persisté à faire des rappels sans cesse en référence à deux mouvements de notre histoire contemporaine, l'Automatisme et le Néo-plasticisme. Les praticiens ont affiché leur affiliation à ces deux esthétiques, sinon sur un plan stylistique du moins dans l'esprit. Par contre, entre 1970 et 1975, plusieurs manifestations témoignent d'une remise en cause de l'objet esthétique. Différents événements spectaculaires sont maintenant compréhensibles d'après une notion d'ouverture du champ symbolique à d'autres définitions de l'art. Dans cet ordre d'idées, une révision des attitudes face à l'art a été opposée à l'objet et à l'appareil culturel qui l'entoure. Derrière la représentation figurative, les idéologies se sont affrontées et une discussion s'est engagée pour permettre l'élaboration d'un discours plus sociologique. La compréhension de cette figuration n'est pas devenue pour autant plus accessible car à cette contestation s'alliait une recherche en vue de charger l'image d'une identité sociale. C'est ainsi que les symboles de la société de consommation et ses archétypes sont apparus dans l'art pictural et dans les manifestations de type happening. Toutefois, à travers les représentations issues de cette réflexion, il y avait également une volonté de remettre en situation l'incidence sociale de l'objet esthétique, tout en s'appropriant le vocabulaire des signes. Cette dernière préoccupation est soutenue parallèlement dans les disciplines comme la peinture et la sculpture alors qu'une recherche théorique est effectuée pour dégager les fondements de la pratique. Un texte paru en 1975, «le corps de la peinture» (1 et 2), marque le tournant de cette réflexion sur l'art pictural, ses symboles et sa spécificité. Le discours marxiste interroge ici les conditions d'une pratique en rapport avec un formalisme et pose la cause du réalisme à la défense d'une idéologie.

La contestation culturelle a cherché sa voie formelle par laquelle elle se dégagerait du poids de l'histoire. Dans le réalisme comme dans l'abstraction, les déterminismes de la culture ont été puissants à transférer des idées archétypes à la figure avec lesquelles l'artiste a à composer. Cette conscience sémantique qui s'est développée a par ailleurs évolué hors du terrain des préoccupations sociologiques. Ce sont les composantes formelles qui ont refait surface et nous observons en particulier un retour, après 1975, à des formes d'art plus traditionnelles.

La gravure

En regardant ces gravures, nous nous rappelons que l'enseignement d'Albert Dumouchel avait mis l'accent sur l'apprentissage de la technique traditionnelle de l'eau-forte et de la taille-douce. Par la suite, l'influence de S.W. Hayter sur certains de ses élèves a même été la cause d'une opposition entre ces derniers et le maître. Mais à la fin des années soixante, l'art Pop des Etats-Unis a franchi nos frontières et a réintroduit une figuration engendrant l'usage des techniques reliées à la photographie. Cette suite de planches reprend la préoccupation de ceux qui œuvrent à la recherche d'une figuration mieux identifiée à notre culture. Si la société de consommation impose à l'image ses archétypes, quel que soit le lieu de production, les graveurs québécois cherchent toutefois des correspondances plus profondes à introduire dans leurs représentations. La réalité urbaine par exemple, de plus en plus uniformisée par l'architecture et les média de communication, est cependant caractérisée par un symbolisme dont les clés de l'interprétation demeurent d'origine locale. Ainsi, ces œuvres figuratives trouveraient une comparaison dans un style littéraire qui a été exploité tant au théâtre que dans l'écriture romanesque, à la fin des années soixante, au Québec. Ce style populiste de notre littérature récente, ne rend-il pas d'ailleurs dramatique un phénomène d'aculturation? Sur un autre plan, le geste lyrique retrouve un dynamisme dans le bois gravé à la manière orientale et il donne à cette technique séculaire, un espace nouveau et une vigueur agressive typiquement nord-américaine. A la fin des années soixante-dix nous voyons ainsi le graveur se dégager peu à peu d'un traditionnalisme et aborder avec un esprit formel la technique qu'il entend maîtriser au profit de l'image.

La peinture

Le geste de peindre est repris dans toute sa plénitude sur de grandes surfaces où la densité de la matière se conjugue avec la rigueur de la composition. Devant la toile, l'attitude réflexive du peintre traduit ses affinités avec le discours théorique tenu par des groupes étrangers, comme celui entre autres de Support/Surface en France. Ce rapprochement possible avec une pensée européenne sur la peinture n'exclut toutefois pas une sensibilité particulière à l'art américain qui se manifeste dans la facture du tableau, dans son format et dans une dimension de l'espace. Là réside peut-être une des confrontations significatives de cette exposition et explique la présence des aînés.

La tradition post-cubiste qui a nourri l'art pictural au Québec, depuis les années quarante, n'habite plus la composition de l'œuvre abstraite. Même le geste lyrique dans certaines peintures actuelles n'a pas la même valeur de signe et ne répond pas au même rapport du fond et de la figure. La relation du peintre à une surface (all-over) et sa conceptualisation de l'œuvre démontrent que l'art tient lieu dans le langage de la représentation et que nul n'est besoin de le transgresser figurativement. C'est ce que s'appliquent à nous rappeler les artistes conceptuels en reléguant dans l'idée toute l'expérience esthétique.

La photographie

La suite de photographies réunies dans cette exposition contribue à préciser une des positions du créateur face à la réalité. Dans d'autres arts souvent la transformation de la matière implique des procédés complexes, la distance à la réalité transposée en est d'autant plus grande. Mais avec l'appareil photographique, le geste de sélectionner les images gagne une telle mobilité que nous en oublions l'opération de transfert sur la pellicule. L'illusion est entretenue que la lentille prolonge l'acuité visuelle et l'affine même. Sur certaines planches la netteté de la prise de vue et son relief affirment ce réalisme qui persiste à caractériser la photographie au Québec. Nous pouvons nous interroger par contre pour savoir si ce réalisme qualifié de social n'est pas davantage personnalisé que nous le croyons. L'anecdote comme nous pouvons l'observer ne nous retourne pas inévitablement à des significations d'un ordre collectif mais à une symbolique qui se découvre dans le détail. Ainsi cette «réalité» avec toute l'ambiguïté que véhicule ce terme, sert presque de mise en scène à une iconologie intimiste et trouve ses références dans l'univers imaginaire du créateur. Là réside une des difficultés de traiter d'un art aux apparences sociologiques quand il nous renvoie à la sensibilité d'un être à l'univers.

La sculpture

Pendant un certain temps, si nous avons cru que l'art conceptuel et plus interventionniste n'ont pas eu les répercussions attendues au Québec, au début de 1970, en abordant la sculpture de cette exposition nous découvrons au contraire l'importance de ces manifestations. Nous constatons que le sens traditionnel accolé au terme de sculpture ne s'applique plus, du moins les rapports de ces objets avec l'espace ont été modifiés et nous nous devons de revoir certaines notions. La conscience de plus en plus aigüe d'une dématérialisation de l'objet et en contrepartie sa disposition dans ce lieu de communication qui ordonne le langage des formes, ont transfiguré la relation spatiale du créateur et de l'objet. La sculpture n'est plus déposée telle une ronde-bosse et ajoutée à l'environnement, elle compose avec le lieu. Depuis le début du siècle, les Constructivistes ont posé cette relativité de la notion volumétrique de la sculpture, l'objet est décomposé en des rapports d'éléments, nous pensons surtout aux reliefs en coin de Tatlin. Le monde scientifique n'a-t-il pas d'ailleurs repris le problème de la définition de la matière? Ensuite, la valeur temporelle a été introduite grâce à l'action mécanique de la sculpture ou encore de manière suggestive. Cet enseignement a porté ses fruits dans l'art cybernétique en particulier et, malgré que nous ayons négligé d'en retenir la leçon fondamentale, nous ne pouvons que constater l'interaction du lieu et de l'objet dans la performance. Dans une telle manifestation, le corps est entièrement dans le champ symbolique en plus de participer à la relation du spectateur à ce lieu d'intervention, le corps est son propre objet. Ainsi les œuvres dites sculpturales de cette exposition se démarquent-elles d'une tradition sculpturale liée à la matière, puisque c'est le lieu qui est affirmé et que le spectateur est intégré à l'enceinte de création. La plupart de ces œuvres ne sont pas conçues comme des objets autonomes mais en interaction avec leur environnement. Cette dynamique tend donc à confondre notre conception première de la sculpture.

La vidéographie

L'interrogation soulevée face à un réalisme en parlant de la gravure et de la photographie trouve des réponses aussi dans l'art vidéographique. Voilà un médium qui est un symbole patant de la société de consommation et dont l'artiste se sert pour transmuer certaines dimensions sociologiques. L'image du petit écran fut domestiquée à outrance par son introduction dans la vie quotidienne mais dans la contestation, elle prend des distances par rapport à la télévision. C'est ainsi que l'enregistrement de l'image s'appuie plus sur l'expérience esthétique de la performance et de l'art pictural. La narration choisie permet alors de représenter des comportements et de décrire des situations plus globales.

La représentation qui a été l'objet d'un art pictural dans l'histoire de l'art n'a pas de comparaison véritable avec la réalité qui est figurée dans la vidéo. La référence esthétique qui inspire cet art correspond plus à une étude de langage dans laquelle le corps serait dans ses rapports sensibles avec l'environnement plutôt qu'en représentation. Mais contrairement au réalisme dans la gravure, la présence de la figure humaine dans l'image vidéo traduit des comportements, elle fait référence à un ordre social donné dans un déroulement séquentiel qui en ordonne le sens du continu. Tout en prenant modèle sur une narration cinématographique, elle en transgresse le sens en ne correspondant pas à l'image de ces archétypes, ce qui lui insuffle une dimension poétique, désordonnée, rompue avec l'ordre établi.

Comme nous avons pu le découvrir à travers les différentes phases de cette exposition, la valeur du signe prime sur sa représentation et caractérise cette décennie.

Louise Letocha
Directrice

6

La gravure

Pour mieux saisir dans toutes ses dimensions la présente exposition de gravures, il serait bon de s'attarder un peu à l'intérieur de sa brève histoire, à la nature des activités qui ont entraîné son développement rapide dans notre milieu, et à sa situation actuelle.

C'est avec Albert Dumouchel que l'on voit naître une organisation judicieuse des ateliers de gravure dans les principales écoles d'art de Montréal. A l'Ecole des Arts Graphiques où il enseigne de 1942 à 1960, il met progressivement sur pied, au cours des années '50, un atelier de gravure regroupant quelques presses. Puis l'Ecole des Beaux-Arts de Montréal l'invite en 1960 à réorganiser le leur. Il intègre une partie du matériel de l'Ecole des Arts Graphiques à l'équipement rudimentaire qu'avait utilisé Alyne Gauthier Charlebois. L'Ecole des Beaux-Arts se voit désormais dotée d'un équipement technique diversifié peu courant à cette époque, que Dumouchel s'efforce de compléter au cours des années. Parallèlement à sa production personnelle, il y enseigne les différentes techniques de la gravure jusqu'en 1971, formant les graveurs qui deviennent plus tard professeurs à ses côtés. C'est à son dynamisme et à celui de ses assistants que nous devons aujourd'hui d'avoir les 125 à 150 graveurs professionnels dénombrés par le Conseil de la gravure.

Par la suite, l'essor de la gravure s'est fondé sur les recherches individuelles de jeunes artistes qui ont entrepris des stages de perfectionnement à l'étranger, notamment à l'Atelier 17 dirigé par Stanley William Hayter à Paris. L'influence importante de ce dernier se situe à deux niveaux: d'une part il stimula la recherche de nouvelles possibilités offertes par les techniques déjà existantes, principalement en ce qui a trait à l'utilisation de la couleur dans la gravure à l'eau-forte; d'autre part, il revivifia la notion d'atelier commun.

De cette expérience européenne se développe chez les graveurs québécois l'idée stimulante de se grouper pour travailler, de partager un local et les presses (autrement inaccessibles en dehors de l'Ecole) et d'échanger idées et expériences. La naissance de tels ateliers a pour effet de briser l'isolement des graveurs et de créer un milieu artistique propre à la gravure. Le premier atelier de ce genre, l'Atelier libre de recherches graphiques, est fondé à Montréal par Richard Lacroix à son retour d'Europe en 1964. Pierre Ayot ouvre un deuxième atelier à Montréal en 1966 sous le nom d'Atelier libre 848 (Graff depuis 1969). Dans la ville de Québec, sous l'initiative de Marc Dugas, l'Atelier (coopératif) de réalisations graphiques ouvre ses portes en 1972; deux ans plus tard Paul Lussier fonde à Montréal l'Atelier Arachel. Le besoin de décentralisation s'exprime encore par la création, en 1975, de l'Atelier de l'Ile à Val David par Michel Tremblay. Dans le milieu anglophone, l'atelier Graphia et le Centre Saidye Bronfman recrutent une importante clientèle d'artistes actifs. Au cours des années '70 des ateliers individuels commencent peu à peu à s'ouvrir.

Les graveurs réussissent donc à s'organiser au niveau de leur production, à l'aide de subventions gouvernementales dans la plupart des cas, mais le problème important de la diffusion de leurs œuvres demeure. C'est à travers les maisons d'édition que se déploient les premières tentatives de diffusion de gravures originales. Dès 1949, Roland Giguère fonde les Editions Erta; en 1953 Claude Haeffely participe à l'élaboration de la collection «La Tête armée», chez Erta, collection dédiée à la production et à la diffusion d'œuvres graphiques et de poésie. En 1958, les Editions Goglin sont créées par l'imprimeur et typographe Pierre Guillaume. Les Editions de la Guilde Graphique, 1966, et les Editions Graffofone, 1973, se développent au sein des deux premiers ateliers libres de Montréal pour répondre au besoin manifeste de leurs membres. Par la suite d'autres maisons telles les Editions Art 2,000 de la Galerie Média Gravures et Multiples et les Editions Bourguignon + s'ajoutent au nombre.

Parallèlement au développement de l'édition, certaines galeries se sensibilisent à la gravure. En juin 1961, la Galerie Agnès Lefort présente une exposition consacrée exclusivement à la gravure sous le titre «Graveurs canadiens et étrangers». En 1961 et 1969 respectivement, la Galerie 1640 et la Galerie Media Gravures et Multiples commencent à s'intéresser spécifiquement au marché de la gravure; la Galerie l'Aquatinte se destine plus tard à la même vocation. De plus, au cours des années '60, la participation à des Biennales internationales des graveurs-pionniers tels Peter Daglish, Albert Dumouchel, Yves Gaucher, Richard Lacroix, Gilbert Marion, Robert Savoie, Henry Saxe . . . vaut à la gravure québécoise une reconnaissance internationale. En effet, la qualité des œuvres présentées aux expositions internationales de gravures de Lima (Pérou), Santiago (Chili), Ljubljana (Yougoslavie), Lugano et Grenchen (Suisse), mérite au Canada de nombreux prix et crée des opportunités de participation à des expositions itinérantes à l'étranger. La somme de ces événements a lieu de provoquer une saine émulation dans le milieu des graveurs et d'amener la presse à parler davantage de la gravure, à en expliquer les procédés et à familiariser le public à ce médium.

D'autre part, la politique d'éducation populaire mise de l'avant par les Editions Formart, sous la direction de René Derouin, constitue un autre moyen efficace de sensibilisation du public. Dans le même ordre d'idées, la participation collective des membres de l'Association des graveurs au Salon des Métiers d'art à partir de 1971 joue incontestablement un rôle important.

Certaines initiatives privées se développent aussi, qui représentent des débouchés intéressants pour les graveurs. La Banque Provinciale, par exemple, commence en 1971 une collection de gravures canadiennes qui compte aujourd'hui plus de 450 titres. D'autres entreprises privées achètent également aujourd'hui des gravures originales pour leurs bureaux.

Mais dans un pays où aucune tradition n'existe dans le domaine de la gravure, ces tentatives relativement isolées de promotion pour la diffusion des œuvres graphiques demeurent malheureusement insuffisantes.

Une vingtaine d'années après que l'art de la gravure ne soit «sorti des coulisses» et qu'il se soit mérité une réputation internationale, le voici à nouveau aux prises avec un important problème de réorganisation de son réseau culturel et économique qui ne peut qu'affecter son développement actuel.

Il ne faut pas perdre de vue qu'il y avait absence de compétition chez les premiers graveurs mais que depuis, le nombre croissant de graveurs actifs a pour effet de saturer un marché qui était déjà bien faiblement développé et de minimiser les possibilités d'obtention de bourses de travail. La participation à des expositions internationales amorcée au début des années '60 est actuellement en régression alors que la gravure a besoin, comme toute autre forme d'art, de déborder des cadres du Québec et de rejoindre un plus vaste public.

Mais si la gravure a besoin d'expansion géographique, elle a avant tout besoin de répondants locaux. Il est vrai que la majorité des galeries se préoccupe peu d'exposer et de vendre la gravure qu'ils évaluent en terme de rentabilité inférieure à la peinture et à la sculpture. Les galeries constituant actuellement le réseau officiel du marché de l'art et la gravure y étant largement défavorisée, elle se trouve, dans une importante mesure, privée d'exposition et de vente. D'ailleurs l'idée de plus en plus fréquente d'ouvrir des galeries dans les ateliers est un symptôme évident de cette situation précaire.

Du côté des éditions, on ne cesse de constater que le public intéressé est trop limité. Si la gravure est partiellement rejetée par le marché officiel, elle l'est souvent aussi par le public. Ce dernier la considère parfois comme un médium de deuxième ordre à cause du procédé mécanique qu'implique sa réalisation et de l'idée de multiple qui s'y rattache. C'est aux artistes que revient souvent la tâche de créer leurs propres maisons d'édition et de rejoindre un public réceptif.

La présente exposition témoigne inévitablement de l'instabilité de la situation vécue par les graveurs. L'échantillonnage, quoique restreint, des vingt et une gravures exécutées en 1977 et 1978, reflète sensiblement les mêmes préoccupations techniques et esthétiques qu'on lui connaissait déjà il y a quelques années.

Chez les représentants du mouvement surréaliste dans cette exposition, l'implication formelle est établie depuis longtemps et traduit chez eux un sentiment profond d'appartenance à ce mode de pensée poétique. Janine Leroux-Guillaume et Roland Giguère ont en effet vécu activement l'épopée surréaliste québécoise centrée autour de Pellan à la fin des années '40 et au cours des années '50.

L'eau-forte «Espoir de vivre» évoque une explosion de l'inconscient où sont mises en relief des zones interdites de l'univers. Janine Leroux-Guillaume cherche, par son approche subjectiviste, à y rendre compte du sentiment de l'organique. Sa gravure définit un espace fourmillant d'ombres, laissant apparaître quelques formes biomorphiques entremêlées qui semblent en émerger. Dans cet espace sans profondeur réelle, les tensions se répartissent sur toute la surface de la gravure, lui conférant ainsi une très forte intensité.

A travers un métier rarement aussi bien senti, elle utilise avec subtilité une gamme de demi-tons qui passent du vert dans la partie inférieure au bleu dans la partie supérieure. Ce schéma chromatique évoque insensiblement l'idée de paysage qui persiste souvent même dans l'exploitation de l'univers inconscient.

Giguère met le réel en relation avec l'irrationnel et la poésie. Dans son monotype intitulé «La barre du jour», une série de signes viennent s'inscrire sur un fond atmosphérique, provoquant un dépaysement spatial.

Une illusion de profondeur est créée par l'utilisation d'un dégradé aux tons chauds et terrestres, puis aériens, qui restitue une structure paysagiste; trois registres de signes hachurés suggèrent par ailleurs l'horizon. Ces signes appliqués à la spatule, d'une manière gestuelle mais contrôlée, laissent deviner dans leur mouvement la marche du geste. D'autres éléments aux formes linéaires contorsionnées ou géométriques viennent habiter l'espace et en modifier la lecture.

L'obstacle principal dans l'expression surréaliste en gravure demeure, incontestablement, l'exigence technique et la mise en œuvre lourde du procédé, si on le compare par exemple à l'utilisation des mots en poésie. C'est sans doute pour jouir d'une plus grande spontanéité que Giguère a opté pour l'application des signes à la spatule.

A l'intérieur du vaste échantillonnage d'œuvres figuratives mises en présence dans l'exposition, on reconnaît aussi chez Carl Daoust une approche surréaliste. Avec une grande maîtrise de l'aquatinte, il exploite une imagerie fantastique liée à l'association insolite d'objets quotidiens. Sa recherche du réalisme détaillé, dans le dessin et dans le traitement. accentue l'identité des objets représentés et leur confère une présence très concrète. Chacune de ses œuvres possède un caractère fortement narratif. Tant par ses sujets que par ses titres suggestifs, il dénonce l'aliénation en jouant principalement sur les thèmes suivants: la mort, le sang, la cruauté et la représentation de personnages atrophiés. Il situe son récit dans un monde statique dont la filiation avec le nôtre réside dans la représentation de la tridimensionnalité. Jouant sur la dualité entre la représentation (l'image) et le représenté (le sens), Carl Daoust parvient à la métaphore ironique. C'est dans cet esprit d'ailleurs qu'il utilise couramment le symbole. Dans «L'Amour à la Mort», deux os, identifiables l'un comme mâle, l'autre comme femelle, sont croisés dans un lit près d'une commode où sont posés un dentier, une brosse à dent et un réveille-matin, associant ainsi la notion de temps à la mort.

1

0

Dans un autre ordre d'idées mais encore dans le domaine de la figuration, quatre artistes proposent leur optique «pop».

Pierre Ayot fut, après Dumouchel, l'un des premiers représentants québécois du «pop art». Dès le milieu des années '60, il développe dans le contexte de la culture québécoise cette forme d'art populaire issue des milieux anglais et américains.

Depuis 1966, il intègre petit à petit des objets réels à ses sérigraphies, posant ainsi le problème de la représentation bidimensionnelle en rapport avec ses prolongements tridimensionnels. Récemment, ses gravures elles-mêmes sont devenues tridimensionnelles, provoquant un effet de surprise certain. Les objets qu'il expose, «Seize caisses d'oranges» sérigraphiées sur tissu bourré et cousu, sont extraits de notre environnement habituel. L'imagerie «pop», presque toujours humoristique chez Ayot, est centrée non pas tant sur l'univers personnel et introspectif de l'artiste mais sur des choses réelles faisant partie de la culture populaire. En effet, bien que l'artiste soit responsable du choix du sujet et de la manière dont il est représenté, l'œuvre réfère davantage à l'univers extérieur quotidien, qu'à son univers subjectif. Le traitement en aplats propre au procédé sérigraphique renforce en ce sens la réalité objective des caisses d'oranges où l'empreinte de l'artiste cherche délibérément à s'effacer. Simple, directe, explicite, l'œuvre existe en dehors de toute interprétation puisqu'elle relève d'un langage commun compris spontanément par tous. L'œuvre de Pierre Ayot relativise les notions d'art et de non-art; négligeant les frontières idéologiques, elle cherche avant tout à nous rendre conscients de notre environnement et à en extraire des images évocatrices.

La gravure de Forcier représente par procédé photo-sérigraphique un morceau de tarte meringuée dans une assiette d'aluminium. L'assiette, dans laquelle le visage du spectateur se reflète ironiquement, est rendue par une réserve qui laisse paraître le support d'acier chromé sur lequel seules les valeurs sont marquées. Forcier met en évidence la réalité objective de son sujet par une utilisation pertinente et humoristique de la matière métallique.

«Le monstre du Lock Ness» de Boisvert propose une réflexion sur l'espace et la perception. Cette lithographie reproduit dans son tiers inférieur une étendue d'eau profonde réduite à une bande rectangulaire. Dans l'espace supérieur, des pinces à papier sont dessinées par le vide à la manière de Jim Dine, d'où pendent des rubans spiralés. Cette représentation spirituelle de falsification de preuve de l'existence du monstre sert de prétexte à une subdivision verticale et horizontale de l'espace. La bande d'eau suggère une profondeur paysagiste que les éléments verticaux tendent à contredire. Boisvert définit donc un espace illusionniste dans lequel il privilégie le thème de l'eau.

Encore dans la veine «pop», mais selon un style proche de la bande dessinée cette fois, «La rencontre d'un drôle de type» de Michel Fortier nous met en présence d'un univers imaginaire empreint d'humour et de bizarrerie. Sa parenté avec l'illustration de bande dessinée tient essentiellement à la présence d'un cadre imprimé cloisonnant l'image, au caractère anecdotique de la représentation et au style caricatural du dessin. La profondeur y est définie par la proportion relative des personnages et par un dégradé chromatique au niveau du sol allant du plus clair au plus foncé, contrairement à la formule traditionnelle. Les ombres sont marquées par des réserves pratiquées sur le papier brun.

Les œuvres de Michel Leclair, Chantal duPont et Jennifer Dickson, s'insèrent également dans le large éventail figuratif. Leurs œuvres ont en commun l'utilisation de la photographie comme matériau de base. Leclair et duPont développent une approche formelle tandis que Jennifer Dickson évoque des valeurs lyriques.

Leclair s'inspire d'une photographie d'immeuble sur le mur duquel une trace a été laissée. Cet espace bigarré est reformulé en agrandissement par le procédé sérigraphique qui favorise la réduction des formes et en fait ressortir les configurations abstraites. Ces deux images, photographique et sérigraphique, sont mises en relation dans une œuvre unique. Le commentaire social prépondérant dans ses œuvres jusqu'en 1977 est désormais secondaire et fait place à une recherche plus formelle axée sur la valorisation d'objets qui ne sont généralement pas évalués en termes esthétiques.

L'œuvre de Chantal duPont relève principalement de la photographie et du dessin. Les deux registres qui la composent sont occupés respectivement par un personnage masculin dans le bas et une fenêtre dans la partie supérieure. Reproduits quatre fois, les deux sujets superposés rythment l'espace et, dans un fondu de la gauche vers la droite, font «osmose» avec le papier. Les éléments disparaissent progressivement comme s'ils pénétraient dans l'épaisseur du support, ne laissant plus percevoir qu'une réduction de leurs formes. C'est donc l'inverse du processus photographique de révélation de l'image qui se produit ici. La recherche technique chez Chantal duPont est étroitement liée à sa démarche artistique. A travers l'utilisation de la séquence, son œuvre raconte plusieurs moments et différentes atmosphères d'un même événement en évolution.

Tirée de la série «Three Mirrors to Narcissus», l'aquatinte de Jennifer Dickson a pour thème la contemplation de soi. Depuis la fin des années '60, elle utilise couramment des textes comme source d'inspiration. Dans sa série de 1974 intitulée «Body Perceptions», elle utilisait déjà comme sujet le corps humain et la photographie comme technique de base. Jennifer Dickson superpose ou fusionne différentes parties de l'image photographique afin d'en tirer des assemblages complexes. Dans «Le second miroir: réflexions», des composantes du corps humain, réfléchies dans des miroirs, s'enchevêtrent en séquences visuelles parmi les draps et atteignent un niveau d'abstraction. L'utilisation du miroir comme symbole occupe une place importante dans son œuvre depuis deux ans; de même qu'il réfléchit, il emprisonne l'image, introduisant la notion d'intemporalité des émotions humaines. L'addition de l'aquarelle rehausse la sensualité de la représentation peu courante d'un nu masculin vu par une femme. Le jeu des valeurs révèle par ailleurs une excellente utilisation de l'aquatinte.

Marc-Antoine Nadeau et Paul Lussier explorent un tout autre aspect de la figuration par la qualité expressionniste de l'exécution.

Nadeau, dans sa parodie d'un thème de la mythologie grecque, accède à un graphisme nerveux et incisif qui va jusqu'à évoquer le graffiti. Le récit est relaté dans un texte poétique, volontairement criblé de fautes d'écriture, qui accompagne un ensemble de cinq images isolées à la manière de la nouvelle bande dessinée.

Le traitement au pinceau lithographique dans l'œuvre de Paul Lussier comporte aussi un caractère expressionniste. Les deux registres supérieurs y sont traités en aplats alors que le troisième révèle des coups de pinceau énergiques; dans son ensemble la représentation demeure cependant statique. La couleur y est restreinte à des valeurs presque monochromes auxquelles s'ajoute un seul élément de contraste.

L'étude de Bergeron prend prétexte de l'hiver pour élaborer une composition linéaire structurée en trois registres. Avec cette œuvre on se retrouve en présence d'un schéma de composition de type classique où, dans leur dynamisme, toutes les lignes mènent le regard vers le point de fuite. On y trouve aussi le traitement en clair-obscur dans les ombres portées sur le mur, la neige et la clôture. Les contrastes sont prononcés d'un registre à l'autre tandis que, dans le sens latéral, les valeurs sont nuancées. La composition, par la force de sa structure, prévaut sur les éléments représentés et devient le sujet même de l'étude.

Monique Charbonneau et Tim Yum Lau explorent un univers lyrique où l'adresse technique joue un rôle important.

Tim Yum Lau traite principalement d'espace. Seul le buste d'un personnage vient animer les trois quarts inférieurs de l'image, la partie supérieure étant réservée à la représentation d'un paysage de montagnes imaginaire. De cette œuvre lyrique, marquée par l'importance du blanc, se dégage un profond sentiment de «vastitude» et d'isolement. D'un point de vue technique Tim Yum Lau réussit un intéressant dégradé lithographique.

Monique Charbonneau fit un stage d'étude de la gravure sur bois au Japon en 1973 et, depuis, elle expérimente ce médium. Sa nature morte «Le panier» évoque le type de composition cubiste; la perspective traditionnelle y est déclinée au profit du rabattement des plans et les objets subissent une réduction géométrique importante qui favorise le découpage de leur silhouette par aplats. Monique Charbonneau manifeste dans son œuvre la primauté du dessin propre au travail sur bois et emprunte au quotidien quelques suggestions formelles. La pâleur des tons est caractéristique du procédé japonais d'impression manuelle au barein et de l'utilisation d'encres à l'eau.

Jouant sur le double plan de la représentation figurative et abstraite, Robert Wolfe et René Derouin abordent dans un esprit lyrique les notions d'espace et les superpositions de motifs.

L'usage restreint des couleurs chez Robert Wolfe porte l'accent sur les figures verticales et sur leur situation dans l'espace. Ces six éléments représentant des poteaux de clôture révèlent la texture de l'écorce; ce motif graphique est superposé au motif de l'arrière-plan. La matité des couleurs et la finesse de l'exécution ajoutent à la sobriété et au dépouillement de la composition.

La gravure de Derouin révèle une structure paysagiste simplifiée. Les cinq plans, traités en zones cloisonnées, reprennent chacun un motif spécifique. Un aspect minéral se dégage de la qualité métallique de la couleur et des différentes textures. Après avoir expérimenté plusieurs techniques de la gravure, Derouin revient au travail du bois, attiré par la simplicité de ce procédé qui ne permet aucun camouflage.

Du côté de la non-figuration, Pierre Tétreault, Normand Ulrich et Richard Lacroix poursuivent chacun à leur manière une recherche formelle.

«Planche d'essai calligraphique» de Pierre Tétreault, un bois gravé en cinq couleurs, s'impose presque comme un tour de force technique. Cette pluie de signes calligraphiques indéchiffrables retient de ses œuvres antérieures un certain caractère oriental et une utilisation poussée des effets chromatiques. L'emploi d'encres lustrées met en relief la texture du papier et crée ainsi des jeux de lumière. Basant l'uniformité de sa composition sur l'utilisation d'une multitude de segments contorsionnés et de réserves qui rythment la surface à la diagonale, il abolit par le fait même les distinctions hiérarchiques. Le bois gravé de Tétreault évoque le type de composition «all over» américain, développé à la fin des années '40 et au cours des années '50, en regard de l'absence de foyer central et de la couverture totale de la surface imprimée.

1

1

1

La sérigraphie «Superpositions blanc et bleu» de Normand Ulrich exige deux types de lecture qui ne peuvent s'exercer simultanément. L'une, à distance, favorise la perception optique d'un espace à trois dimensions. La lecture rapprochée révèle une alternance d'aplats et de textures et la présence de nuances tonales dans chacune des couleurs, sur un plan bidimensionnel. Cette composition géométrique se définit comme une étude d'oppositions multiples, spatiales, linéaires, chromatiques et de textures, qui relève davantage d'une approche picturale que graphique.

Richard Lacroix développa au cours des années '60 une technique d'encrage en creux et en surface pour l'eau-forte. Dans la gravure «Les 2 cascades», il exploite un motif linéaire qu'il répète et varie dans un espace neutre. Il utilise le module linéaire et les jeux de transparence pour créer un champ d'énergie, la ligne y délimitant des zones symétriques où l'absence produit des espaces divergents.

Francine Simonin propose une œuvre monumentale autant par son style que par sa dimension. Ce polyptyque recto-verso est présenté sous la forme d'un «kakemono» japonais; il regroupe une série de douze gravures sur bois de fil imprimées au barein. On y sent fortement la recherche de la matière mise en évidence par l'empreinte des veines du bois. Chacun des éléments détient une parfaite autonomie plastique. La réussite dans le prolongement de la ligne d'une feuille à l'autre implique une coordination exigeante du geste et de l'œil ainsi qu'une maîtrise exceptionnelle de la technique. Son style expressionniste laisse place au hasard du geste à l'intérieur de la forme définie dans son esprit. L'intensité du dessin, poussée jusqu'à l'extrême dans ce bois gravé intitulé «Aire de femme 1 et 2», est soulignée par l'opposition violente du noir et blanc.

2

Dans l'échantillonnage qui nous intéresse, plus de la moitié des œuvres s'inscrivent dans le cadre d'une interprétation figurative de la réalité. La tendance «pop» demeure importante par le nombre de ses représentants et la variété des approches. Les «Seize caisses d'oranges» sont d'un intérêt particulier quant à l'éclatement de la notion de spécificité bidimensionnelle de la gravure qu'elles proposent.

Une pensée originale prévaut dans le lien étroit établi entre l'expression formelle en figuration et la recherche de nouvelles possibilités techniques axées principalement sur la photographie.

Quant à la figuration lyrique et de style expressionniste, les artistes y proposent, en dehors de tout consensus, une diversité de thèmes issus des préoccupations poétiques et esthétiques propres à chacun.

Dans le cadre de l'expression surréaliste, un seul artiste développe une approche figurative, exprimant son propos par le biais d'associations d'objets-idées.

L'univers inconscient est par ailleurs exploré dans des œuvres que l'on ne peut qualifier d'abstraites à cause de leur relation implicite avec le réel, révélé notamment par la présence d'un schéma paysagiste, mais qui n'appartiennent pas davantage à la figuration. Ces œuvres réussissent à établir des liens entre le réel et l'inconscient.

Certaines œuvres tiennent pour leur part et de la figuration et de l'abstraction; leur source d'inspiration relève de la figuration alors que le traitement, plus particulièrement le jeu de superpositions de motifs issu de la tradition orientale, engendre des formes abstraites.

Du côté de l'abstraction, trois artistes développent dans des voies diverses une approche formelle. Considérant d'abord la forme et les relations entre éléments plutôt que la matière et le contenu, ces artistes s'intéressent au problème de l'espace à travers l'utilisation respective d'une multitude de signes, de la géométrie et du module linéaire. Dans ce regroupement, le bois gravé intitulé «Planche d'essai calligraphique» propose une attitude renouvelée tant dans la production personnelle de l'artiste qu'en général.

La seule œuvre expressionniste abstraite de l'exposition reflète le tumulte des sensations immédiates de l'artiste, retouchées toutefois par sa conscience esthétique et technique. Au niveau de la présentation, l'œuvre propose une mise en relation intéressante des différentes parties d'un tout.

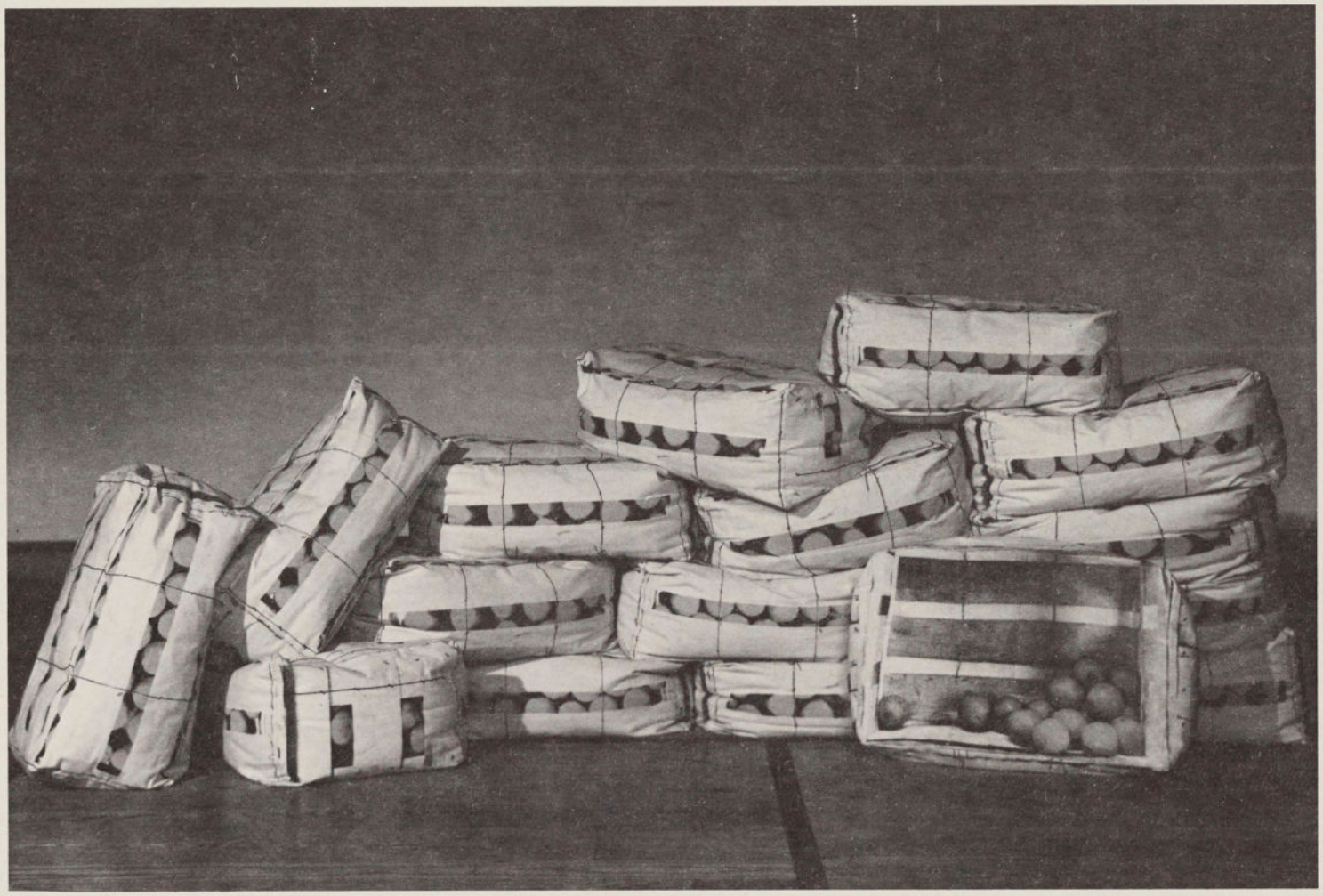
Du point de vue de la technique, particulièrement importante en gravure puisqu'elle y est elle-même objet d'esthétisme, la sérigraphie est le médium le plus couramment utilisé. En général, les procédés traditionnels tels l'eau-forte, la lithographie et le bois gravé prévalent cependant sur les techniques d'impression plus récentes. On remarque un intérêt croissant pour le bois gravé depuis que les artistes participent à des stages dans des ateliers japonais.

Dans plusieurs cas les graveurs combinent les techniques, notamment sérigraphie et photographie, lithographie et sérigraphie, eau-forte et aquarelle. D'autre part, la sérigraphie est employée aussi bien sur tissu et métal que sur papier. L'utilisation du procédé photographique seul ou combiné à l'aquatinte, à la lithographie ou à la sérigraphie s'est considérablement accru et donne libre cours à l'expression d'une pensée originale.

Les divers courants qui irriguent la production graphique actuelle ne laissent percevoir aucun champ d'investigation dominant. Les préoccupations esthétiques, thématiques et techniques sont multiples chez les graveurs et c'est dans le développement de ces démarches personnelles variées que réside le souffle vital de la gravure.

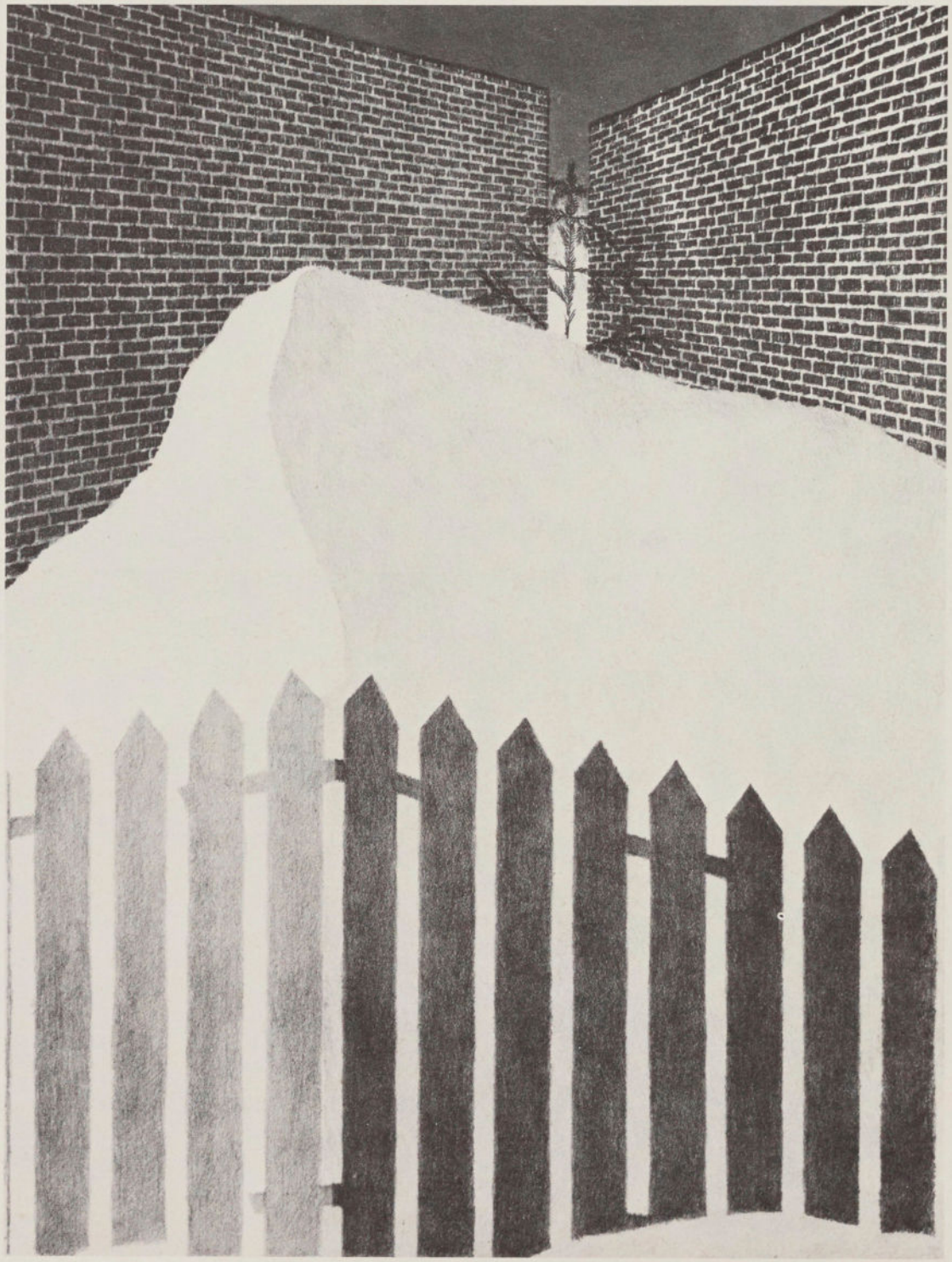
Yolande Racine
Conservateur adjoint
Service des expositions
Janvier 1979

Pierre Ayot
Seize caisses d'oranges, 1978
Sérigraphie sur tissu bourré de kapok
26 x 58 x 38 cm (chacune)
Collection du Musée d'art
contemporain



1

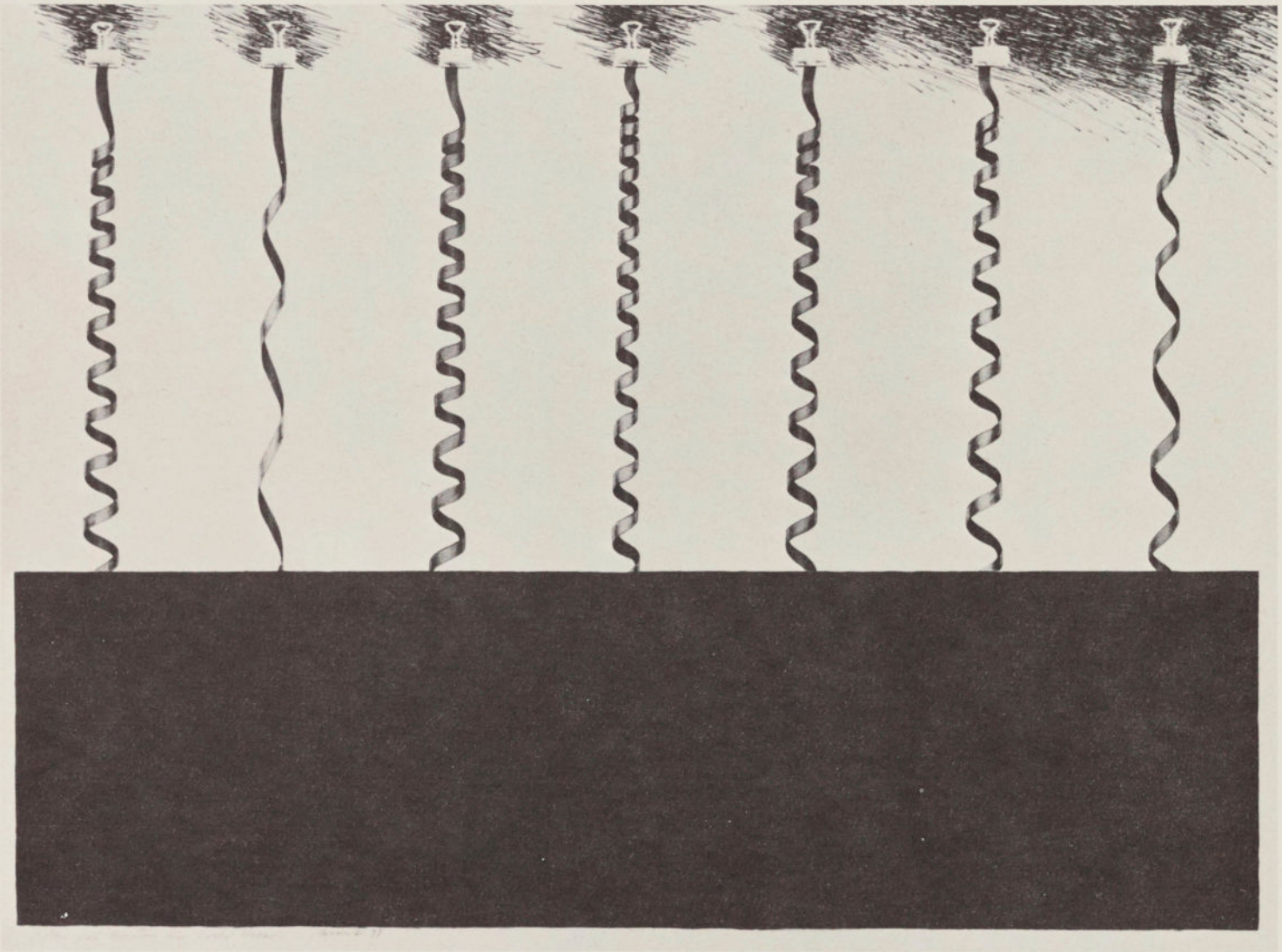
Fernand Bergeron
Montréal en Vil, Stiver, 1978
Lithographie, 21/27
70 x 50 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



4

Gilles Boisvert
Les Monstres du Lock Ness, 1977
Lithographie, 5/30
57 x 76 cm
Collection de l'artiste

1

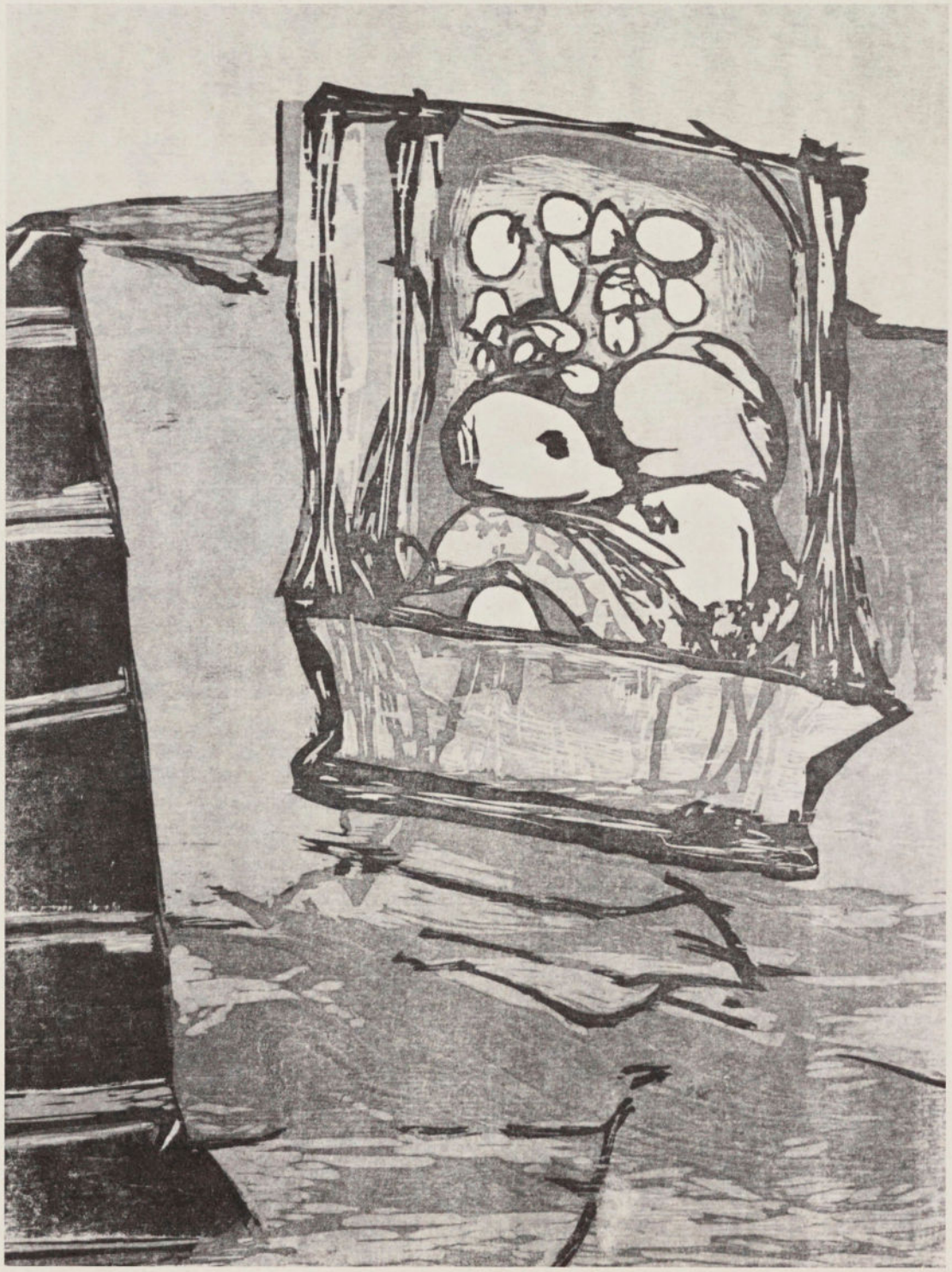


5

1

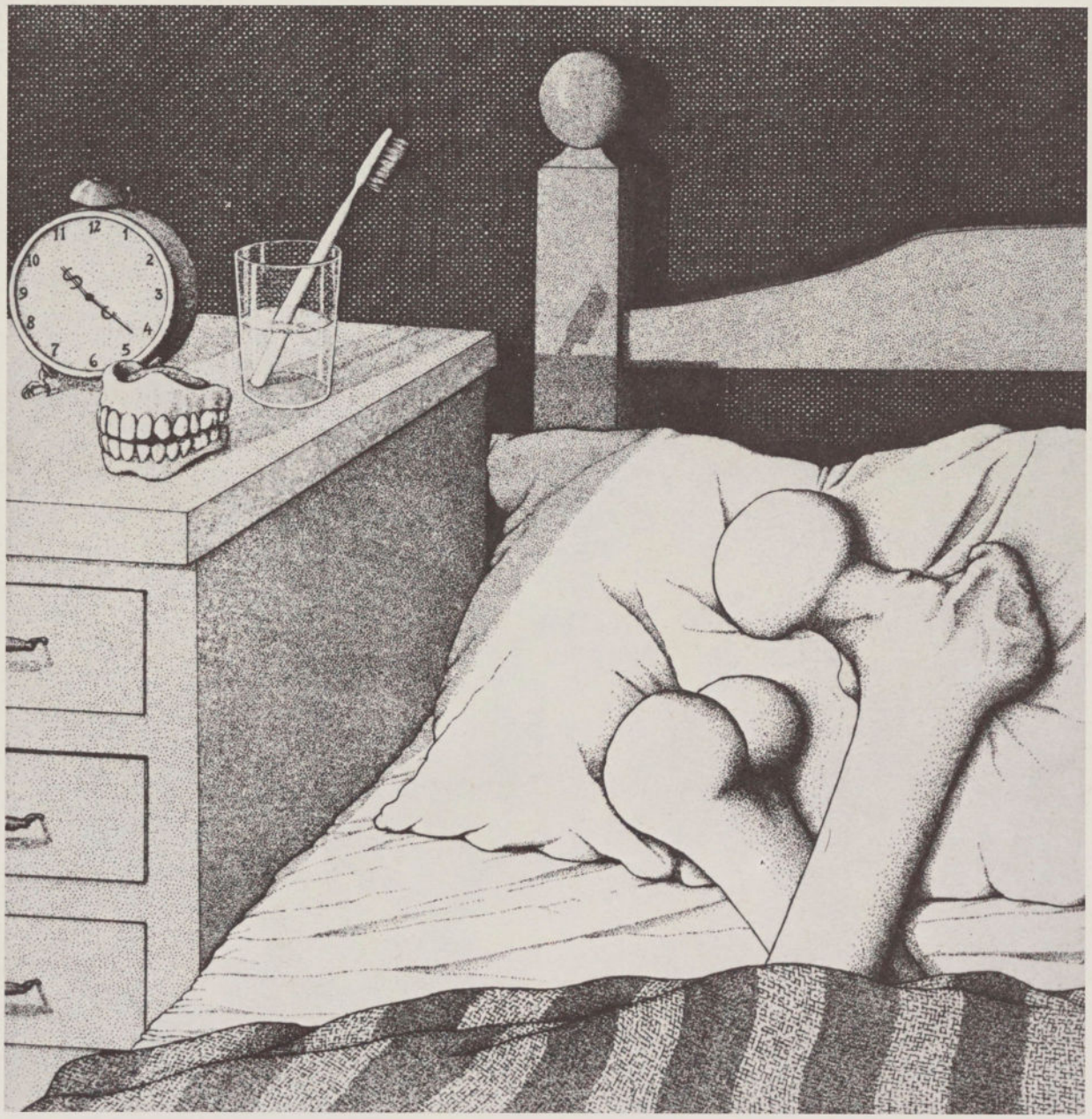
Monique Charbonneau
Le Panier, 1977
Bois gravé (encrage au barein), 3/25
62 x 49,5 cm
Collection de l'artiste

6



Carl Daoust
L'Amour à la Mort, 1976
Eau-forte, 17/50
22 x 22 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

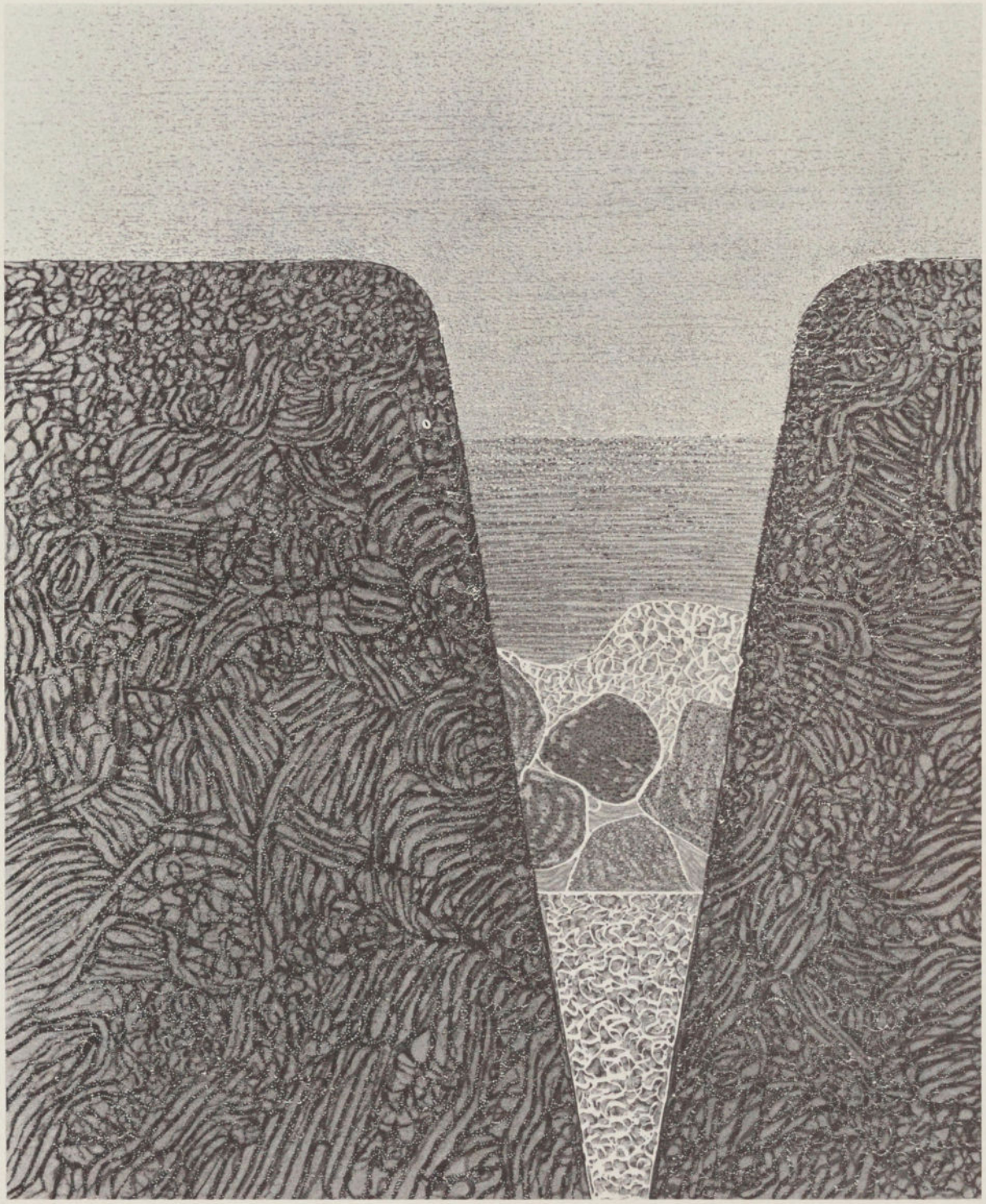
1



7

1

René Derouin
Suite baskatong 1, 1977
Bois gravé (bois de fil), 4/25
60 x 50 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



8

Jennifer Dickson
The Second Mirror: Reflections
(Le second miroir: réflexions), 1978
tirée de la série: *Three Mirrors to Narcissus*
(Trois miroirs pour Narcisse) Aquatinte
rehaussée à l'aquarelle, épreuve d'artiste
56 x 46 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

2

0

Chantal duPont
Osmose, 1977
Sérigraphie et lithographie, 6/10
34 x 41 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

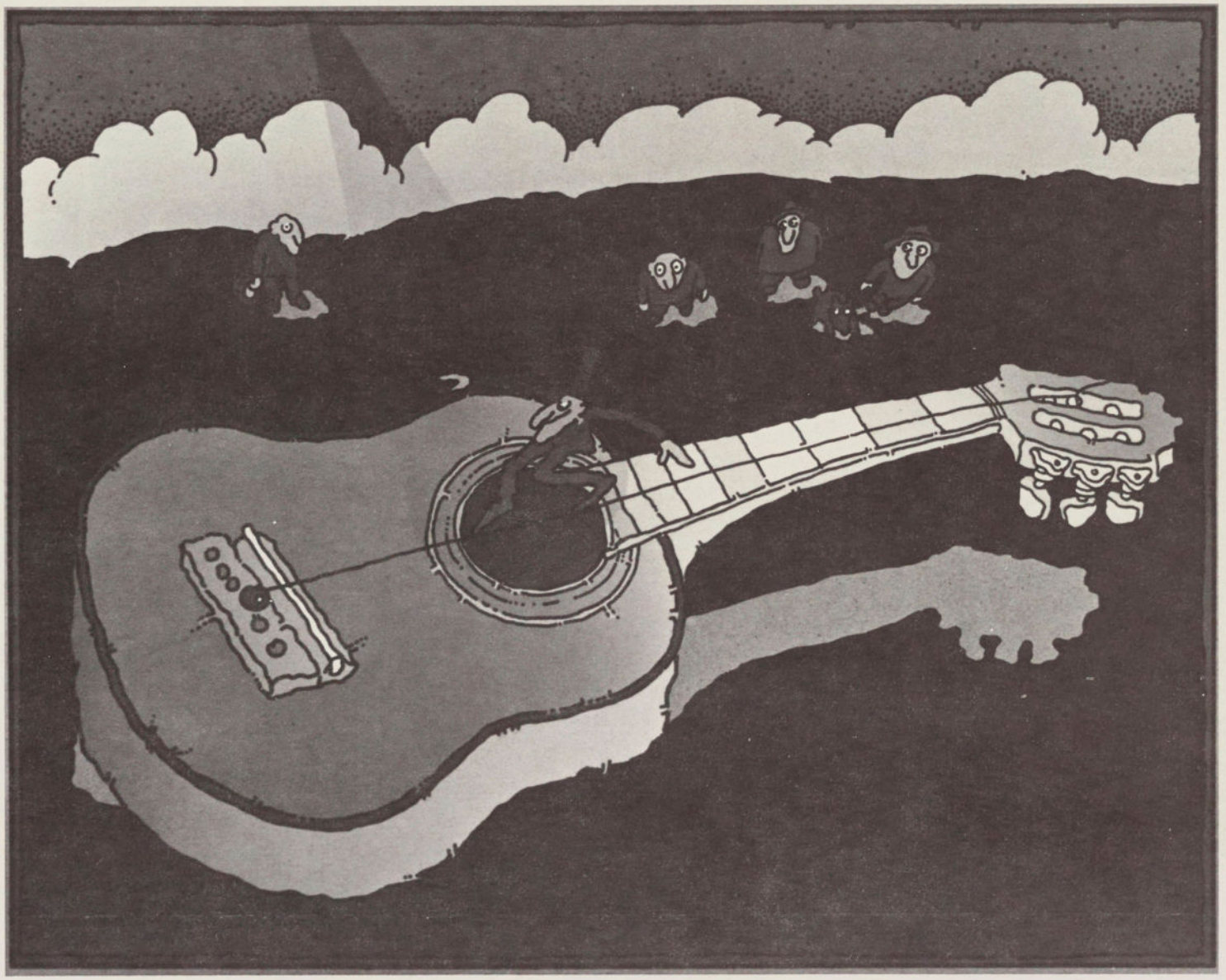
Denis Forcier
Sans titre, 1978
Sérigraphie sur acier chromé,
tirée à 9 exemplaires
51 x 41 cm
Collection de l'artiste

2

1

2

Michel Fortier
La rencontre d'un drôle de type, 1978
Sérigraphie, 2/25
68 x 83 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



2

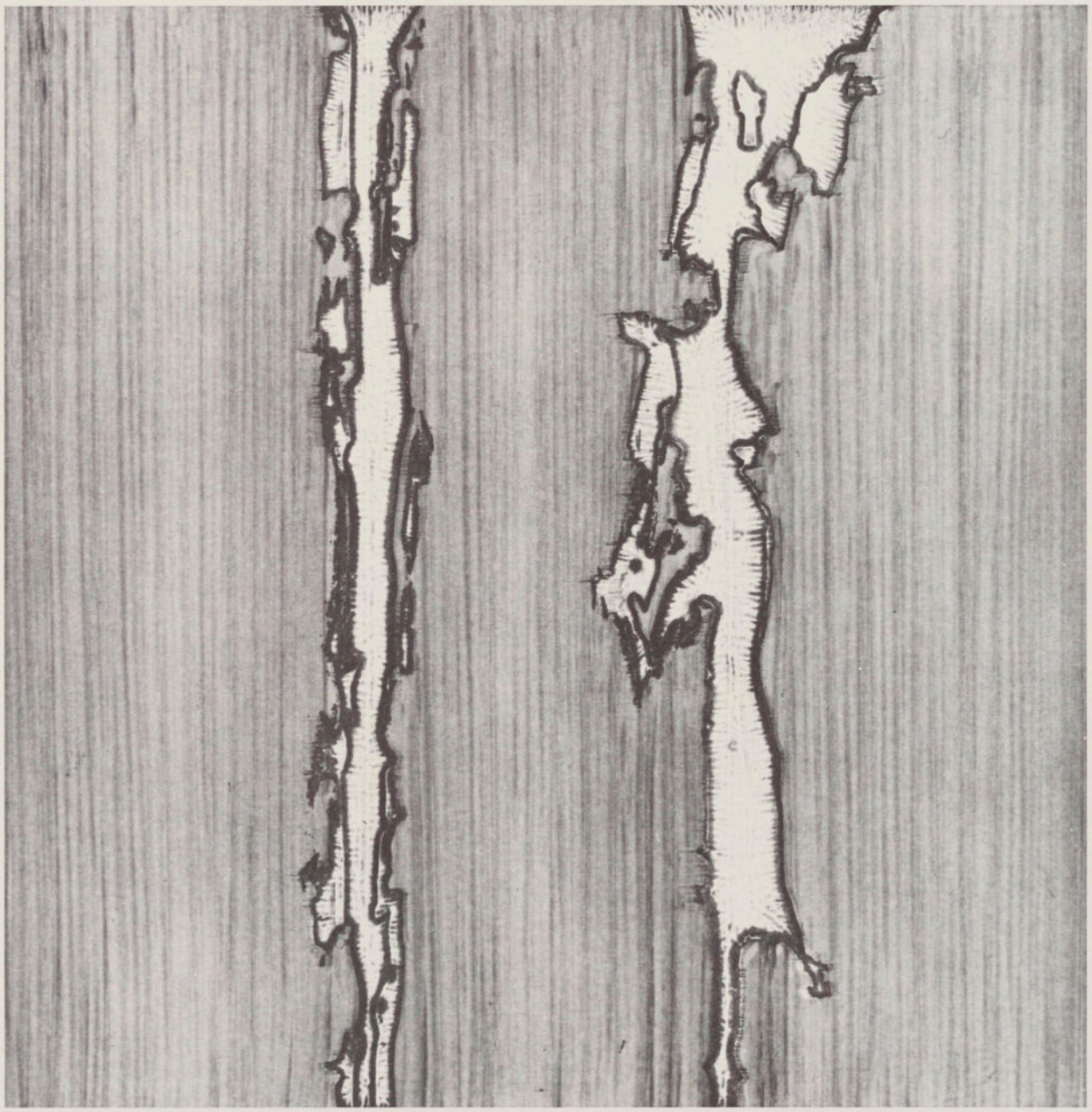
Roland Giguère
La barre du jour, 1978
Monotype
60 x 50 cm
Collection de l'artiste

2

3

2

Richard Lacroix
Les 2 cascades, 1978
Eau-forte, 2/100
63 x 61 cm
Collection de la Guilde Graphique,
Montréal



4

Tin Yum Lau
Paysage lointain, 1978
Lithographie, essai
76 x 56 cm
Collection de l'artiste

2

5

2

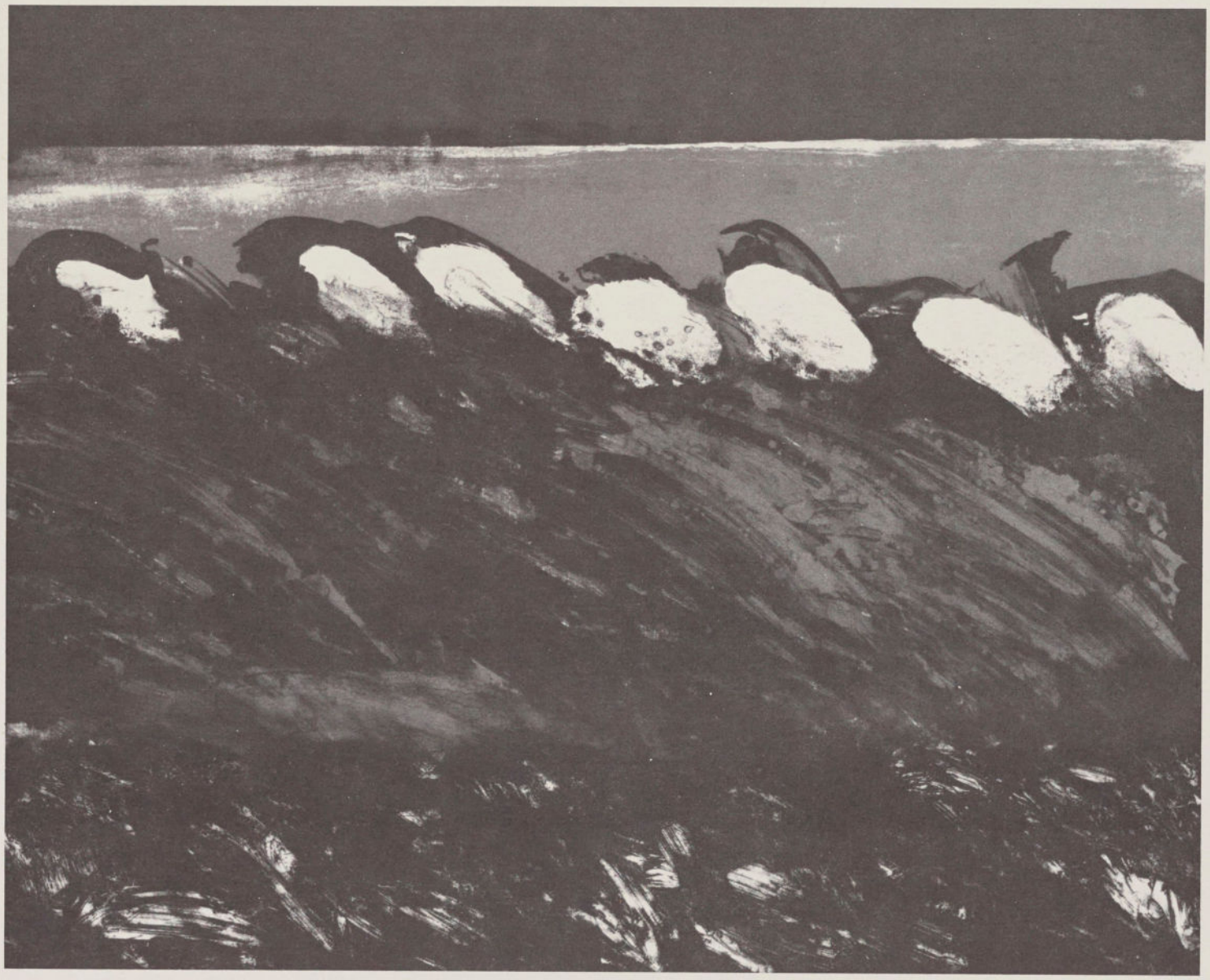
Michel Leclair
Un mur à Québec P.Q., 1978
Sérigraphie et photographie, 22/22
Sérigraphie: 46 x 28 cm
Photographie: 46 x 33 cm
Collection de l'artiste

6

Janine Leroux-Guillaume
Espoir de vivre, 1977
Eau-forte, 3/35
64 x 78,5 cm
Collection de l'artiste

2

Paul Lussier
Grande marée à Port-au-Persil, 1976
Lithographie, 50/55
70 x 85 cm
Collection de l'artiste



8

Marc-Antoine Nadeau
Belle comme t'es, tu restes-tu toute à même place, 1978
Eau-forte rehaussée à l'aquarelle, épreuve d'état
48 x 64 cm
Collection de l'artiste

2

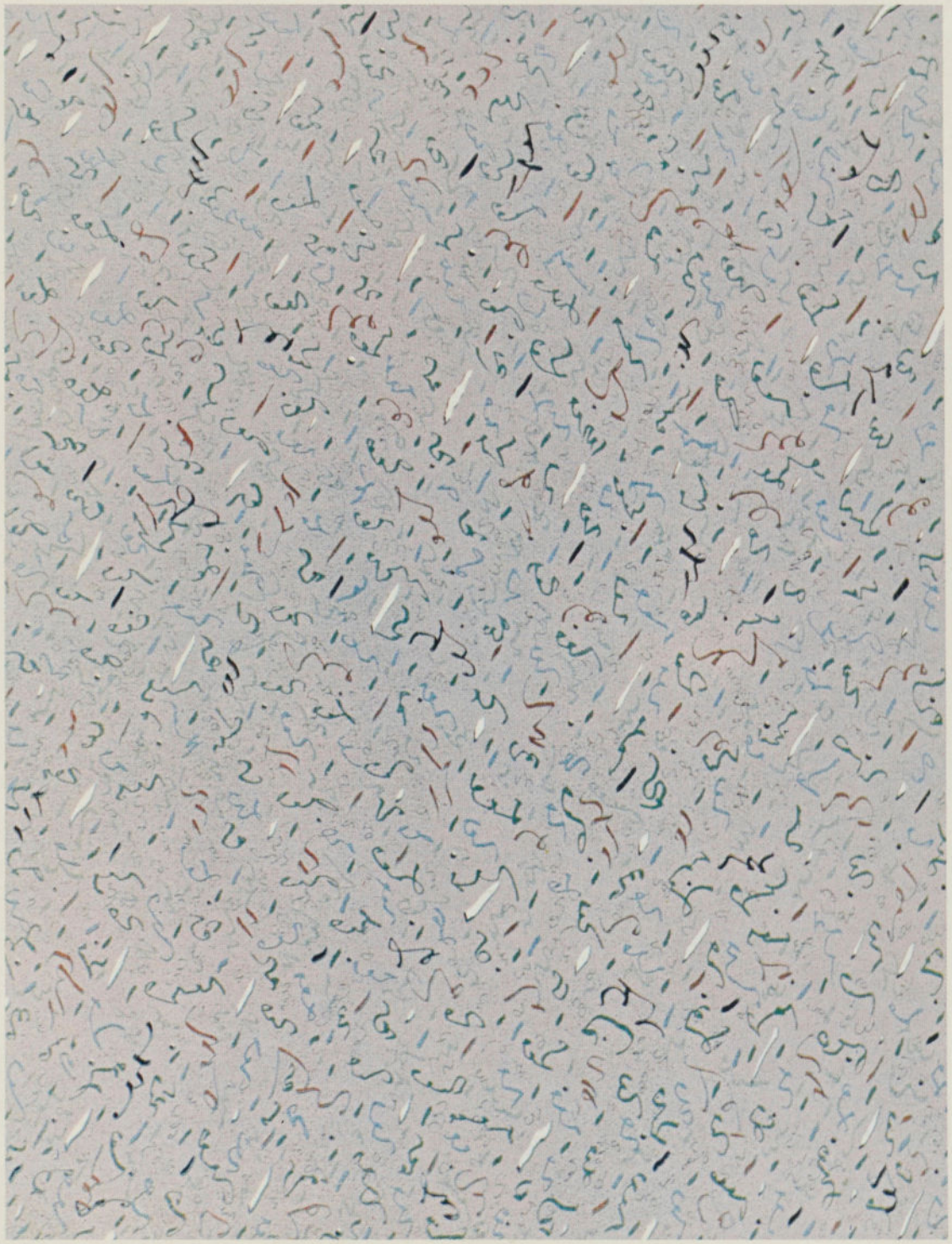
9

3

0

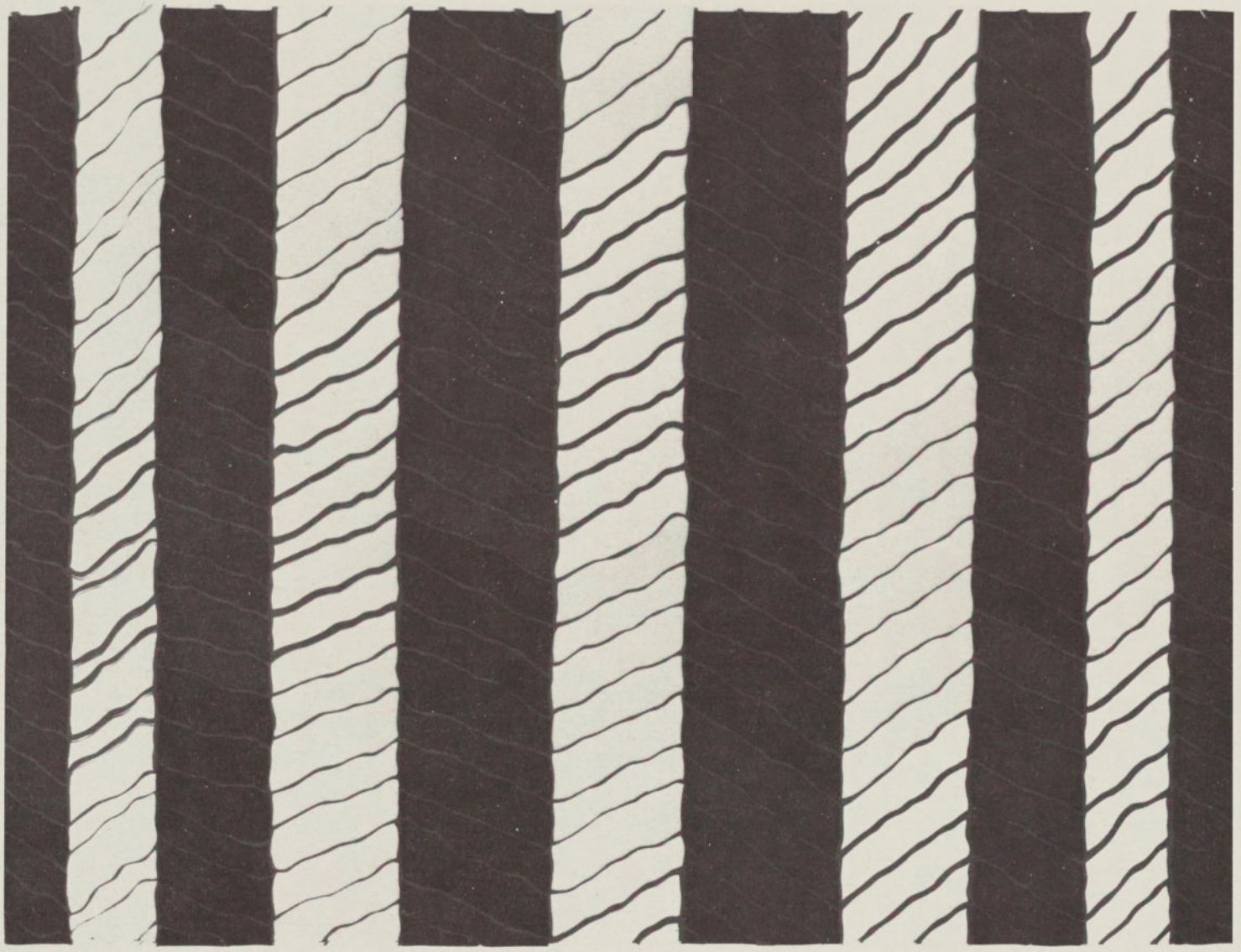
Francine Simonin
Aire de Femme I et II, 1977
Bois gravé (encrage au barein),
épreuve d'artiste
150 x 120 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

Pierre Tétreault
Planche d'essai calligraphique, 1978
Bois gravé (bois de fil), 5/10
76 x 56 cm
Collection de l'artiste



3

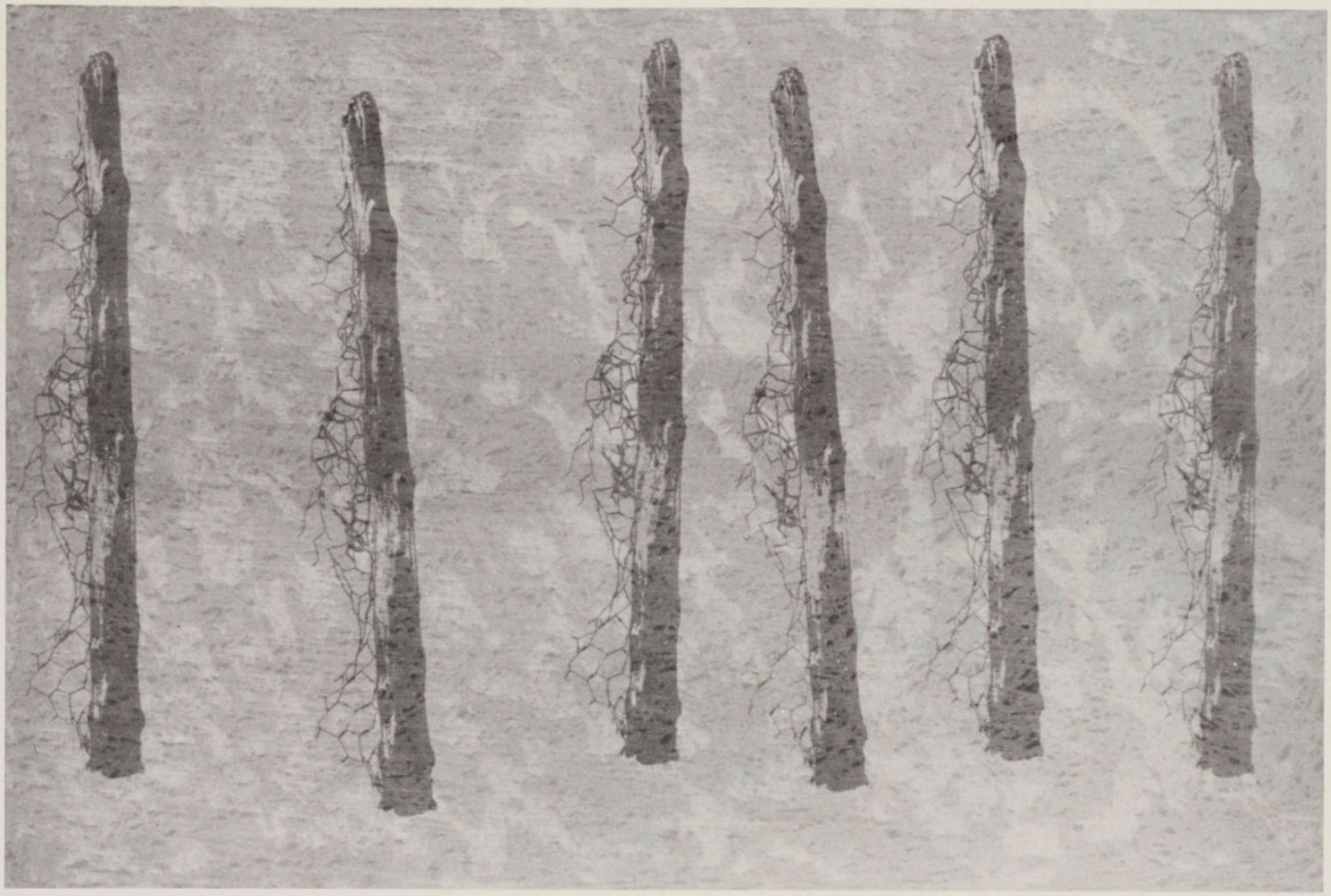
Normand Ulrich
Superpositions blanc et bleu, 1978
Sérigraphie, 1/6
60 x 101 cm
Collection de l'artiste



2

Robert Wolfe
La ligne du clos, 1978
Sérigraphie, 6/11
43 x 62 cm
Collection de l'artiste

3



3

3

4

3

5

3

La peinture

D'emblée, les termes du titre de cette exposition en rendent l'intention explicite. L'ensemble des œuvres exposées, au contraire, manifeste *visiblement* plus de complexité que le titre n'en laissait supposer. Cependant je m'empresse aussitôt de souligner que ni le titre, qui montre, ou décrit l'exposition, ni le choix des œuvres présentées ne sont de moi. Il s'agit donc ici, pour moi, de réagir devant une situation *donnée*, c'est-à-dire d'analyser, ou de comprendre comment l'ensemble composite de l'exposition éclaire, ou représente le contenu d'une proposition. Alors deux remarques, sur le titre d'abord et ensuite sur la sélection des œuvres.

Sans s'arrêter très longuement sur ce titre, il convient en effet d'en dégager quelques observations car elles serviront à préciser le problème que je voudrais soulever à partir de cette exposition. Si je disais qu'il rend explicite l'intention de l'exposition, le titre laisse toutefois s'annoncer des problématiques nombreuses dans la relation qu'il propose entre les termes qui le composent. «Actuelles» et «Québec» précisent les paramètres de la référence en en fixant les coordonnées de temps et de lieu. «Tendances», au pluriel, insiste sur le fait que les orientations, que les *mouvements* sont divers et suggère dès lors que ces directions multiples ne sont pas nécessairement parallèles et menacent en quelque sorte la possibilité d'une unité de la production. Mais «tendances» insiste encore sur le fait du dynamisme, en signalant des déplacements qui, sans que l'on sache pourtant vers quoi ils mènent vraiment, rassurent puisqu'ils assurent qu'il n'y a pas, du moins pour le moment, immobilisation des énergies ou, ce qui serait plus inquiétant, *mobilisation* de ces énergies vers un seul but. Ce qui est déjà beaucoup.

6

Quant à «peinture», c'est le propos de tout ce texte d'en parler plus largement. Mais je voudrais cependant dire ceci: je me réjouis que l'on n'ait pas négligé ce «genre» de production artistique. Devant la présence et la dominance de d'autres formes d'expression, plus récentes et plus rattachées à la situation technologique contemporaine, et souvent aussi, depuis quelques temps, certainement plus efficaces et critiques dans plusieurs cas, je ne crois pas qu'il faille nécessairement renoncer à la pratique picturale. Au contraire, comme le fait cette exposition, il faut en provoquer le questionnement pour déterminer les conditions et les modalités non de sa survie mais de sa pertinence.

Cette pertinence s'évaluera, par exemple, si l'on transforme le paramètre de lieu en question de spécificité et celui de temps en question de stratégie et de tactique. C'est-à-dire qu'au lieu de décrire qu'elles sont actuellement les tendances de la peinture au Québec (ce qui à mon avis inscrit la problématique dans les limites des questions formelles), on pourrait, ou devrait plutôt se demander *comment* les «poussées» actuelles de la peinture d'ici témoignent, ou mieux participent à l'élaboration de la spécificité du Québec, ou encore plus justement de sa spécificité actuelle. Ainsi posée, en plus de rendre la peinture actuelle, cette dernière interrogation déplace les stricts problèmes formels en faisant de leurs tendances les composantes d'un mouvement plus consistant, plus constituant, puisqu'ils collaborent ainsi à instituer au Québec une spécificité culturelle, ce qui est *effectivement* lui attester une identité.

C'est donc dire que cette exposition d'œuvres récentes ne décrit pas les orientations formelles de la peinture québécoise, ou plutôt ne le fait pas exclusivement ou prioritairement, mais cherche davantage à montrer qu'elle est l'*actuelle condition culturelle au Québec*. Il faut rappeler ici que le titre de cette exposition a été choisi avant la sélection des œuvres; il ne décrit donc pas un objet déjà constitué et se présente alors comme un projet, je dirais surtout comme un concept dont l'exposition est ensuite venue matérialiser le contenu.

Tout spectateur, comme moi, a donc été confronté à une situation-exposition complexe où il s'est interrogé sur le *sens* de ces *tendances*. Les réponses ont sans aucun doute été diverses. D'une certaine façon, la mienne est malgré tout plutôt positive. Elle l'est si on pose la question du sens en termes heideggerriens en se demandant si la peinture est toujours aujourd'hui au Québec une manière essentielle et nécessaire pour la vérité décisive de se faire événement pour notre étant historique.

La trentaine d'œuvres exposées permet, sans toutefois répondre catégoriquement à cette question, de poser clairement les données du problème soulevé. Je ne veux aucunement discuter ici la sélection des œuvres. Il ne sera donc pas question des «absents». Il y en a inévitablement, quels que soient les principes de la sélection, et ils sont toujours trop nombreux. C'est pourquoi je regrette l'absence des peintres qui se sont «personnellement» retirés de l'exposition. J'ajouterai même que, quels que soient les raisons et le bien fondé de leur décision, je leur reproche leur retrait. Quand on est un jeune peintre, que notre peinture s'est révélée jusqu'à un certain point pertinente, qu'elle a de surcroît été supportée, du reste d'une manière assez privilégiée, par l'institution artistique et qu'on a soi-même, sinon une «bonne opinion» de son travail, du moins une confiance en lui, je dirais qu'on a alors une responsabilité morale qui nous oblige à participer *activement* à un événement d'un tel ordre. Je conclurai ainsi cette brève remarque: ou bien les œuvres possiblement présentées n'auraient pas bénéficié de la comparaison (alors tant mieux pour l'exposition et tant pis pour les artistes), ou bien la confrontation de ces œuvres à un contexte pictural large et varié aurait changé l'état de la question, c'est-à-dire aurait engendré des transformations, par un effet réciproque entre les œuvres, autant sur le sens de l'événement que, éventuellement, sur les productions subséquentes. Si cette dernière partie de l'alternative s'était réalisée, alors en se retirant délibérément de cette exposition, ces artistes ont raté leur fonction de peintres. On évaluera, rétrospectivement, la portée de ce geste.

Pour simplifier la question de cette exposition, je la limiterai à deux points: l'un est spécifique à la peinture mais ressortit de l'extérieur à la problématique de cette exposition québécoise, tandis que l'autre est plus spécifique au contexte de l'exposition mais concerne d'une certaine façon indirectement la peinture. En effet, la question de cette exposition surgit, précisément, au nœud de ce chiasme qui, on le verra, articule l'art et la politique. Ces deux points sont le degré de scientificité atteint dans le domaine pictural par l'intense réflexion que la peinture a produite sur elle-même, particulièrement durant les trois dernières décennies, et l'émergence au Québec du moment sociopolitique.

Je dirai d'abord qu'il n'est pas facile après Pollock de faire de la peinture. Et je serais tenté d'ajouter qu'après ses expériences des grands formats construits de *drips* étroitement entrelacés, il n'est pas moins difficile de parler de peinture et de la peinture. Pollock a servi d'embrayeur à tout un mouvement qui a permis à la peinture américaine d'acquérir ses lettres de noblesse, bien sûr, mais là n'est pas la réelle valeur de son travail. Bien davantage, l'aventure picturale de Pollock a bouleversé l'histoire de la peinture en rompant, radicalement, tous les liens qui rattachaient la peinture à l'idéologie de la *représentation*. Toute l'histoire picturale est depuis, dans ses moments pertinents, la reprise dans des modalités plus complexes et raffinées des éléments qui participent à cette rupture. Le discours critique, quant à lui, n'a pas encore saisi dans toutes ses dimensions cette révolution picturale. C'est qu'il a longtemps refusé de se modifier lui-même et est donc resté incapable de rendre compte de l'ampleur et de la profondeur théorique de cette rupture. Aujourd'hui cependant, toute l'histoire de l'art elle-même doit commencer à considérer qu'elle ne peut plus ignorer ce moment décisif qui remet à la peinture, et à elle seule, ses exigences.

Ceci dit, il faut se demander comment les œuvres de cette exposition prennent *maintenant* en charge ces exigences. Beaucoup trop, à mon avis, semblent encore les négliger complètement, plusieurs s'attardent à reprendre des modalités qui ont, pourrait-on dire, déjà abondamment fait leurs preuves, très peu s'inscrivent dans le courant des actuelles interrogations. Et finalement, de ce point de vue, quelques rares exceptions seulement ouvrent des perspectives un peu plus intéressantes ou novatrices. Donc, d'une manière générale, cette exposition n'a rien de *dramatique* tant les «images» qu'elle nous présente renvoient à nos habitudes. Cela est plutôt décevant car, au fond, je m'attendais à *quelque chose d'autre*. Qu'on me comprenne bien cependant: si je m'attendais à autre chose qu'à ce que j'ai trouvé, je n'attendais pourtant rien de précis. Je ne m'attendais pas à rien, ou presque (comme ce que j'ai trouvé), j'attendais au contraire tout, c'est-à-dire rien que je n'aurais d'abord défini; je m'attendais à ce qu'on me surprenne, mais j'attends, toujours. Tout se passe en fait comme si cette exposition était une rétrospective. Il aurait plutôt fallu que son effet soit un *défi*. Ce à quoi je m'étais d'une certaine façon préparé en acceptant, du reste assez agréablement, que l'exposition résiste au discours critique, à l'analyse. Mais au contraire la grande majorité des œuvres reste «lisible» à travers des théories déjà constituées, et même bien établies.

Par conséquent, si l'exposition porte à réfléchir c'est plutôt sur ce que ces œuvres ne sont pas, autrement dit sur ce qu'est actuellement la peinture. Donc elle porte à poser ici la question d'ailleurs, dans une perspective plus générale, plus «internationale». Même s'il fera assurément (ici, encore) sursauter, il faut utiliser ce mot car il touche très exactement les contradictions et la problématique ambiguë de cette exposition. Les *tendances* de l'art depuis le début des années soixante-dix (et la peinture n'a pas pu échapper à ce mouvement généralisé) sont décrites comme des attitudes «*post-*» (post-moderne, post-minimaliste, etc.). C'est-à-dire qu'en les nommant ainsi on affirme qu'on ne sait pas exactement ce que sont ces tendances, mais on souligne cependant le fait qu'elles sont justement *conscientes* de ce qu'elles ne sont pas ou qu'elles ne sont plus ce qui a été. Par ailleurs, l'attitude «post-» s'accompagne, me semble-t-il, d'une attitude «*anti-*». Cette dimension critique est à remarquer car elle révèle le projet de ces tendances.

Dans le cas de la peinture, la critique s'adresse surtout au réductionnisme qui a caractérisé les mouvements dominants des années soixante. Je ne crois pas toutefois que ces mouvements soient eux-mêmes négatifs; ils furent à bien des égards au contraire nécessaires et dans la suite logique du travail progressif de Pollock. Ce qui est critiquable cependant c'est qu'ils soient devenus des impératifs, c'est-à-dire qu'on s'en serve par la suite pour dicter à la peinture ses modalités d'être. Plusieurs tableaux de l'exposition témoignent des avatars d'une telle *normalisation*. Si la peinture des années soixante a posé comme fondamentale et indispensable l'auto-réflexion en peinture, elle n'a pas tracé les formes d'application de ce programme. Elle n'a d'ailleurs pas non plus exclu la possibilité qu'il soit affirmé dans ses contradictions mêmes.

3

Aussi, les tendances actuelles de la peinture ne sont pas contre la peinture des années soixante, comme du reste la peinture de Pollock n'est pas contre la peinture de la Renaissance mais contre ce qui la détermine de l'extérieur (l'art n'est jamais contre l'art, même lorsqu'il joue cette attitude), mais elles sont contre toute forme de dirigisme en peinture, même s'il s'impose de l'intérieur. La peinture peut être consciente de ses exigences, mais elle ne souffre pas, ou souffre mal la dictée. En ce sens, les tendances «post-» continuent et affirment davantage le processus d'autocritique, l'action auto-déterminante de la peinture, en montrant que cela s'accompagne inévitablement d'une peinture autre, c'est-à-dire qui invente et n'est pas que reproductive.

Ce qui me semble actuellement caractériser l'ensemble de la production picturale québécoise c'est la très grande diversité des «styles», une hétérogénéité démontrant qu'il y a, je dirais, farouchement une résistance au regroupement. Pourtant, comme c'est le devoir de la théorie de le faire, il faut bien *simplifier* cet ensemble complexe et dégager quelques traits qui semblent plus déterminants. C'est pourquoi chaque peintre ne sera pas analysé individuellement, quelles que soient les qualités de son travail; seuls seront retenus ceux qui, d'une manière ou d'une autre, permettent de cerner les formes généralement significatives des «tendances» de cette exposition.

8

Il faut d'abord souligner l'absence de questionnement sérieux quant à la *figuration*. Le retour à la figuration est en effet une des attitudes post-minimales ou post-formalistes qui dénoncent les limites définies par la peinture non figurative. Il ne s'agit pas nécessairement d'un retour à la figuration narrative; et pourquoi pas si elle ne renonce pas aux acquis du *modernisme* et réussit à élargir le champ de ses interrogations en affirmant les contradictions de l'espace pictural. Les œuvres de Pellan et de de Tonnancour sont ici les témoins d'anciennes formes de figuration, de type surréaliste ou plutôt descriptive, qui ne soulèvent plus maintenant de pertinentes questions picturales.
A coté d'elles, par comparaison, les panneaux à personnage d'Alleyn apparaissent plus intéressants. Mais quelque chose manque à ces silhouettes bleues déposées au sol et appuyées au mur; leur dessin est impeccable, comme toujours chez Alleyn, mais elles semblent là présentées, attendant d'être animées par une histoire, qui viendra sûrement, comme toujours chez Alleyn.

Surtout lorsqu'elle est narrative, mais probablement toujours, la peinture figurative pose, au peintre et au spectateur, le problème du temps. Le temps réel et le temps fictif; c'est-à-dire le temps de la représentation, le temps du représenté et le temps du spectateur, de la lecture nécessaire au déchiffrement des figures. Mais le problème du temps peut aussi être l'affaire de la peinture «abstraite». Par des motifs extrêmement dépouillés, au risque de passer inaperçus ou d'être compris comme de simples propositions minimalistes, les tableaux de Comtois (L.) et de Tounissoux présentent des structures qui jouent subtilement sur la valeur spatialisante des couleurs. La faible vibration qui anime leurs surfaces presque monochromes nécessite du temps pour être perçue. Ces tableaux, au milieu du déjà vu, obligent le spectateur à ralentir, à regarder attentivement pour saisir les différences qui font sens, à contempler aussi, et puis à réfléchir.

Le problème du temps est une question qui existe encore au sein de cette exposition, mais autrement; c'est-à-dire non pas la question du temps de perception-lecture qui enrichit l'expérience, comme c'est aussi le cas, plus évidemment cependant, chez Juneau, mais plutôt le temps d'exécution dont témoigne l'œuvre. Beaucoup de tableaux, certainement, sont le résultat d'un long travail, toutefois plusieurs n'en gardent pas la trace ou n'affichent pas nécessairement le labeur ou la virtuosité comme qualités essentielles de l'œuvre. Le tableau de Laporte me semble être parfaitement l'exemple contraire. Patiemment recouverte de petits motifs linéaires qui se mêlent aux fines nuances de la couleur, une telle surface produit certes une intéressante texture. Il y a aussi sans doute ici un peu de pulsion obsessive et beaucoup de plaisir investis dans l'acte même de peindre. Mais l'image qui garde les marques de ces attitudes ne peut être efficace que si elle les exploite, je dirais, généreusement et joyeusement, autrement dit dans l'ordre de l'excès et non pas dans la retenue comme c'est le cas de ce tableau qui, ainsi, se résume et s'épuise en effet décoratif.

La trace du travail, c'est-à-dire une certaine *gestualité*, est ce qui caractérise les tableaux les plus pertinents en ce qui concerne le problème de la figure, cette fois comprise en termes abstraits. La composition de la surface, sa partition en zones contradictoires, comme par exemple chez Knudsen et Cardinal, s'oppose à la notion de *allover*, à l'espace non relationnel, à la surface uniste. Heward propose sûrement, dans cette optique, la solution la plus radicale.

Mais j'ajouterais cependant qu'il réussit, tout en conservant à la figure triangulaire et à ses couleurs leur symbolisme, à affirmer la nature bidimensionnelle du support du motif. La brusque coupure de ce motif à la limite du champ, les gouttes de peinture qui ont glissé de haut en bas à certains endroits de la surface hors du motif et la toile librement accrochée au mur assurent, conjointement, que l'espace non traité du canevas n'est pas lu comme un vide où flotte la figure.

D'autres artistes reprennent ce problème de la figure dans une relation plus étroite avec la forme rectiligne du tableau. (Remarquons au passage que seul Lemoyne, qui propose par ailleurs un motif aux couleurs fort connotées, change la forme traditionnelle du tableau.) Gagnon et Mill sont de ceux-là. Ils présentent des tableaux où la gestualité et la figure sont en dialogue, mais aussi en tension. Si la figure s'aligne sur les axes principaux de la forme du tableau, le jeu des taches tend par contre à créer une surface autonome plus uniforme, surtout chez Mill. Ainsi nous sommes devant des formes assez complexes où s'opposent en tension continue, je dirais sans que l'on sache véritablement qu'elle est celle qui régit l'autre, la forme plutôt rigide de la figure «dessinée» et la forme plutôt agitée des taches. Ceci m'apparait être une expérience picturale qui ouvre une nouvelle voie à la peinture: elle cherche à construire un espace où des forces opposées coexistent et sont maintenues en équilibre, mais en un équilibre fragile où, semble-t-il, pour un moment un lieu neutre est tout à coup créé. Le problème des espaces doubles et contradictoires, en quelque sorte superposés et transparents l'un à l'autre, est aussi l'objet des tableaux de Boyaner, où la symétrie chromatique et l'inversion spatiale de la partie centrale — c'est-à-dire sa présence au premier plan optique — évitent l'effet paysagiste, et de Robert, où l'«écriture» émane souvent davantage de la surface plutôt que d'y être déposée.

Robert rend la gestualité explicite, en défigurant l'écriture pour n'en garder qu'une vague image, mais Boyaner d'autre part démontre que la gestualité est maintenant contrôlée. Ces deux artistes, ensemble, nous indiquent donc qu'il n'est plus question d'une gestualité automatiste, comme Ferron et Barbeau qui l'ont autrefois pratiquée nous en présentent encore des exemples dans cette exposition, mais moins heureusement, je crois, que ne le fait Gauvreau.

Ce dernier point mérite d'être souligné. En effet, il convient de s'arrêter ici pour décrire la tendance de cette nouvelle gestualité. Il faut maintenant distinguer ce que j'appellerais la gestualité expressive et la gestualité constructive. Dans les deux cas, évidemment, par des traces laissées très visiblement dans la matière picturale, les marques de la gestualité sont des indices qui renvoient nécessairement et automatiquement au processus de fabrication du tableau. C'est-à-dire que l'œuvre met en scène sa genèse, autrement dit raconte l'acte produit par le peintre, l'acte dont elle est le résultat, le témoin. Cependant, dans le cas de la gestualité expressive, ces traces d'acte ont aussi, en plus, une valeur «symbolique», elles ont un sens autre que leurs qualités picturales, elles sont la représentation d'une émotion, d'un état d'âme, d'une image mentale investie, ou projetée en même temps que la matière sur la toile.

Au contraire de cette attitude, qui est celle par exemple du subjectivisme automatiste, la gestualité constructive renvoie davantage au tableau qu'à l'artiste, ou plutôt au *rapport* qu'il y a entre les deux. L'œuvre est donc alors la manifestation de ce rapport, je dirais «conceptuel», que le peintre a avec la peinture. C'est-à-dire que la peinture ne renvoie par conséquent à rien d'autre qu'à la situation picturale qu'elle compose. Autrement dit, le peintre présente dans l'œuvre, qui se limite alors à n'être qu'une proposition sur la peinture, une modalité d'être du concept de peinture. Risvedt et Horvat resteraient rattachés à la première gestualité, encore que chez Risvedt, à cause de la nature du geste et de la violence des contrastes, les couleurs abondantes prennent une certaine autonomie qui affirme fermement leur présence, plus que chez Horvat où les figures et la manière de faire évoquent plus la présence du peintre. Hurtubise est sans doute dans cette exposition l'exemple le plus éloquent pour illustrer le passage de la gestualité expressive à la gestualité constructive qui caractérise, à des degrés divers cependant, les œuvres de Gagnon, Mill et Robert. En présentant au spectateur une «image» qui lui est depuis longtemps familière Hurtubise a, je crois, ainsi dépouillé cette image de sa fonction expressive et n'a donc conservé, par la répétition prolongée du même motif, que sa valeur constructive, c'est-à-dire le fait que la gestualité est, ainsi, une certaine manière d'occuper, de construire un espace.

Si j'ai plutôt longuement insisté sur ces transformations de la gestualité à l'intérieur de la peinture québécoise actuelle, et il serait probablement plus éclairant de reprendre l'examen de toutes les œuvres de l'exposition à travers ce seul thème, c'est qu'elle est fondamentale dans la constitution de la peinture québécoise. Au moment même où on célèbre le trentenaire du *Refus Global*, il faut en effet ne pas oublier que c'est par une gestualité libre que la peinture d'ici a réclamé une autonomie en rejetant toute forme de réglementation. Mais ce refus d'un déterminisme de la peinture a entraîné le combat que l'on sait où la force politique a démontré, au(x) vaincu(s), qu'au-delà et en deçà de l'art il y a une idéologie qui règne et qui, dans ce cas, je dirais a rappelé qu'elle contrôle et oriente les pulsions et les désirs quand elle ne cherche pas tout simplement à les refouler. Mais le refoulé ne meurt pas, il se déplace; c'est pourquoi il revient. Après une période plus ou moins marquante de peinture plastiquement réglée, dont Molinari propose dans cette exposition une version qui emprunte à la nouvelle génération d'artistes post-minimalistes sa géométrie et son chromatisme moins «rigides», on assiste effectivement aujourd'hui à un retour de la gestualité. Mais le retour du refoulé n'est pas le retour du même car, entre temps, une histoire s'est écrite.

Une histoire de la peinture qui a maintenant ses exigences; et aussi, plus difficilement mais de plus en plus sûrement, une histoire du Québec qui précise les siennes. L'émergence du moment politique au Québec est un événement décisif, en ce sens qu'il peut, ou plutôt doit être l'occasion pour l'art d'affirmer sa spécificité, c'est-à-dire de montrer que la réalité de l'art est essentiellement anti-sociale. Et la peinture doit profiter de cette occasion en spécifiant son rôle, sa fonction critique, picturale et sociale, parce qu'elle invente, qu'elle a affaire à l'imaginaire et qu'elle ne peut se contenter d'être reproductrice. Parce qu'elle surgit où et comme on ne l'attendait pas, parce qu'elle est donc imprévisible, la peinture résiste à la politique, c'est-à-dire à servir. Et ainsi elle sert l'homme, parce qu'elle est, inlassablement, tactique de détournements, contre la stratégie du pouvoir. Elle est la «force des faibles» parce qu'ils s'amusent; c'est là son sérieux: par son jeu, puisqu'il fait plaisir de peindre, elle déjoue les systèmes qui n'aiment pas trop la gratuité, elle les déjoue en les retournant contre eux-mêmes.

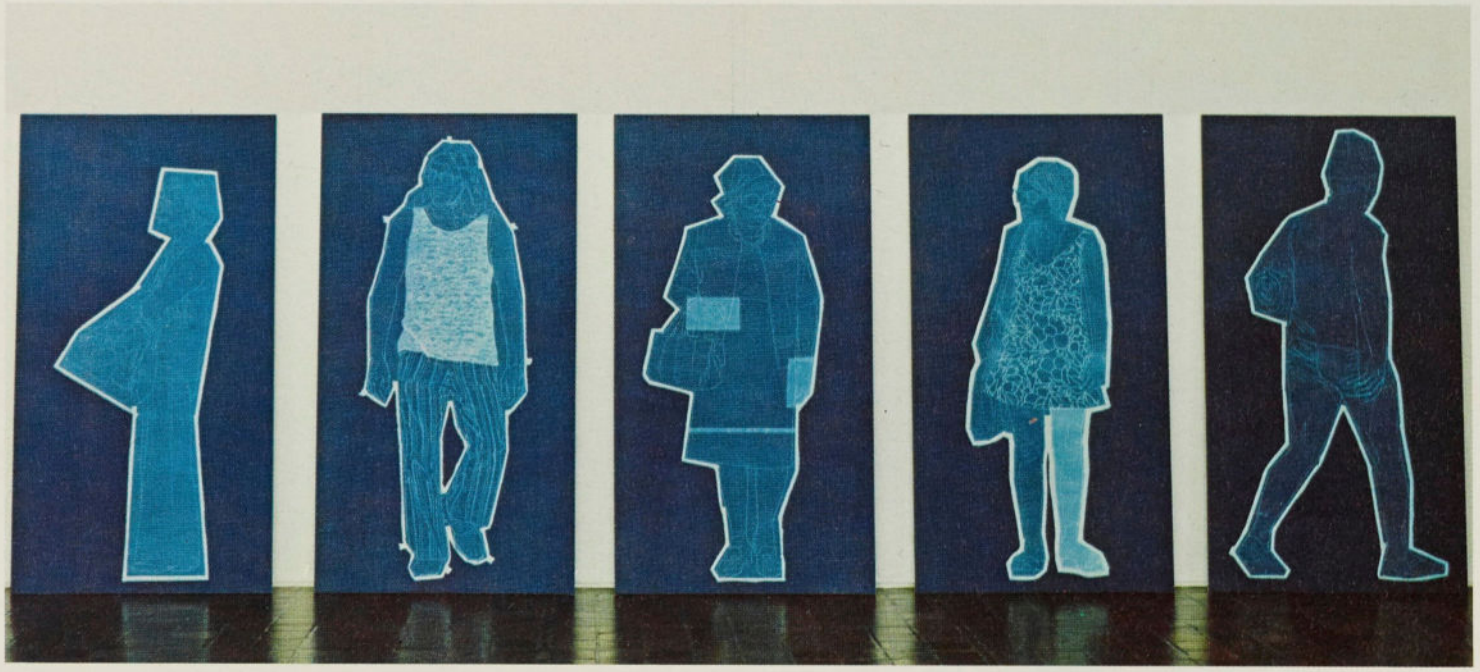
La peinture s'occupe de peinture. Mais la politique qui aime s'occuper de tout voudrait bien aussi s'occuper de peinture. Alors, que la peinture s'occupe encore davantage de peinture. C'est bien peu me dira-t-on, car il y a de plus grands projets à réaliser. Je dirais au contraire tant mieux qu'elle n'y participe pas, car elle est ainsi un instrument de transformation qui reste *dés-orienté*. Elle ne sert qu'à être à côté, à indiquer cependant l'autre. C'est à mon avis la fonction politique de l'art de pointer la politique. Elle rappelle ainsi que dans les systèmes il y a l'homme. La peinture qui s'occupe de peinture s'occupe donc de l'homme, d'abord du peintre qui s'occupe d'elle et, à travers lui, elle rend justice à tous les autres.

Je ne peux m'empêcher de rappeler ici la critique de Borduas contre «le goupillon et la tuque». Bien sûr, la religion a disparu, comme problème, de la scène québécoise; mais «la tuque», j'en doute! J'ajouterais même que pour certains, qui sont malheureusement trop nombreux, elle s'est convertie en nouvelle religion. Et ceux-là voudraient que la peinture s'aligne aux rangs de cette politique, qu'elle en soit une «belle image». Je souhaiterais plutôt qu'elle soit une offensive pour cette nouvelle idéologie. L'art s'articule au politique en restant hors de la politique. Il n'a pas à être pris en charge par elle, il doit au contraire la prendre en charge pour la critiquer, quelle qu'elle soit.

Je ne sais trop quelles sont actuellement les tendances de la peinture québécoise. Mais dans cette exposition hétérogène il n'y a pas de groupe, pas de regroupement évident, seule une *tendance générale* au refus d'être *mobilisé*. Trois exceptions encore pour réaffirmer avec vigueur et nécessité les possibles «marginaux» et «déviants» de la modalité picturale: Palumbo, Alloucherie, Lake. Dans l'ensemble une autre tendance, généralisée peut-être, celle à préférer le petit format. J'aimerais être assuré qu'elle ne symbolise pas un repliement, mais bien davantage la constitution d'espace plus *défini*, modeste sans doute, en quelque sorte intimiste, mais plus identifié. On peut conclure que la peinture québécoise actuelle est, pour le moment, *in-définie*. Elle pose ainsi la question de la peinture. Mais poser, du Québec, la question de la peinture c'est poser la question de la peinture québécoise. Et poser la question de la peinture québécoise c'est poser, dans un champ spécifique, la *question du Québec*.

René Payant
Montréal, janvier 1979.

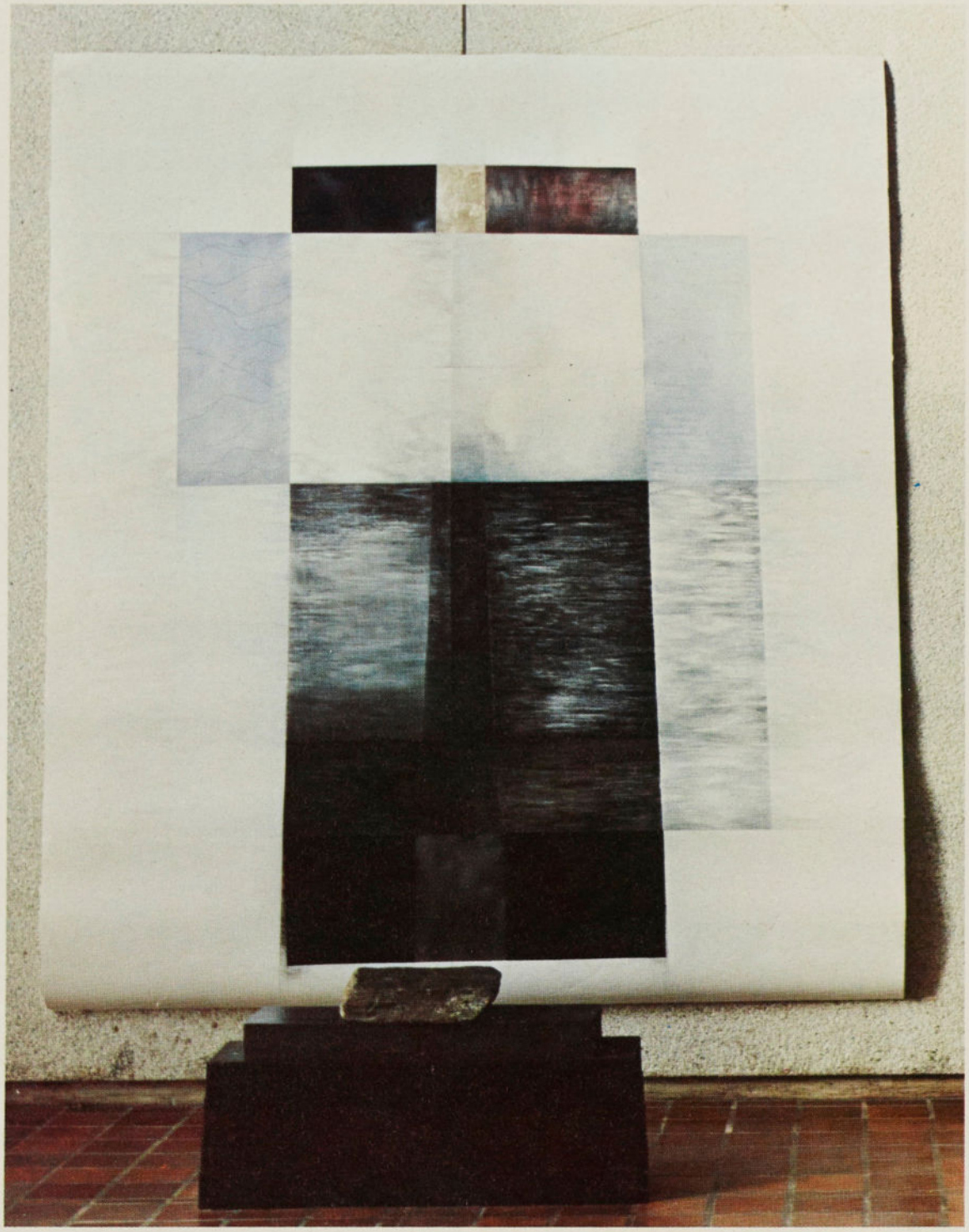
Edmund Alleyn
Blue Print, 1978
Photo-copies bleues montées sur
5 panneaux de bois pressé Masonite
183 x 104 cm (chacune)
Collection de Lavalin Inc.,
Montréal



4

Jocelyne Alloucherie
Sans titre, 1978
Techniques mixtes sur papier; brique et pierre
242 x 214,5 cm
Collection du Musée d'art contemporain

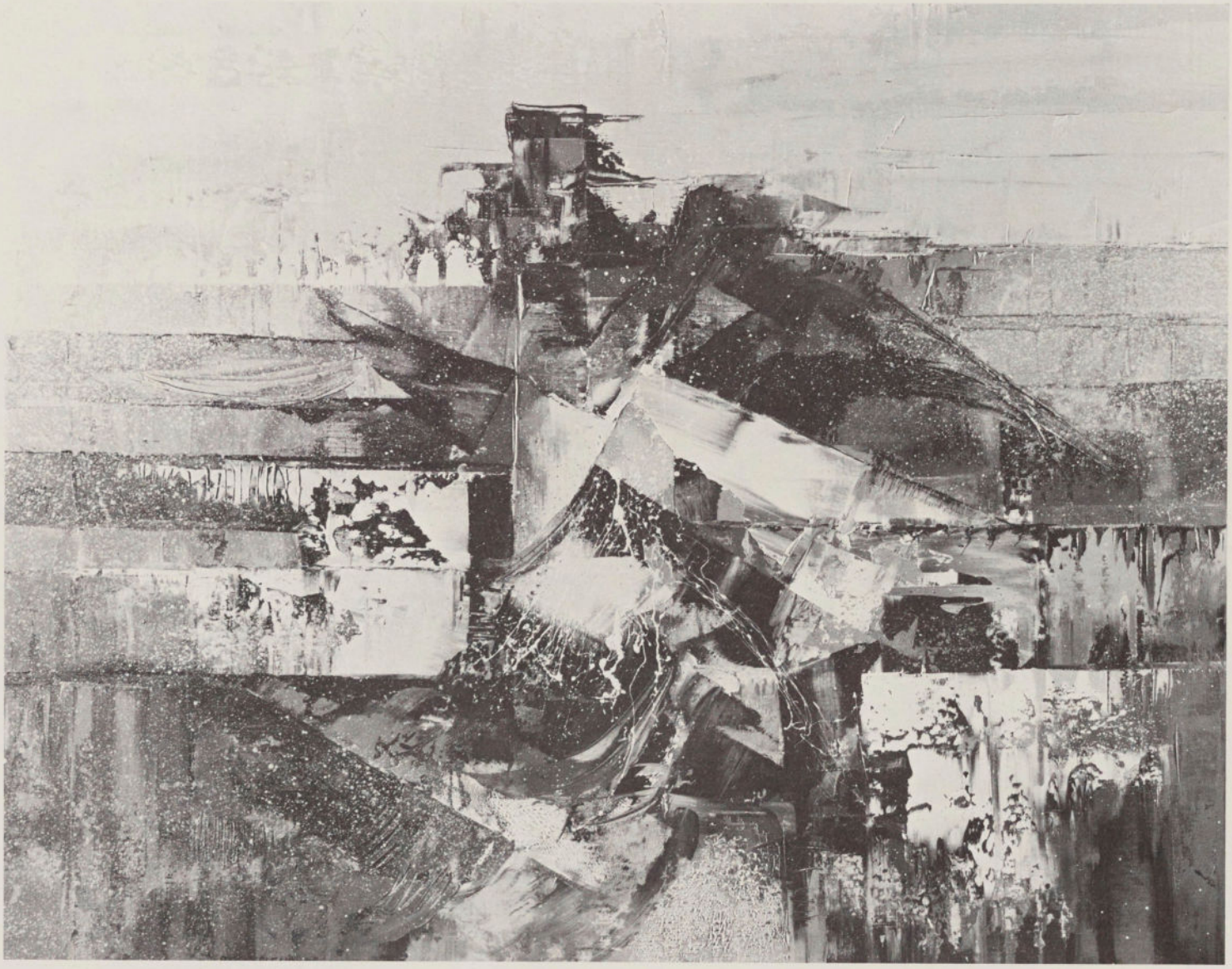
2



Marcel Barbeau
L'Estrie, 1978
Acrylique sur toile
57 x 74 cm
Collection de l'artiste

4

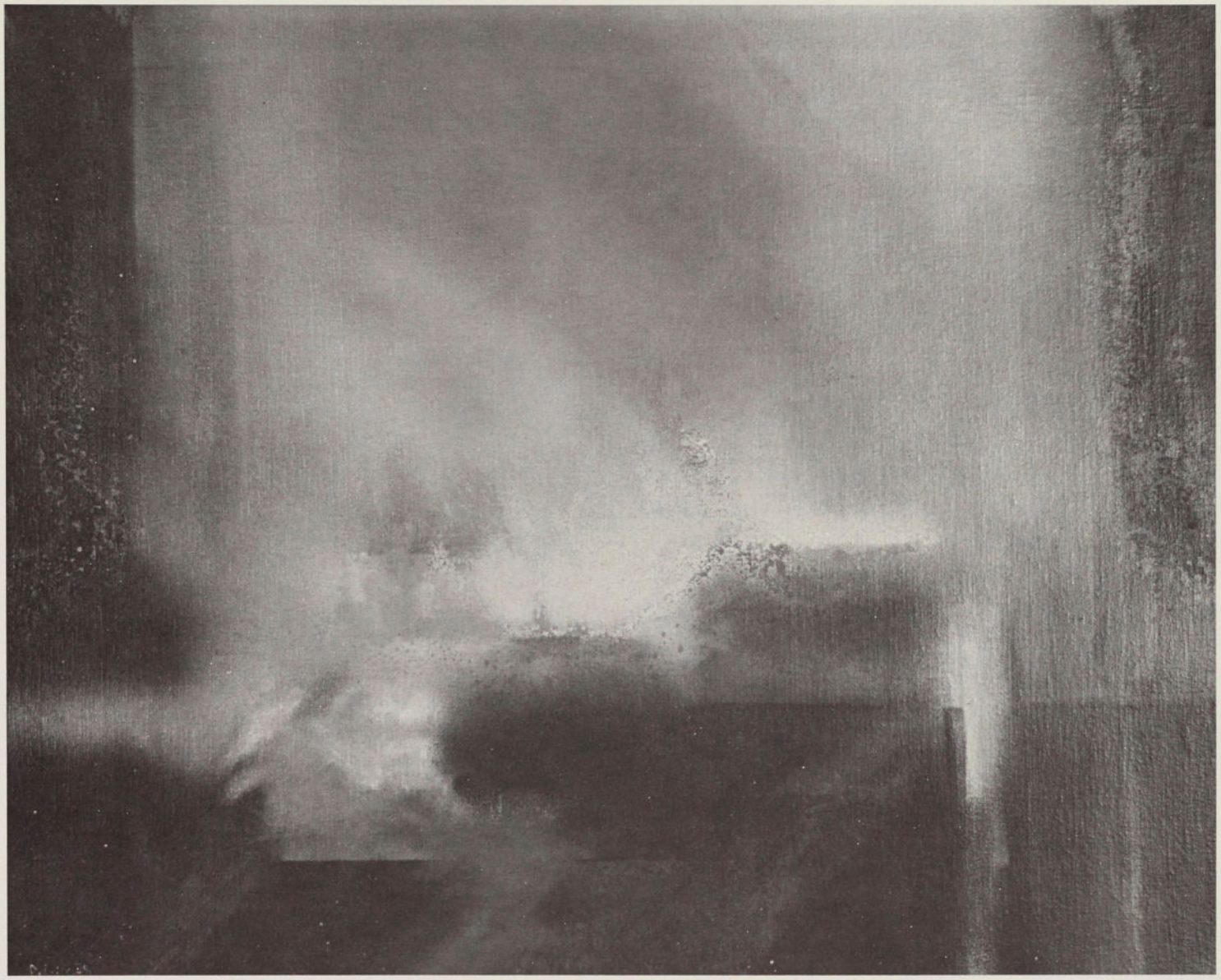
Léon Bellefleur
Tour de guet, 1978
Huile sur toile
89 x 117 cm
Collection de l'artiste



4

Louis Belzile
Le Chant du monde, 1978
Acrylique sur toile
61 x 76 cm
Collection de l'artiste

4

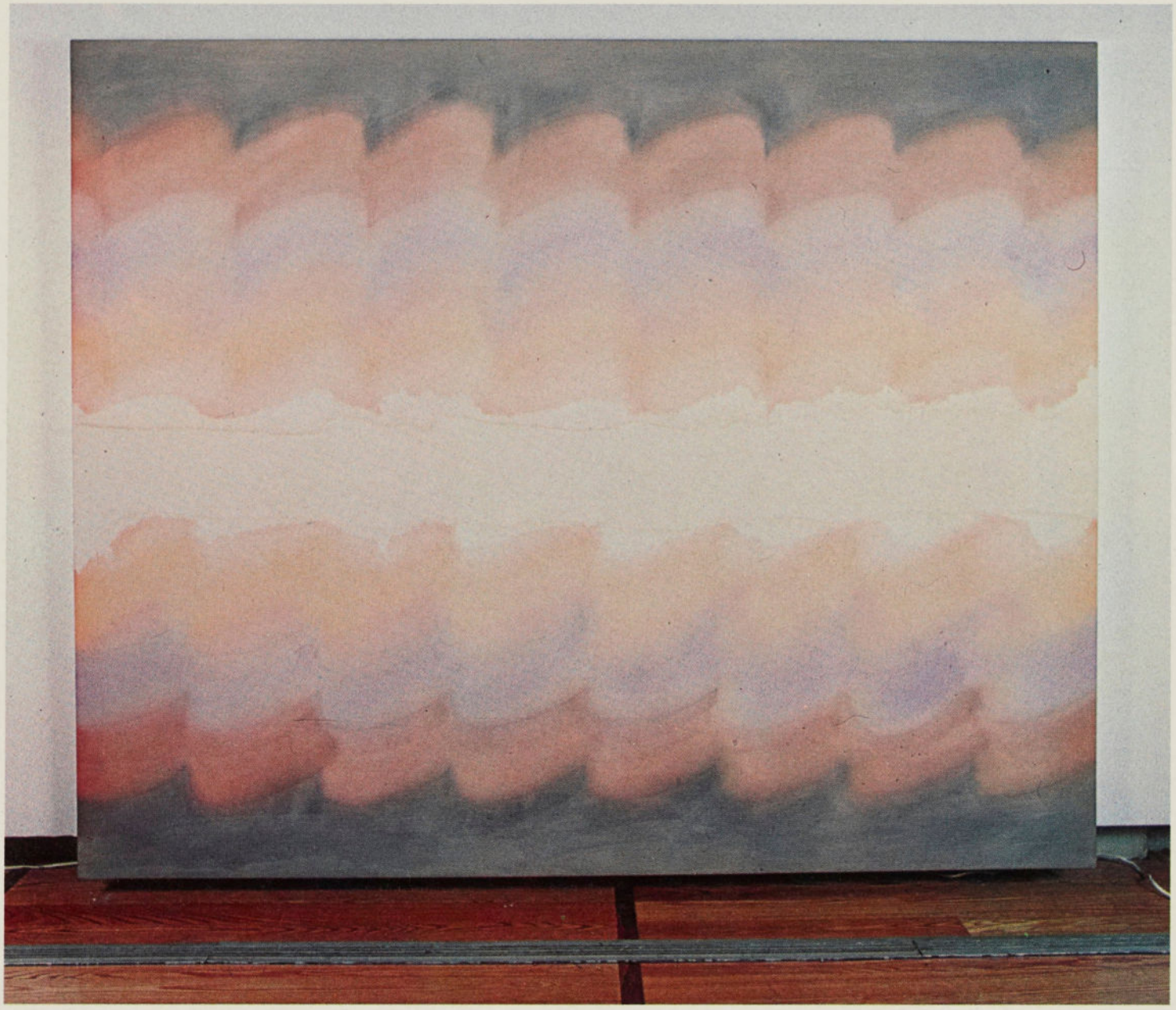


5

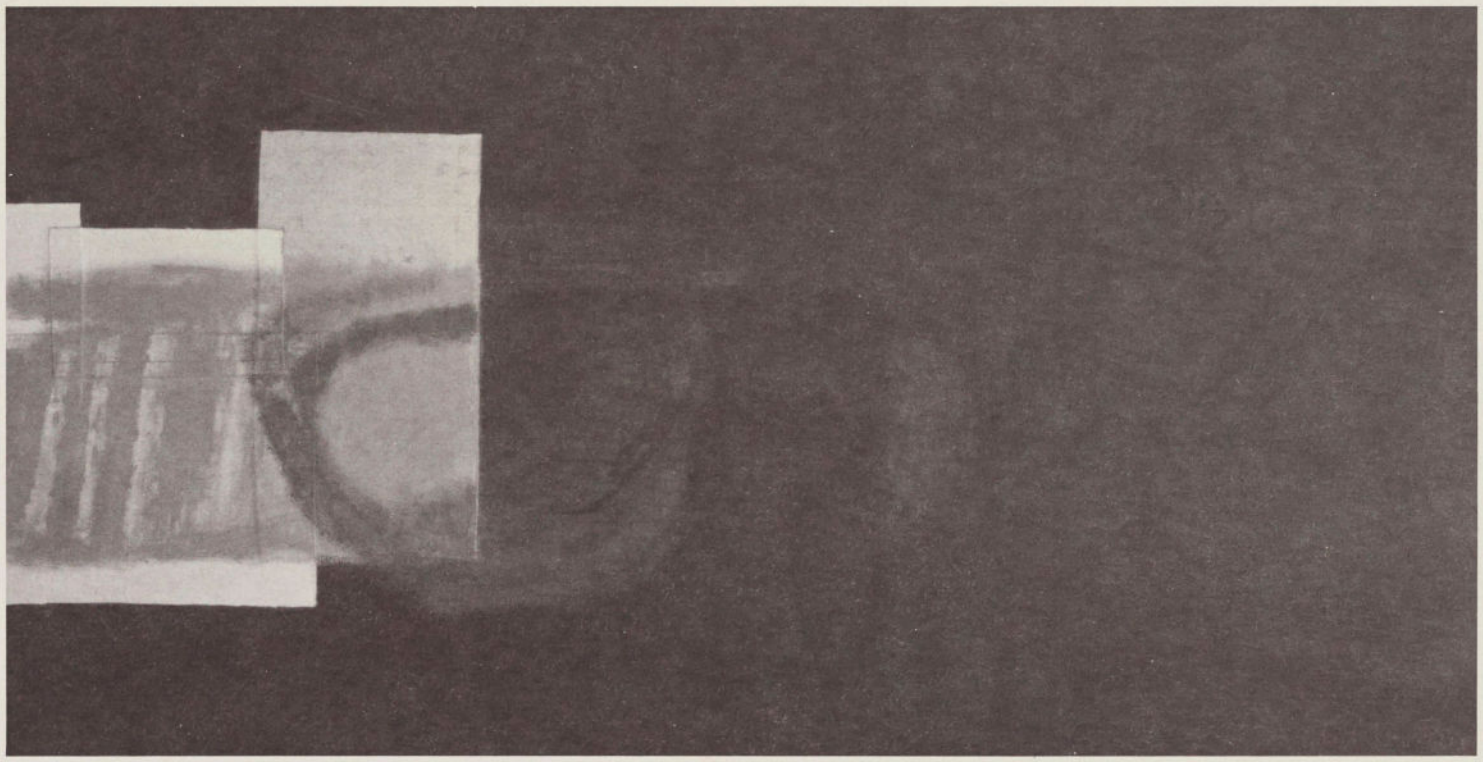
4

Mel Boyaner
Peinture II, 1977
Acrylique sur toile
198 x 244 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

6

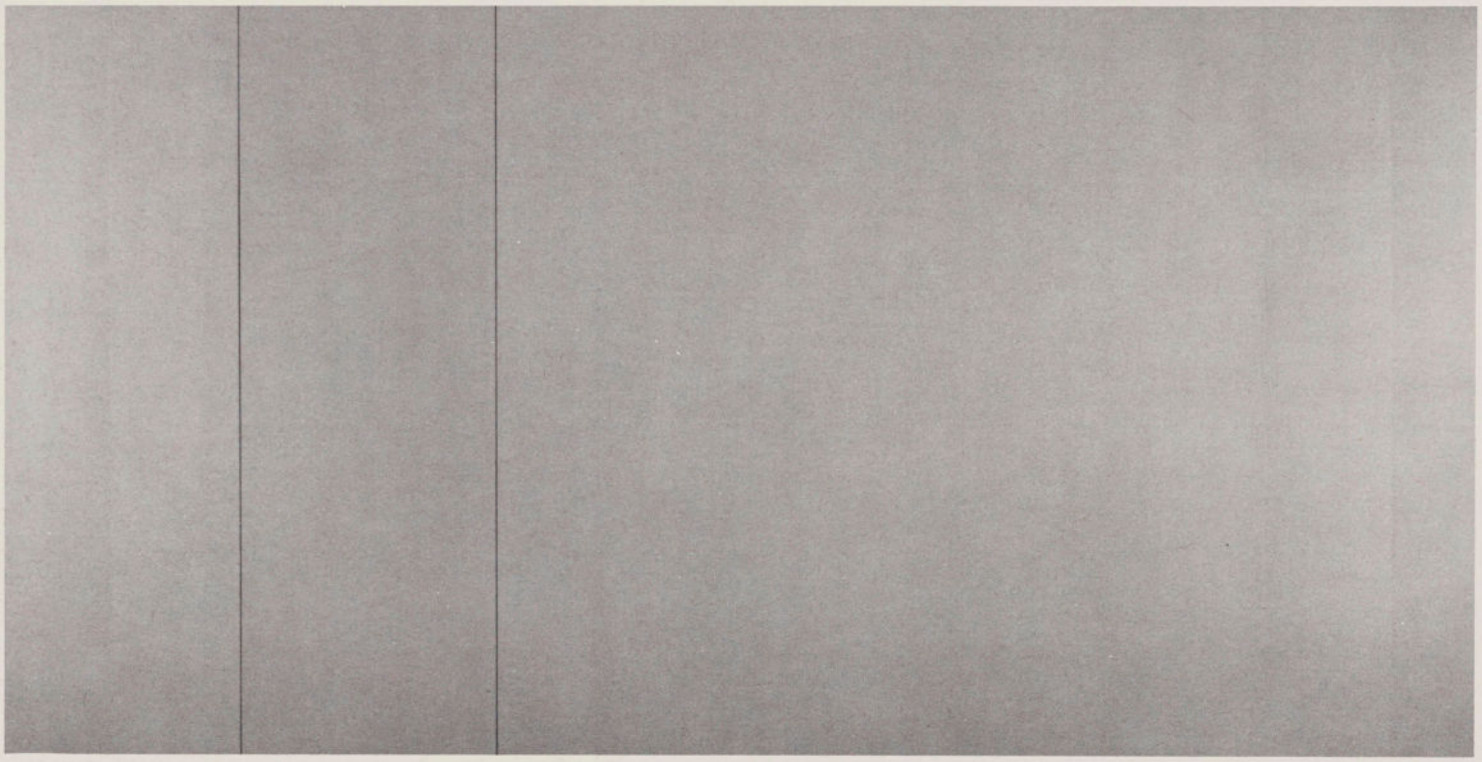


Marcelin Cardinal
Nuitnid, 1978
Acrylique sur panneau de bois
122 x 244 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



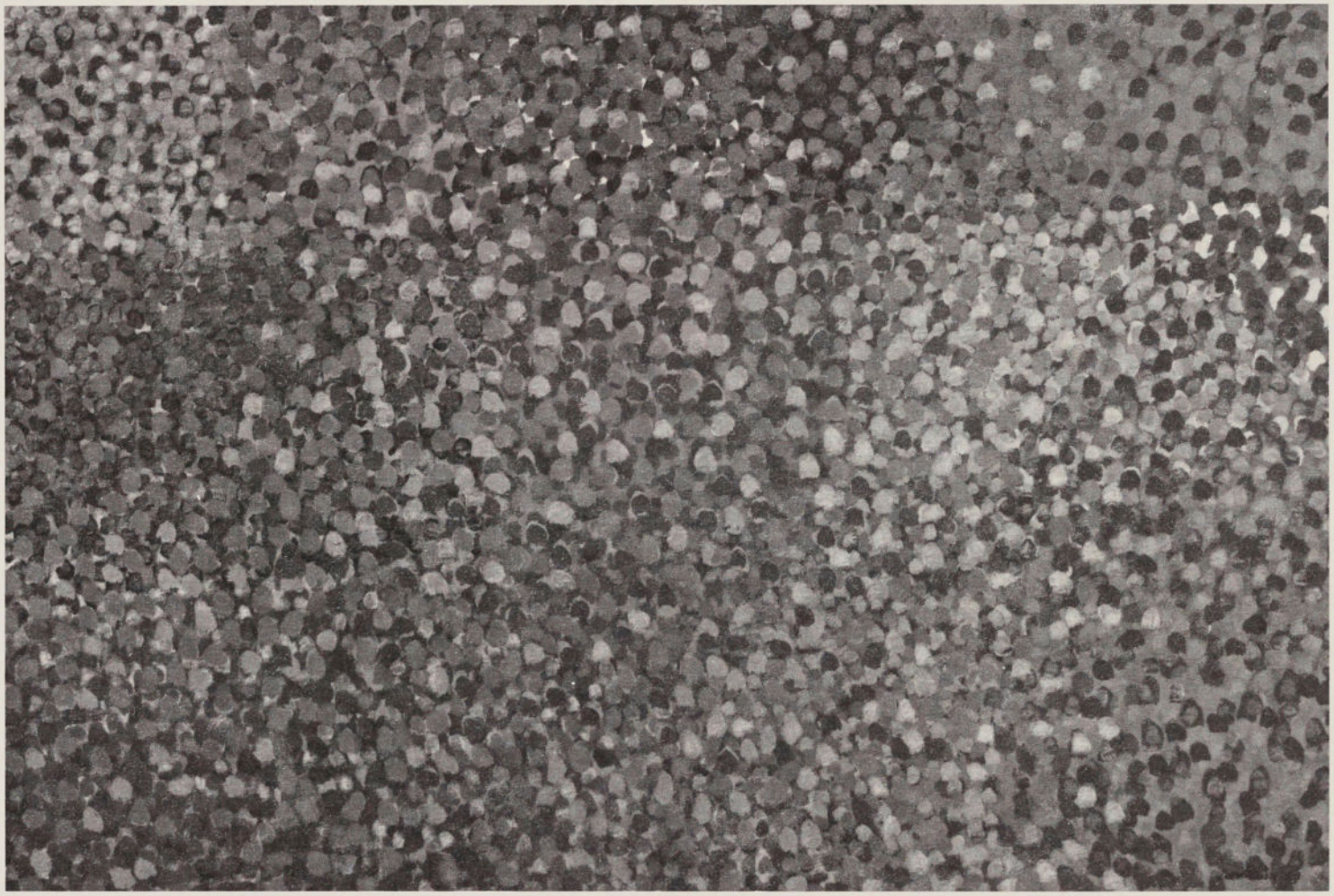
4

Louis Comtois
Sans titre, 1977
Acrylique sur toile
183 x 305 cm
Collection Georges Curzi,
Montréal



8

Ulysse Comtois
Les Jardins du rêve XXV, 1977
Huile sur toile
61 x 91,5 cm
Collection Galerie Mira Godard,
Montréal

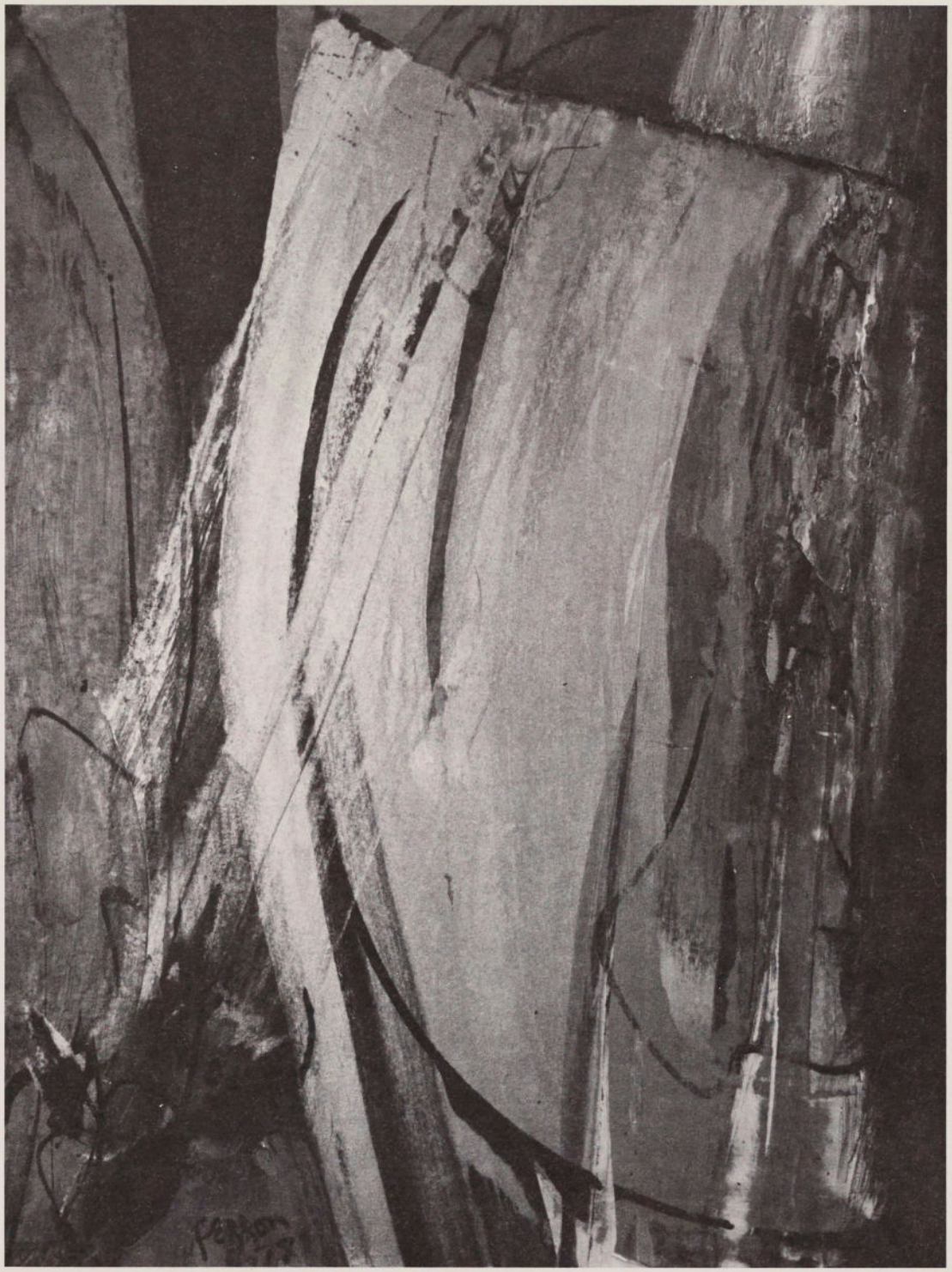


5

0

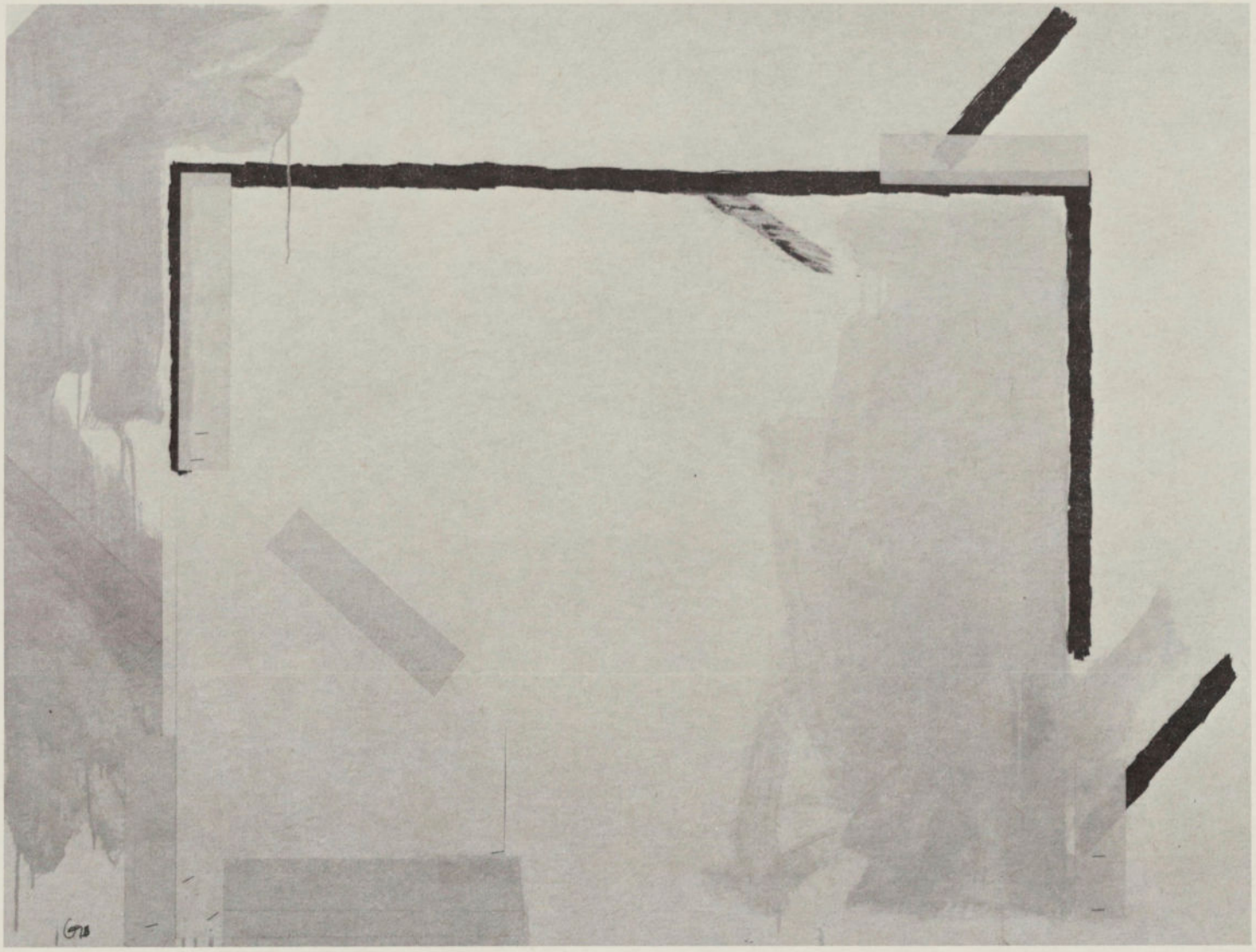
Jacques de Tonnancour
Longicorne, 1977
Techniques mixtes sur masonite
122 x 122 cm
Collection de l'artiste

Marcelle Ferron
L'Autre, 1978
Huile sur toile
128 x 96 cm
Collection Galerie Gilles Corbeil,
Montréal



5

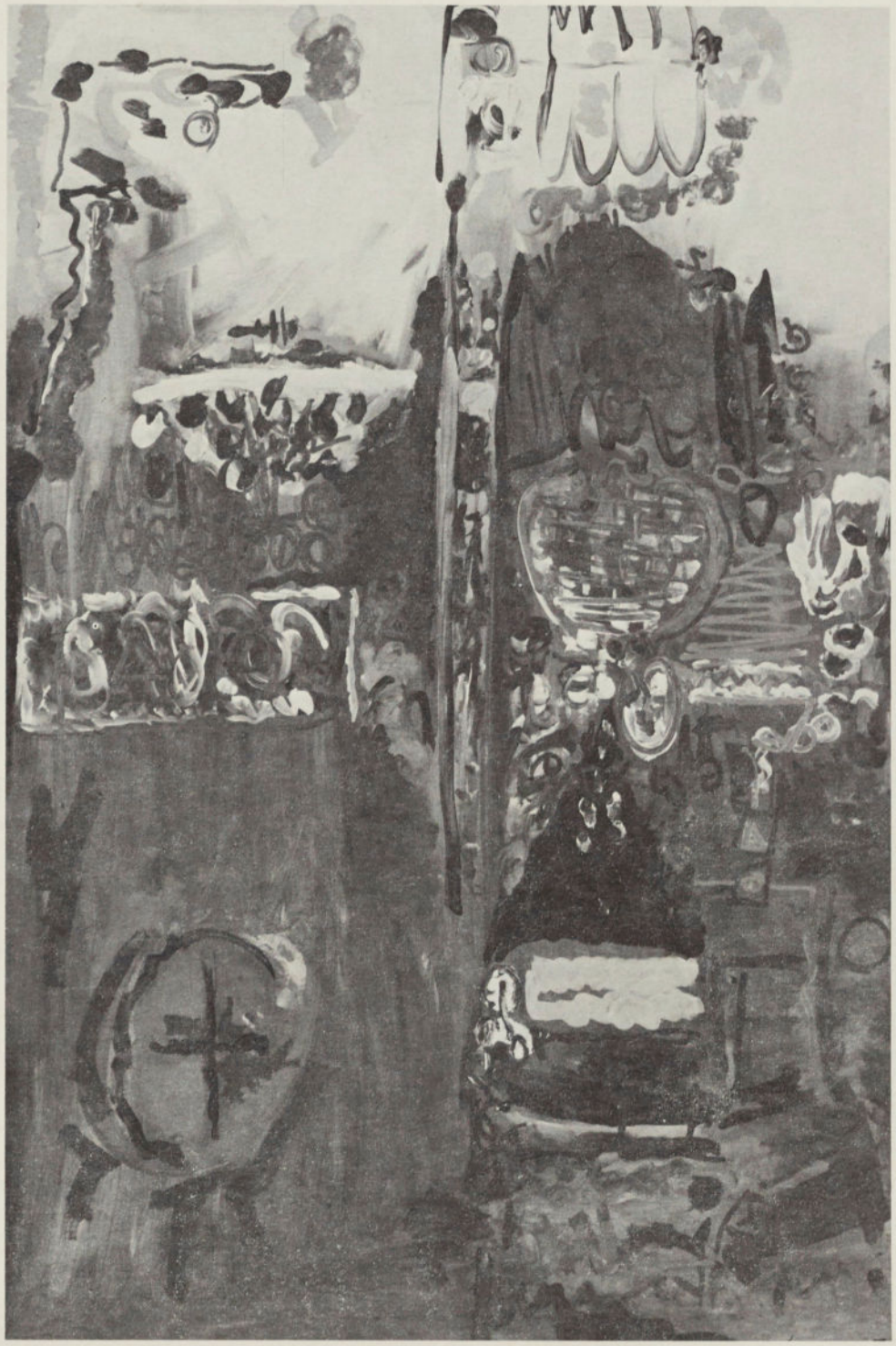
Charles Gagnon
Cassation/Simulation/Dissimulation, 1978
Huile, pastel à l'huile, collage, photographie dissimulée, papier collé et ruban gommé sur support de papier
96,5 x 127 cm
Collection de l'artiste



2

Pierre Gauvreau
Ascenseur pour un singe, 1978
Acrylique sur toile
183 x 122 cm
Collection de l'artiste

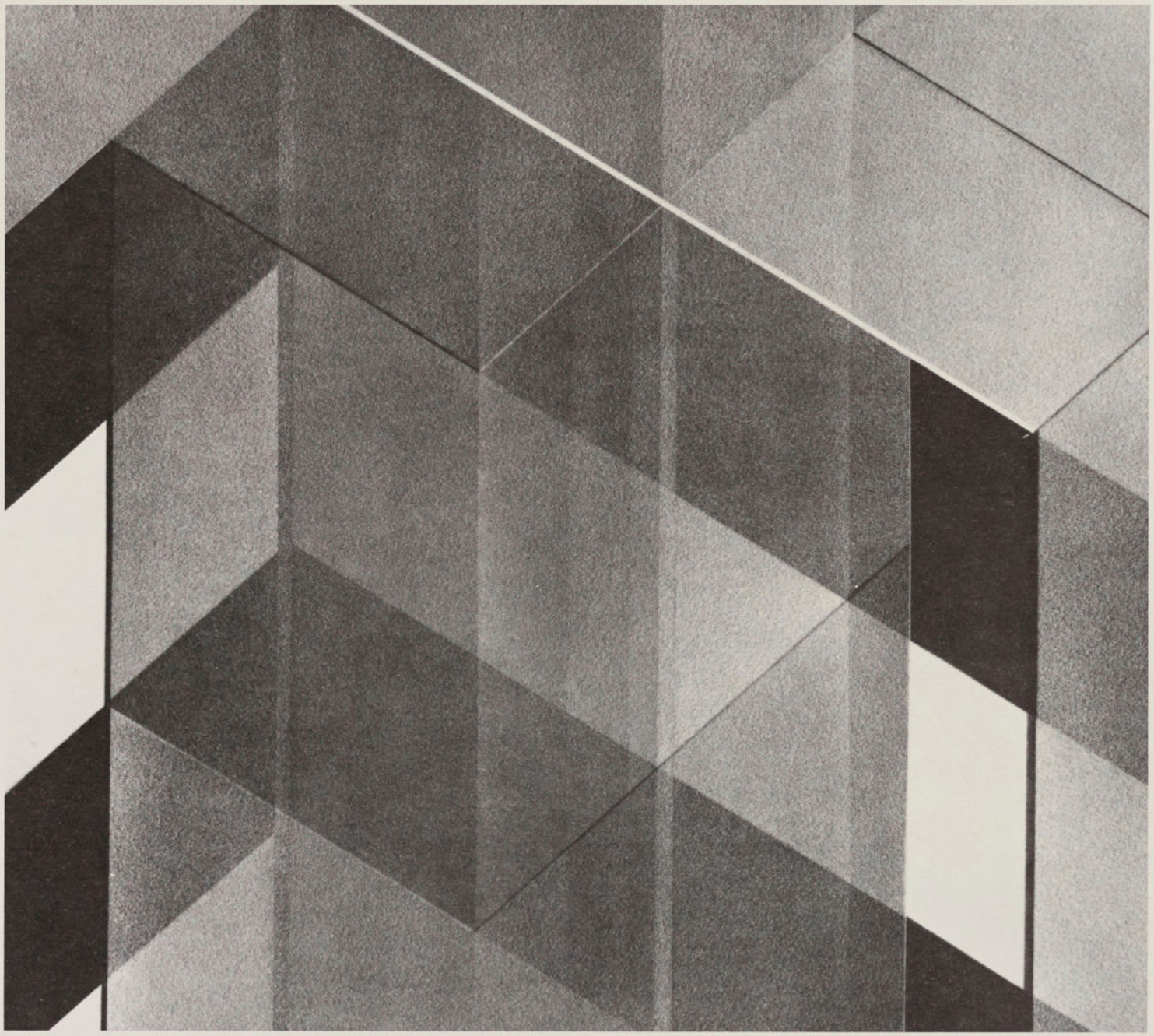
5



3

5

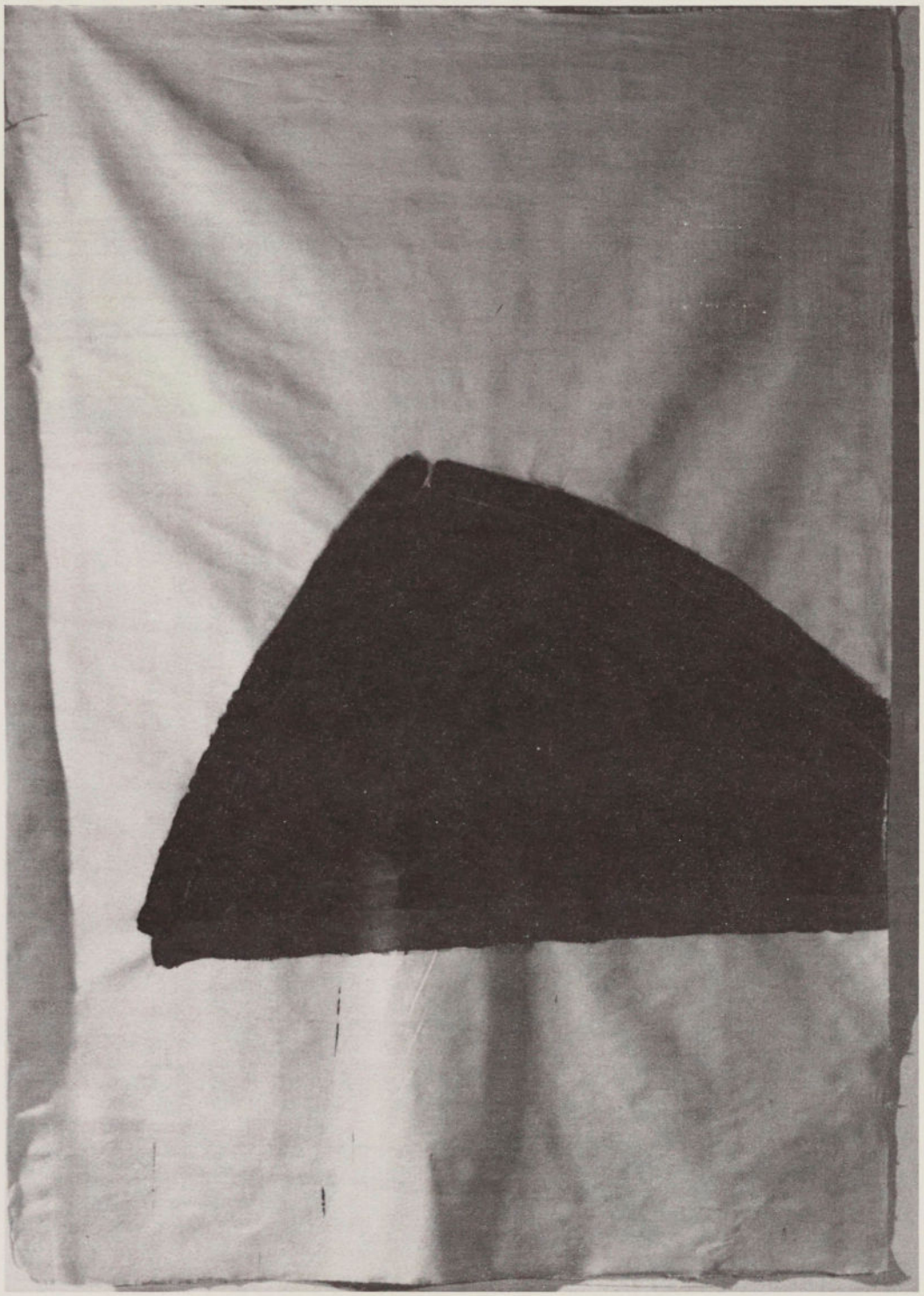
Claude Goulet
Surface en pulsation, 1978
Acrylique sur toile
169 x 152 cm
Collection Galerie Gilles Corbeil,
Montréal



4

John Heward
Sans titre, 1978
Acrylique sur toile
259 x 183 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

5



5

5

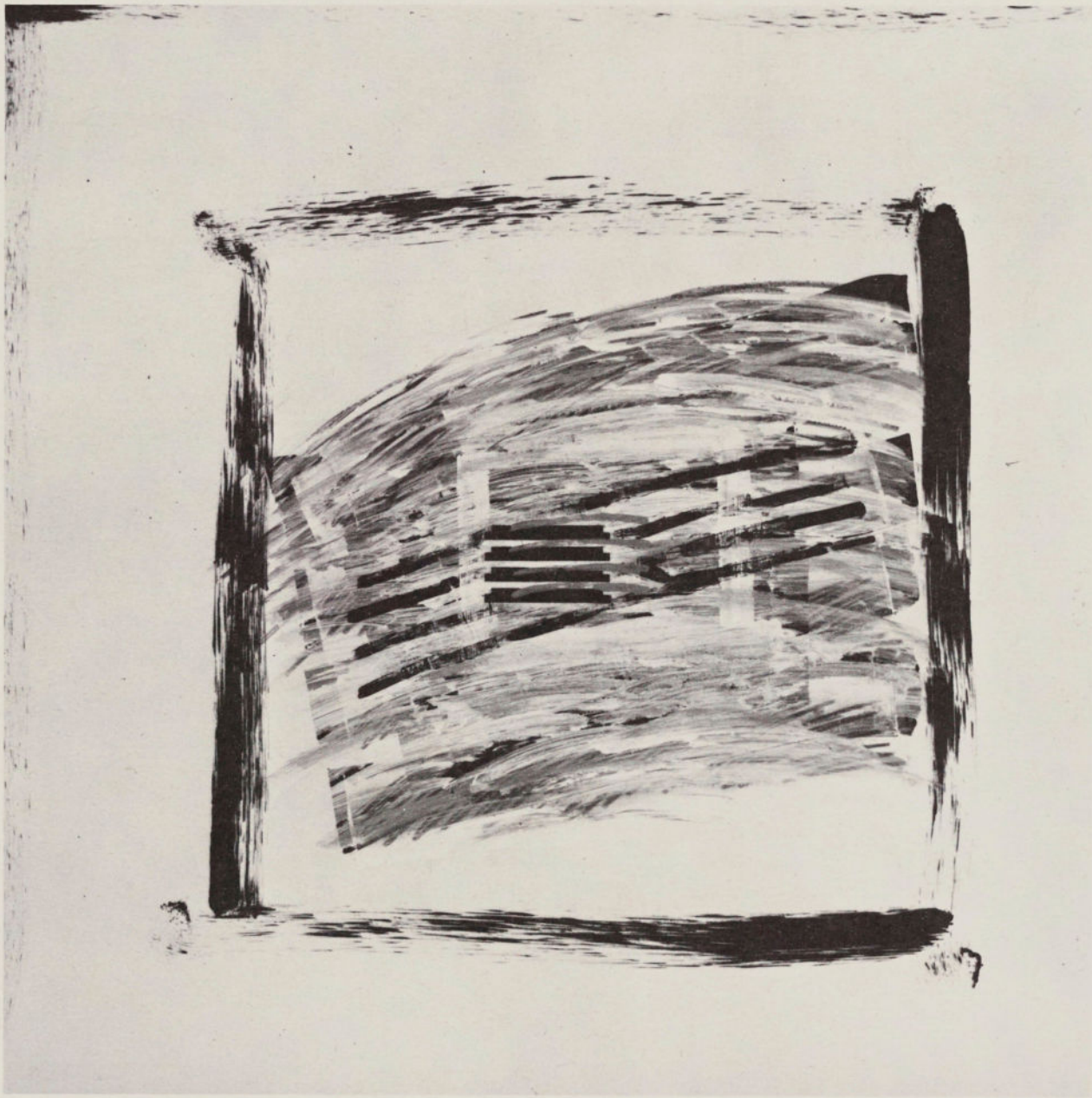
Miljenko Horvat
Le Miroir brisé, 1978
Acrylique et crayon gras sur toile
183 x 274 cm
Collection de l'artiste

6

Jacques Hurtubise
Tabetsiamite, 1978
Acrylique et fusain sur toile
183,5 x 245 cm
Collection de la Banque d'œuvres d'art,
Ottawa

5

Marcel Jean
Sans titre, (no 308, série 8), 1977
Acrylique sur papier marouflé
101,5 x 101,5 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

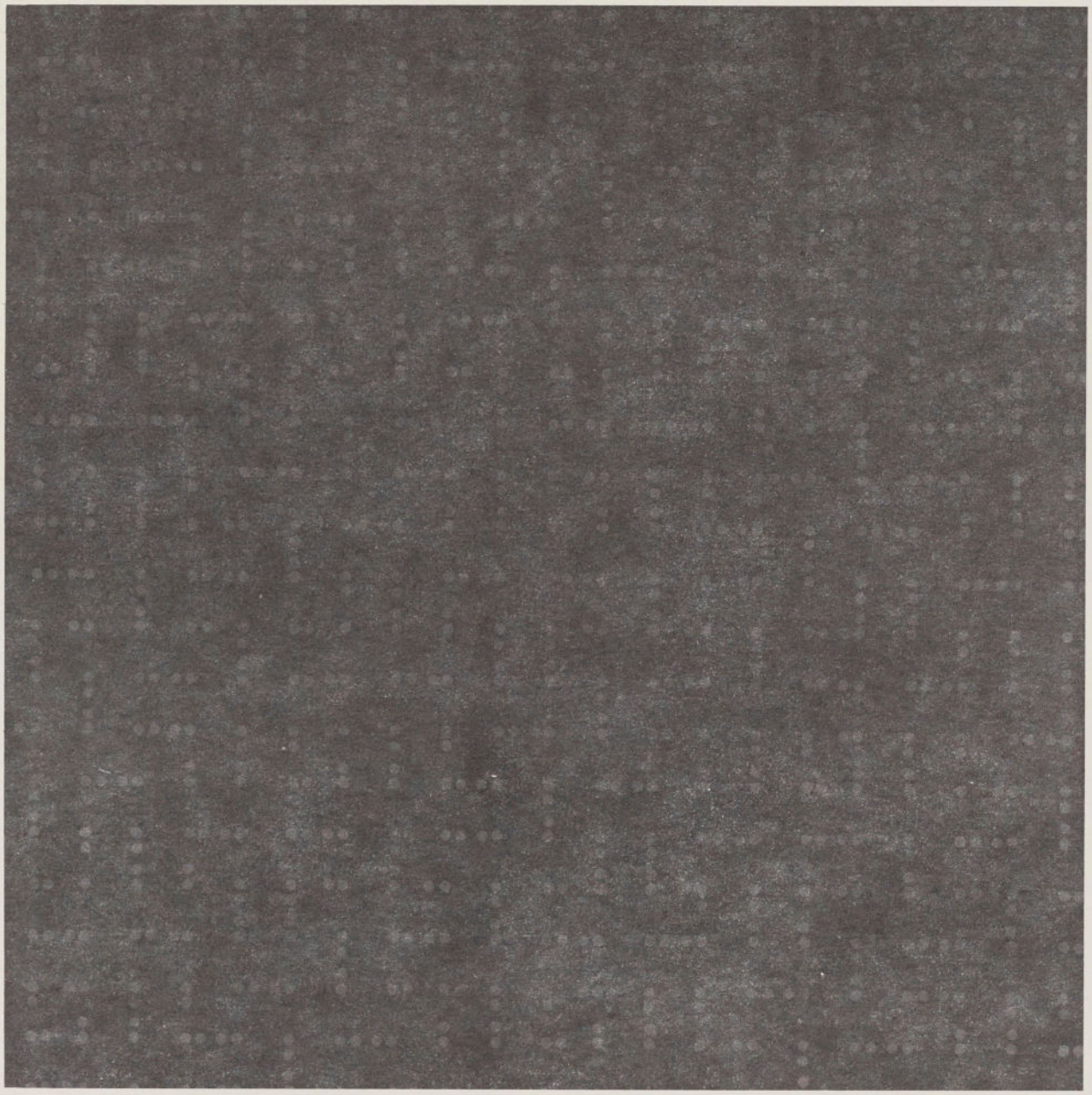


8

Jean-Paul Jérôme
Arcane sonore, 1978
Acrylique sur toile
162,5 x 129,5 cm
Collection particulière,
Candiac

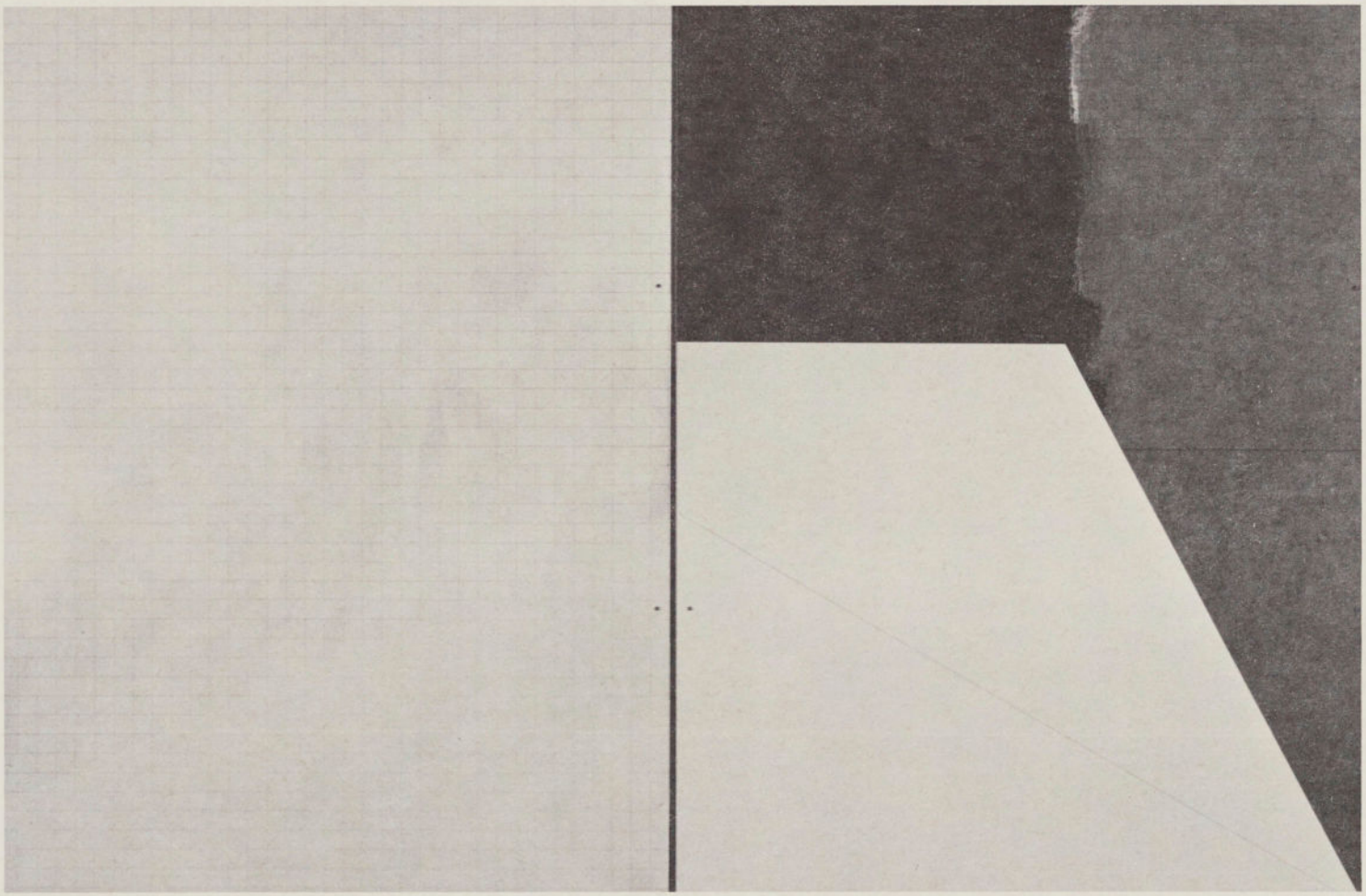
6

Denis Juneau
Sans titre, (no 7743), 1977
Acrylique sur toile
285 x 285 cm
Collection de l'artiste



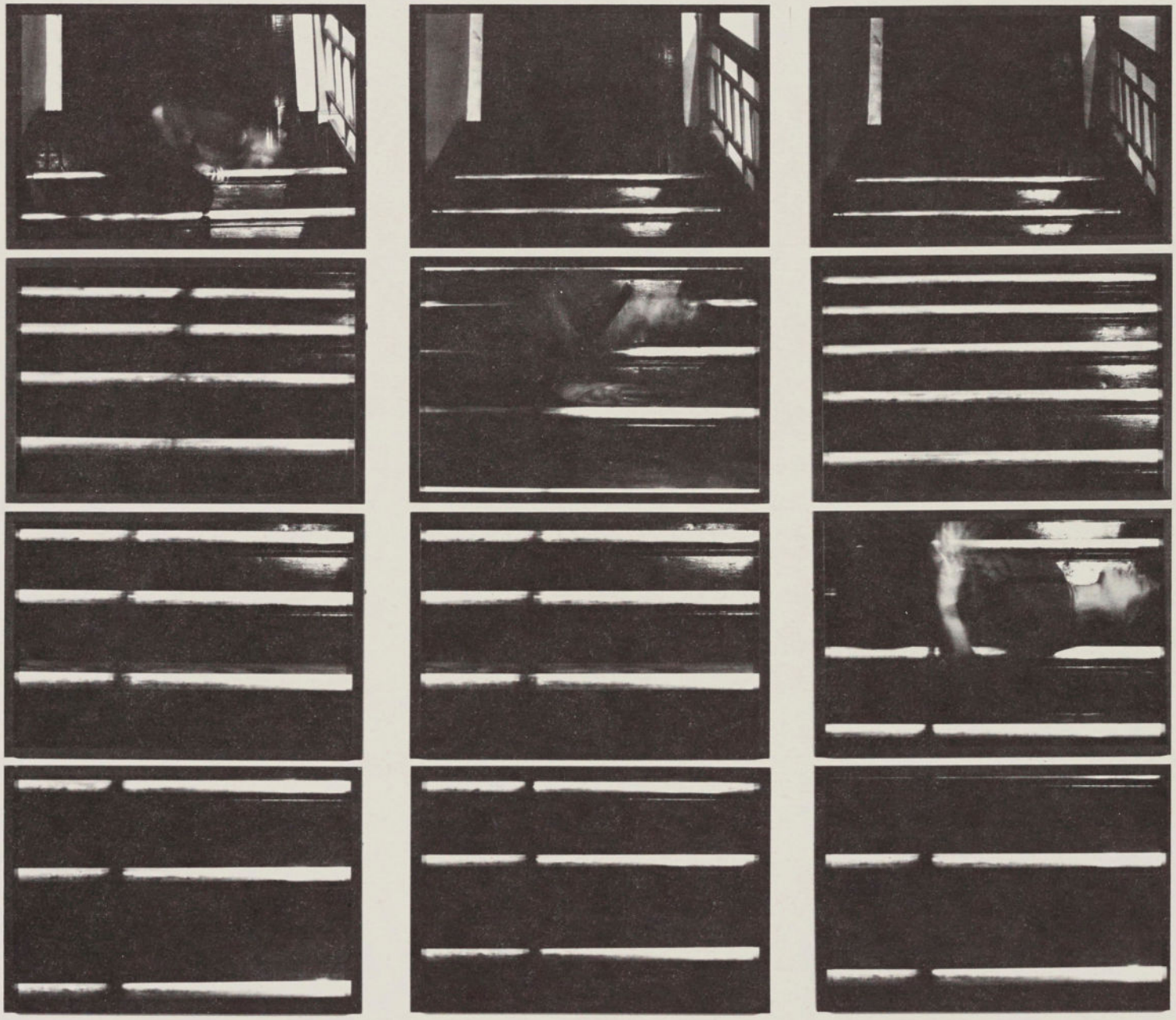
0

Christian Knudsen
Kite/77 (Cerf-volant/77), 1977
Techniques mixtes sur 2 panneaux de masonite
122 x 91,5 cm (chacun)
Collection du Musée d'art contemporain



6

Suzy Lake
Vertical Pull I, (Mouvement vertical I),
1978
12 photographies
33 x 51 cm (chacune)
Collection du Musée d'art
contemporain

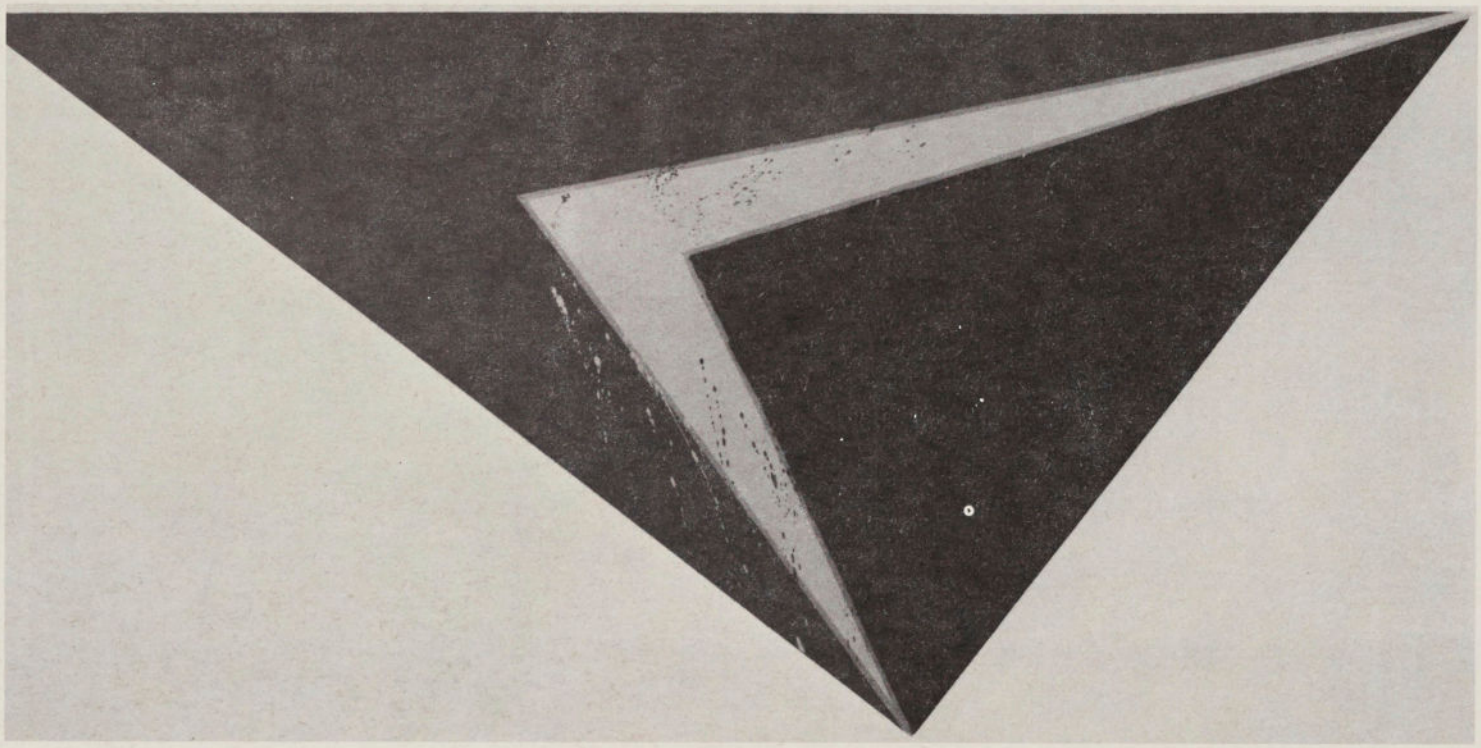


2

Lucie Laporte
Des Jambages pour Innana, 1978
Techniques mixtes sur papier marouflé
183 x 121,5 cm
Collection de l'artiste

6

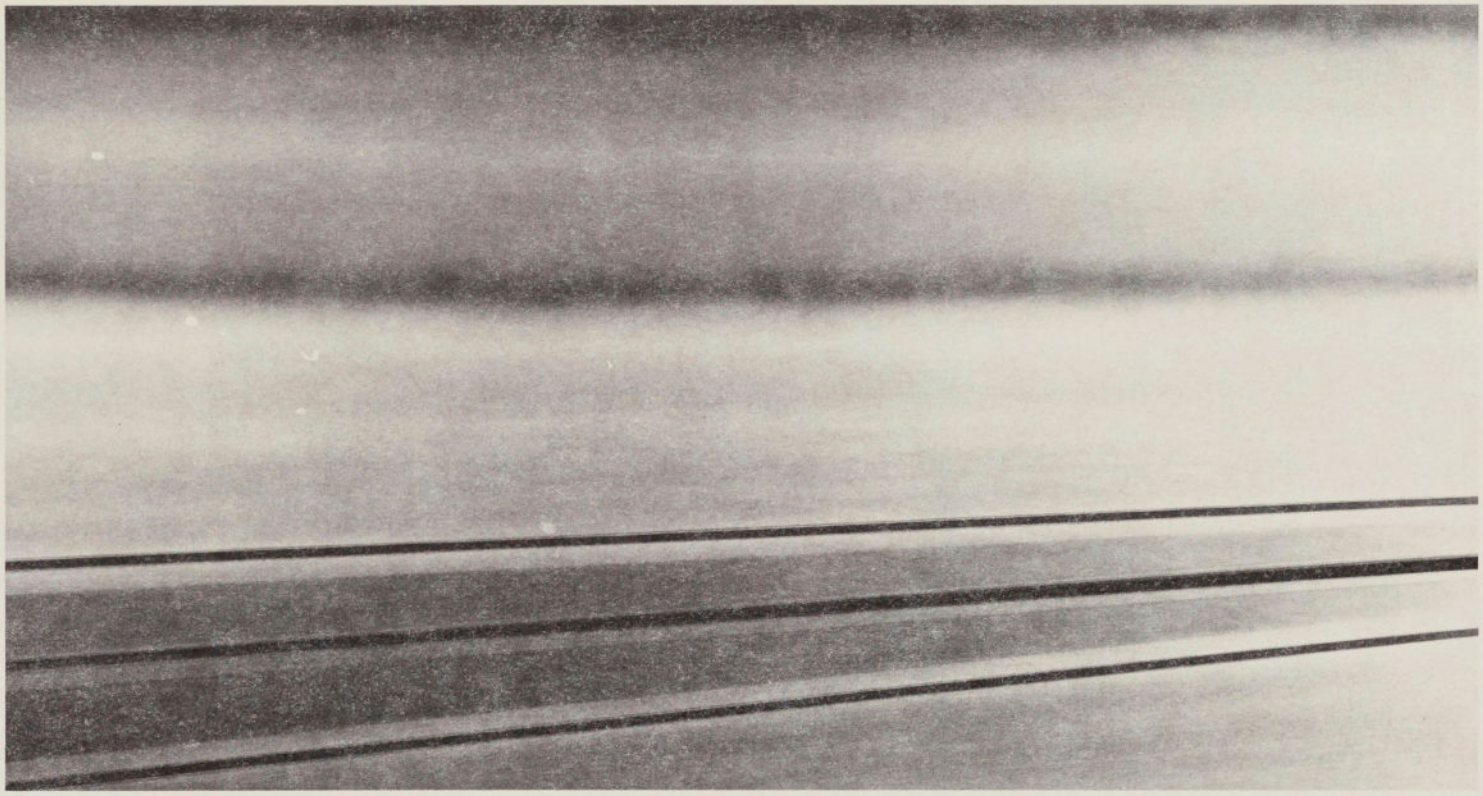
Serge Lemoyne
Sans titre, 1978
Huile sur toile
172,5 x 167,5 x 213,5 cm
Collection Pierre Mercier,
Montréal



4

Rita Letendre
Kwakiut, 1978
Acrylique sur toile
193 x 366 cm
Collection Galerie Gilles Corbeil,
Montréal

6



5

6

Jean McEwen
Bonjour Marianne, 1978
Huile sur toile
198 x 172,5 cm
Collection Galerie Mira Godard,
Montréal

6

Richard Mill
Sans titre, 1978
Acrylique sur toile
168 x 168 cm
Collection de l'artiste

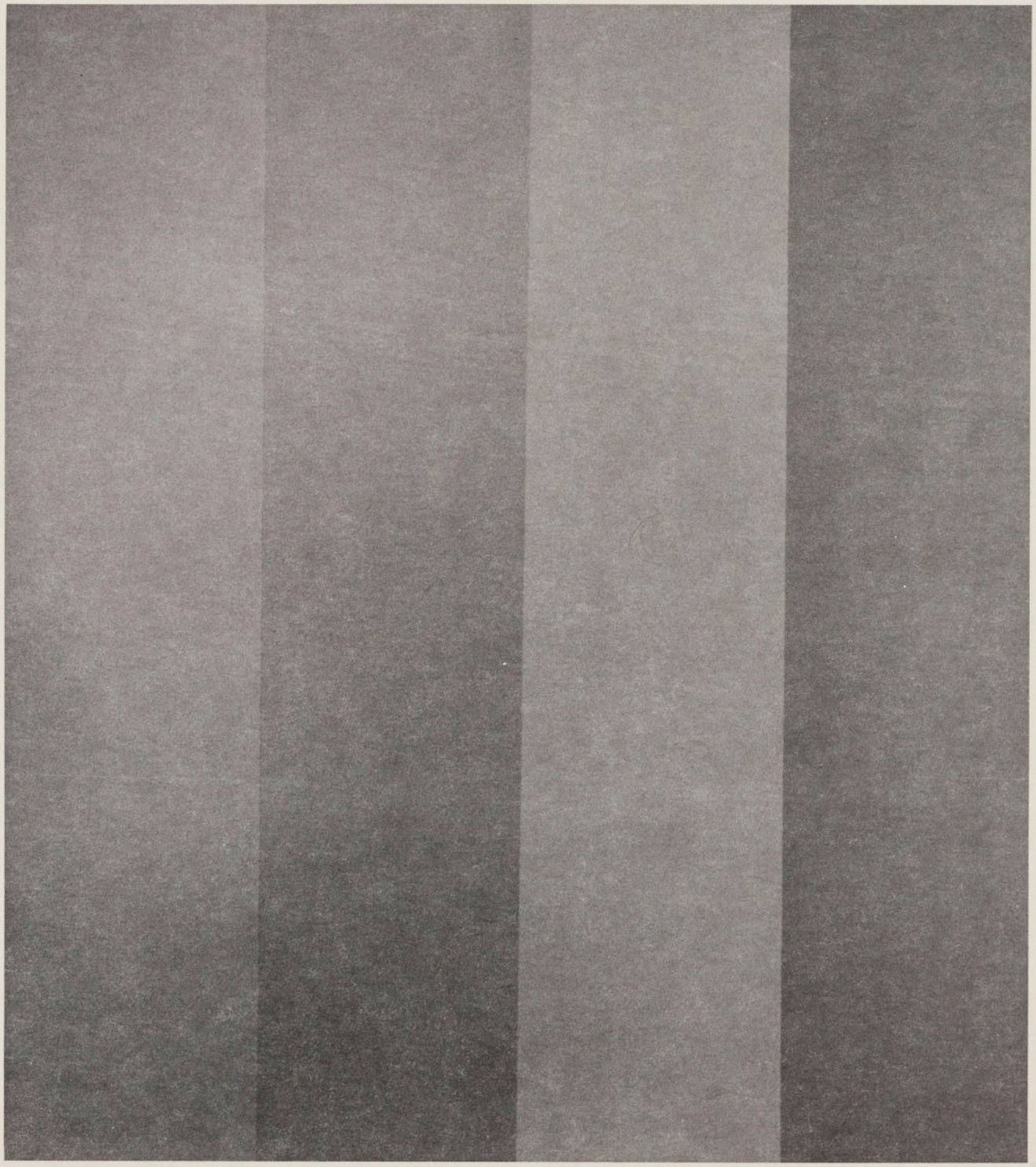
6

7

6

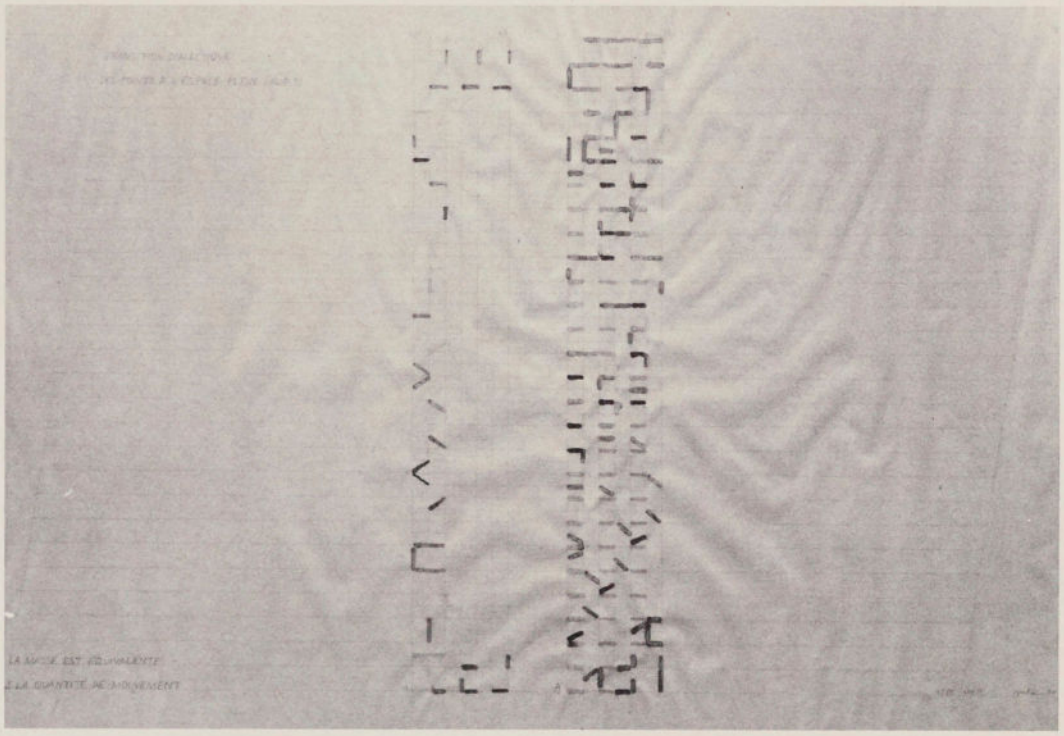
Guido Molinari
Trapèze violet, 1978
Acrylique sur toile
249 x 218,5 cm
Collection de l'artiste

8



Jacques Palumbo
14284 et 14289, 1978
Aquarelle et crayon sur papier
62,5 x 72 cm (chacun)
Collection de l'artiste

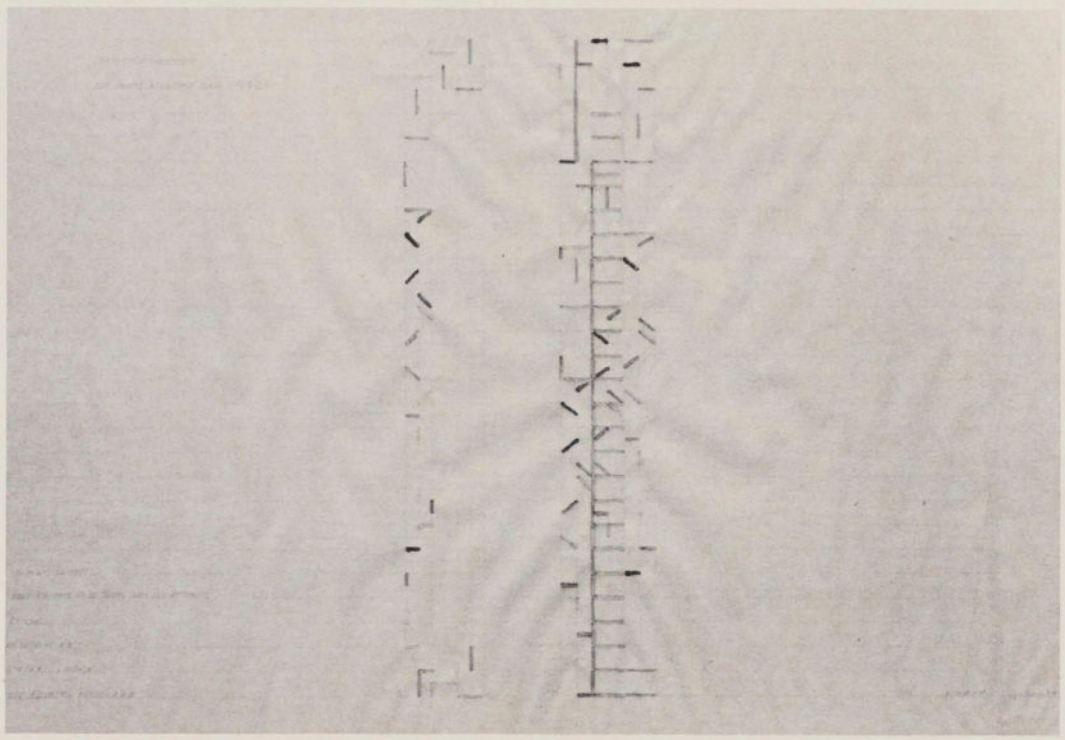
6



«Transition dialectique
des points à l'espace plein (AL ϕ 1)

La masse est équivalente
à la quantité de mouvement.»

9



«Transition dialectique
des points à l'espace plein (AL ϕ 2)

Si M est le tout
dont l'espace et le temps
sont les attributs,
et que
AB devienne A'B'
M = ϕ (A,B, . . .) = ϕ (A',B', . . .)
cette équation relie A à B

7

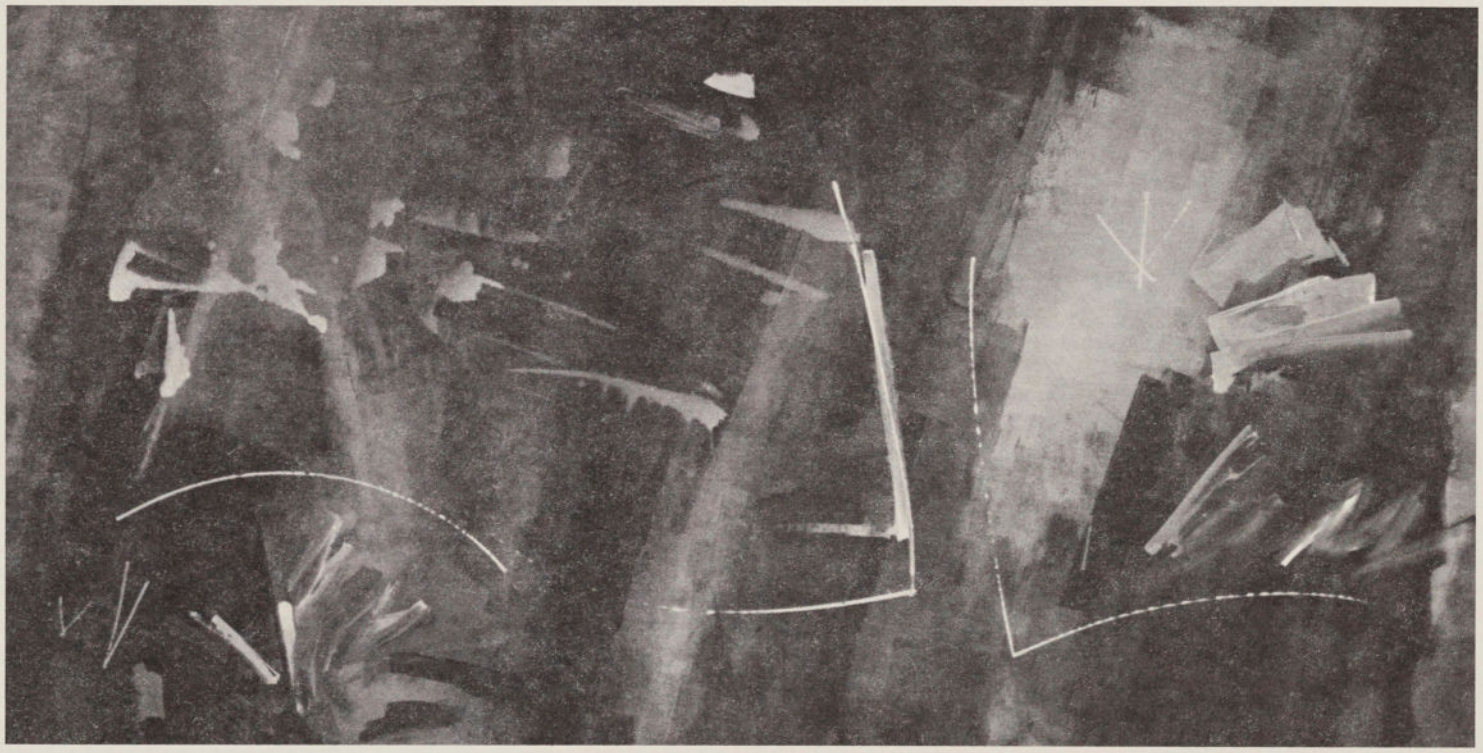
Alfred Pellan
Bestiaire 21, (no 557), 1978
Acrylique et encre de Chine sur carton
monté sur contreplaqué
81 x 111,4 cm
Collection de l'artiste

0

Kenneth Peters
Sans titre, 1978
Acrylique sur toile
198 x 167,5 cm
Collection de l'artiste

7

Milly Ristvedt
Blume (Epanouissement), 1978
Acrylique sur toile
152,5 x 305 cm
Collection de l'artiste



2

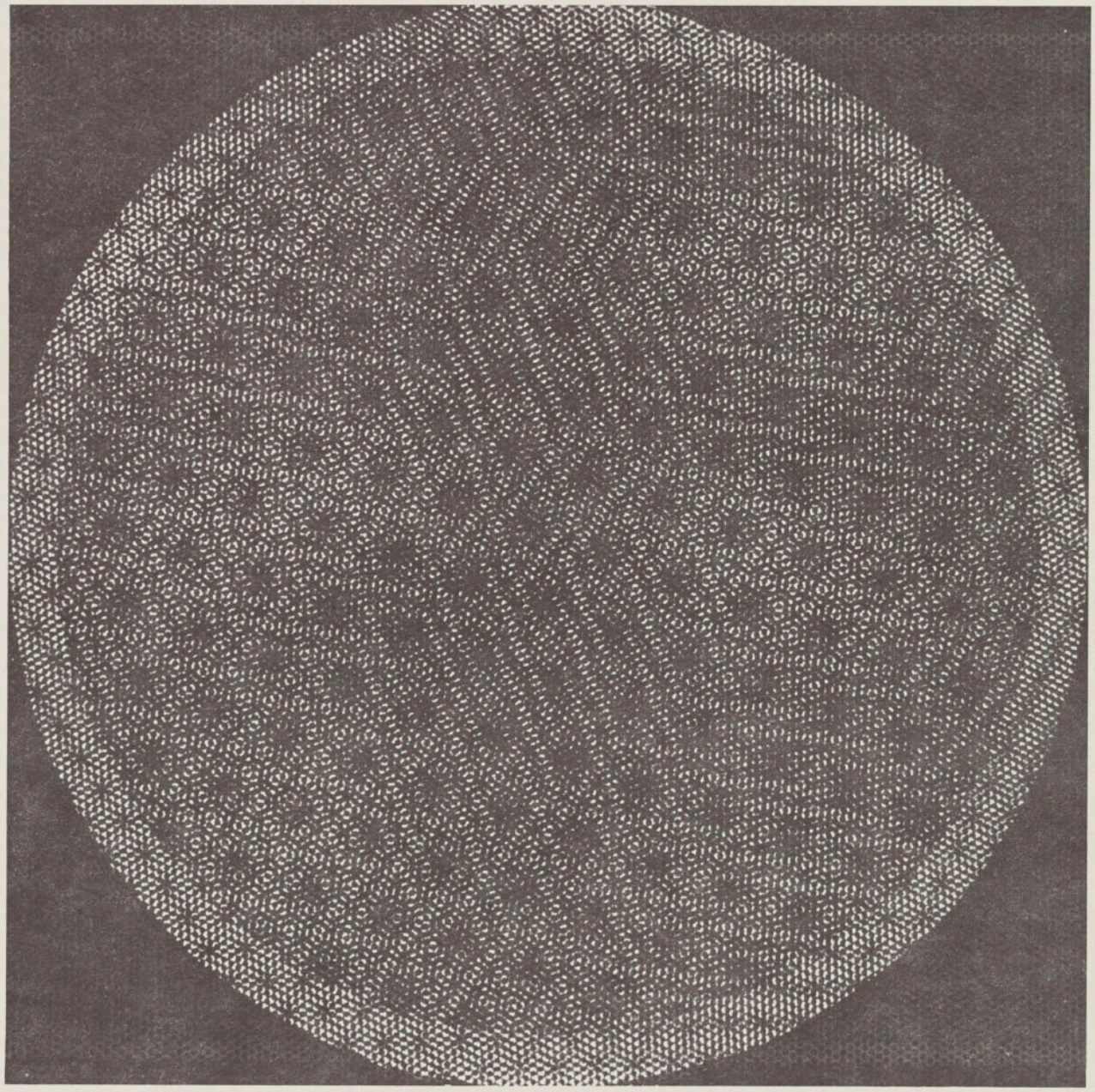
Louise Robert
No 78-1, 1978
Acrylique sur toile
152,5 x 183 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

7

3

7

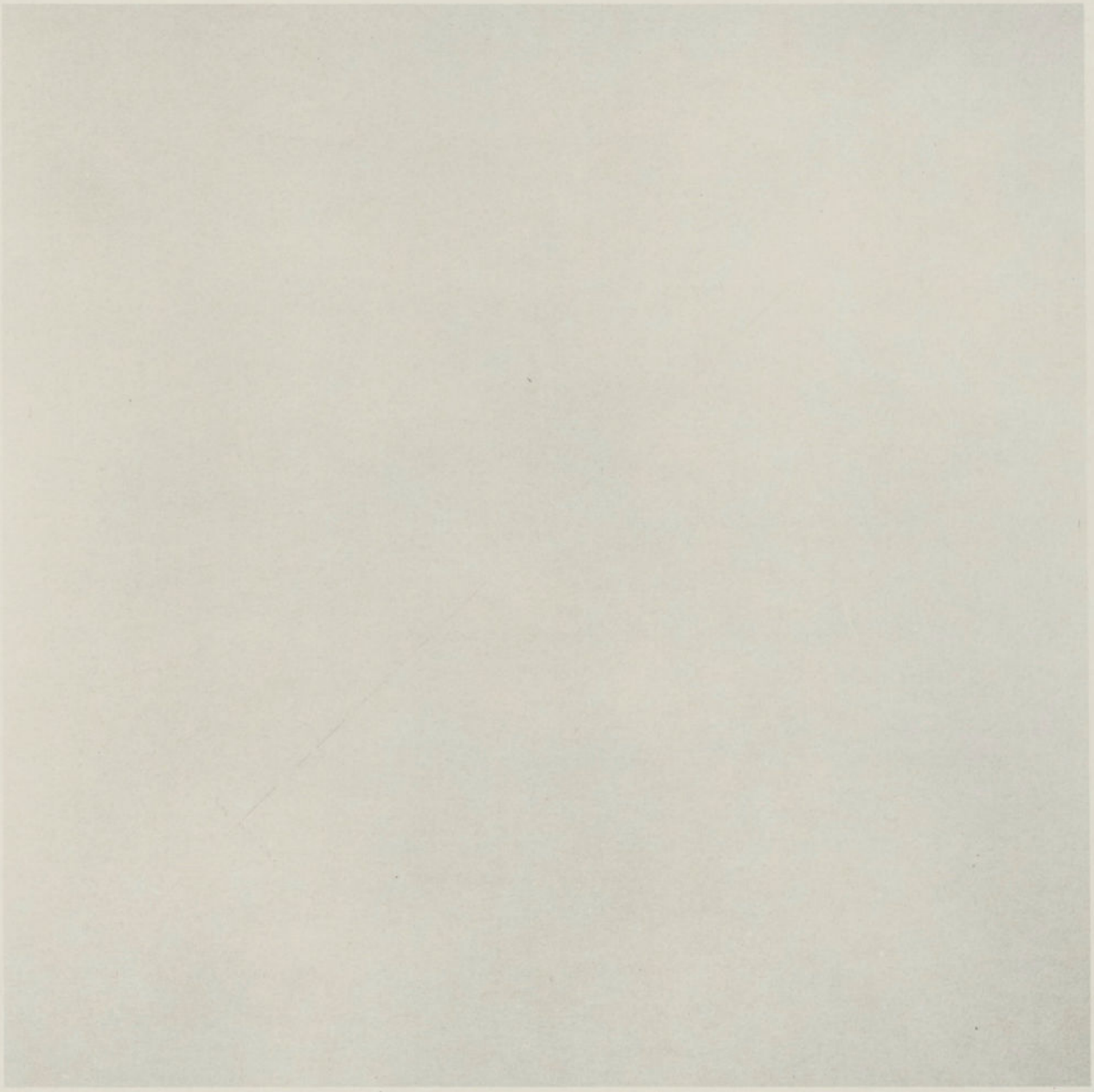
Robert Savoie
Sans titre, 1977
Sérigraphie sur plexiglas et moteur électrique
89 x 89 x 7,9 cm
Collection du Musée d'art contemporain



4

Françoise Tounissoux
Septembre 1978, 1978
Acrylique sur toile de coton
183 x 183 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

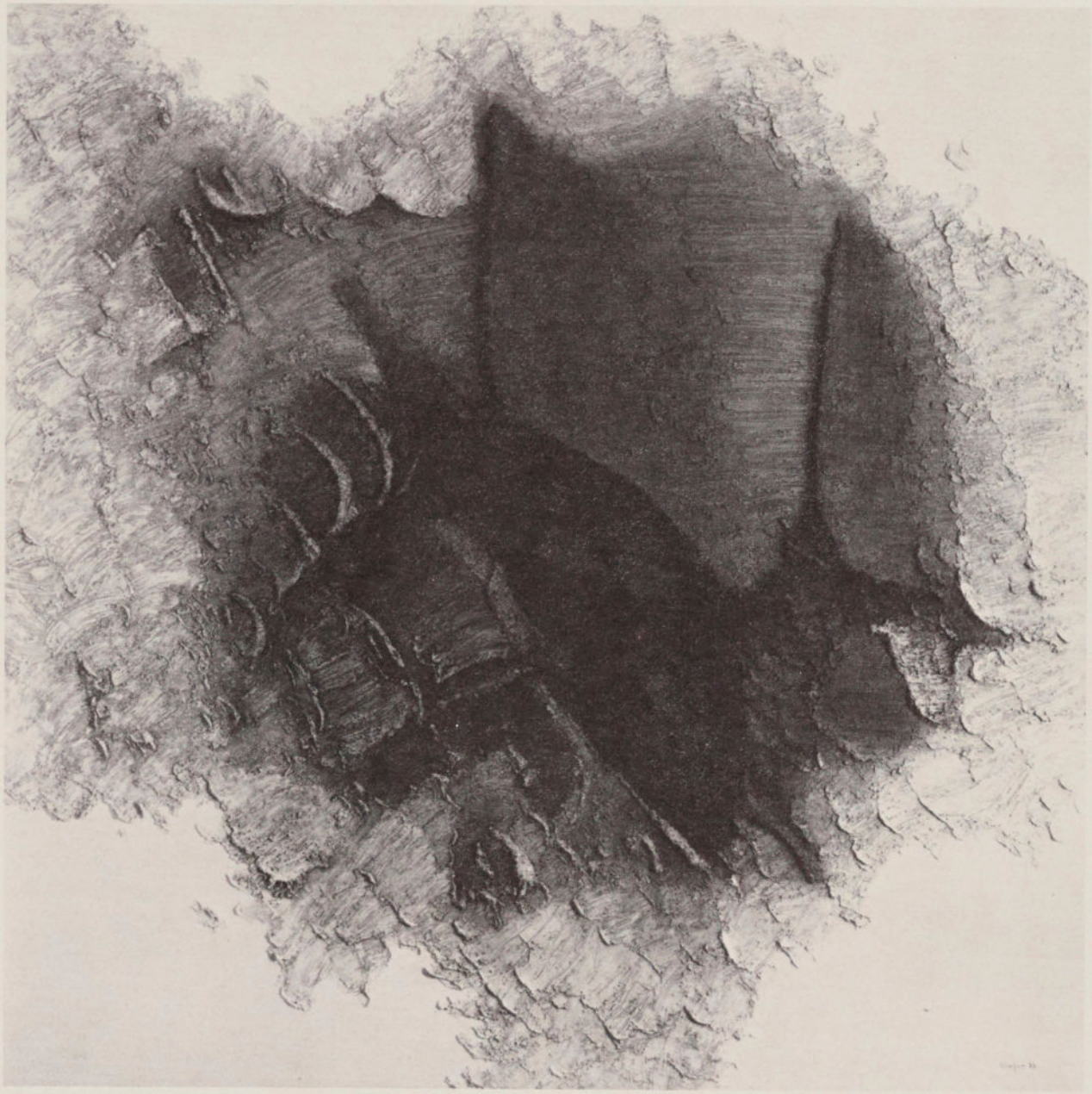
7



5

7

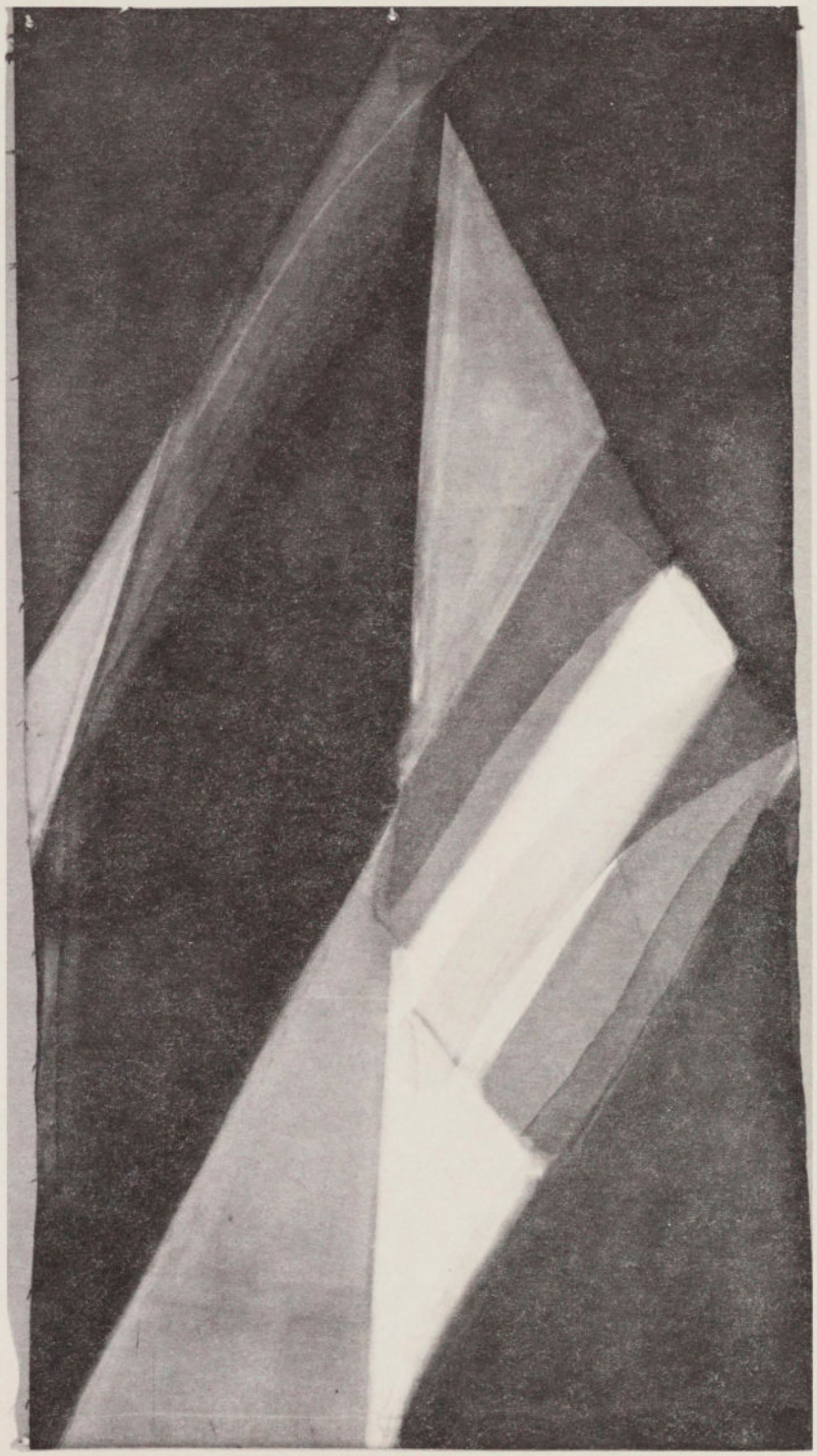
Fernand Toupin
Polaris, 1978
Acrylique sur toile
152,5 x 152,5 cm
Collection de l'artiste



6

Robert Venor
Sans titre, 1978
Acrylique et teinture textile sur toile
218,5 x 119 cm
Collection de l'artiste

7



7

7

8

7

9

La photographie

L'aperçu concis que propose l'exposition *Tendances actuelles au Québec: la photographie* présentée au Musée d'art contemporain du 14 décembre 1978 au 14 janvier 1979, fait suite au constat d'une effervescence actuelle de création photographique québécoise. La sélection de trente-cinq artistes répond aux contingences physiques d'espace de présentation. Le choix délibéré de photographes d'expression créative par opposition aux photographes commerciaux ou journalistiques, sans vouloir suggérer de cloisonnement entre les secteurs divergents de la photographie, sert de référence pour une étude équitable des possibilités expressives multiples de l'image photographique québécoise. La diversité de cette production photographique rend nécessaire l'élaboration de critères de sélection qui demeurent forcément limitatifs. Ces critères sont les suivants: l'affirmation d'une évolution continue d'un langage personnel et la qualité technique des images photographiques. L'obligation, faute d'espace, de ne choisir qu'une œuvre par photographe nous contraint de cerner étroitement les problématiques inhérentes au travail actuel de chacun et assure la confrontation dynamique des approches formelles au sein d'un seul regroupement.

Les propositions de lecture que nous formulons dans notre analyse sont tributaires de notre conception de la fonction actuelle de l'image photographique. La diversité des œuvres qui composent l'exposition *Tendances actuelles* rend aléatoire une tentative de définition concise de cette fonction. A l'exclusion des autres possibilités d'interprétation, nous tenterons donc de dégager les fonctions multiples de l'image photographique québécoise telles qu'elles se présentent dans cette exposition. Nous analyserons pour cela le contenu des photographies, c'est-à-dire le type de message transmis par elles, puisque c'est de cette perception que dépend notre conception des fonctions possibles de l'image. En précisant ainsi la fonction expressive des photographies par l'analyse des éléments formels ou l'étude du vocabulaire photographique, nous formulons sommairement les théories qu'elles sous-tendent. Les différentes tendances qui se dégageront de cette présentation permettront d'entrevoir la multiplicité des démarches créatives qui s'affirme actuellement en photographie au Québec.

La prétention sous-jacente de l'exposition *Tendances actuelles au Québec: la photographie* est celle de constituer un panorama succinct de perceptions photographiques. Dans la mesure où, selon l'affirmation de Nathan Lyons, «l'appareil du photographe devient l'instrument biographique de son interaction avec le monde»[1], il est illusoire d'opérer une catégorisation rigide des œuvres en présence. Force nous est cependant d'admettre un rapprochement arbitraire mais toutefois apparent dans les façons de s'approprier ce réel. Cette relation au monde se définissant en terme de contenu c'est-à-dire de type de message véhiculé par l'image, nous pouvons énoncer comme suit le classement sommaire des trente-cinq photographies de l'exposition: celles dont le contenu est essentiellement documentaire, celles dont le sens est purement esthétique et enfin celles de type conceptuel.

Les images à caractère documentaire (au sens de caméra-témoin) expriment une vision précise du réel. Elles affirment l'engagement du photographe avec le milieu dans lequel il vit. Le rapport au monde extérieur dont elles témoignent en est un de type social, à des niveaux diversifiés d'implication idéologique. Qu'ils soient de valeur sociologique ou purement anecdotique ou qu'ils affectent une dimension symbolique, ces «documents» photographiques calquent des réalités et entretiennent ainsi l'illusion de la relation fictive mais efficace entre cette réalité et sa représentation. L'interprétation de sens que nous proposons pour ces images est donc étroitement liée à la signification des éléments qui les constituent, en l'occurrence, à leur portée sociale.

Les photographies de valeur dite sociologique traduisent des préoccupations socio-culturelles et politiques évidentes. La dimension sociale de l'œuvre de Claire Beaugrand-Champagne, Pierre Gaudard, Jorge Guerra, Clara Gutsche, Jean Lauzon, Normand Rajotte et Gabor Szilasi, pour ne nommer que ceux-là, s'inscrit dans la tradition d'une photographie québécoise essentiellement axée sur les conditions socio-économiques d'une collectivité. Le milieu social que décrivent ces photographes témoigne de leur perception d'une réalité quotidienne, québécoise ou non.

La *Grèce* que nous présente Claire Beaugrand-Champagne est un regard pénétrant au cœur du quotidien des trois personnages pour nous dévoiler «qui ils sont et comment ils ont vécu».[2] Avec évidence, *Intérieur chez Monsieur et Madame Houde, Lotbinière* de Gabor Szilasi révèle ce même désir de «montrer aux gens notre environnement, le monde où on vit».[3] La subtilité dans la composition des roses et des bleus de cette chambre définit avec éloquence la culture des habitants de la maison et suggère une perception d'existence spécifiquement québécoise.

Le même type d'engagement social s'affirme dans l'œuvre de Jorge Guerra, Pierre Gaudard et Clara Gutsche assumant ainsi le processus vital de réflexion sur la société. Les photographies *Vente-trottoir, Rue Hériot* et *Jeunes dans une auto* tirées de l'essai photographique sur Drummondville[4] de Jean Lauzon et Normand Rajotte constituent de la même façon une critique sociale acerbe en nous documentant sur le contexte socio-économique d'une population, circonscrivant des implications politiques de transformation et de modification du milieu par la collectivité.

Cette emprise sur la réalité se définit non seulement en termes sociologiques mais également anecdotiques. Certaines photographies de l'exposition contiennent en effet des anecdotes qui témoignent objectivement des gens et des choses. Elles racontent parfois le fait divers tel *Place d'Armes,* subtilement humoristique, de Denis Plain ou *Table à déjeuner,* d'une thématique convaincante, de René Lamothe; elles mettent parfois en scène «des drames, certains refoulements, affections, plaisirs narcissiques»[5] tels qu'affirme Raymonde April dont l'œuvre *Je m'effondrai en larmes sur le lit* juxtapose le document visuel (en l'occurrence un autoportrait) et l'écriture (la narration du titre donne une direction de lecture); ou encore elles documentent simplement sur un objet tel *Sans titre* de Ronald Labelle ou sur un personnage tel *Henry W. Jones, artiste* de Sam Tata et *Claudette* de Normand Grégoire. Notons cependant que l'aspect anecdotique de ces deux portraits se différencie au niveau des approches: Sam Tata situe son personnage dans un environnement familier afin de le montrer «tel qu'il est et comment il vit»[6] alors que Normand Grégoire choisit d'isoler son personnage par une prise de vue frontale en plan rapproché, de telle sorte qu'il se révèle sans réserve, dans son intériorité profonde.

L'anecdote décrit la réalité ambiante du personnage de Tata alors que, chez Grégoire, elle témoigne d'une dimension humaine beaucoup plus individualisée. L'intensité expressive de la physionomie du personnage de Grégoire est par ailleurs une mise à nu de la condition de l'homme moderne et constitue de cette façon un portrait social des plus percutants.

Les photographies dites «documentaires» de l'exposition *Tendances actuelles* se définissent parfois par une représentation symbolique du réel. La juxtaposition des éléments de l'image symbolise alors une réalité transcendante à cette image. Elle rend compte, par exemple, de la déshumanisation incommensurable du progrès urbain dans *Sans titre* de Pierre Guimond, de la confrontation de la culture chinoise et nord-américaine dans *Mao-masque* de Serge Clément, de la fécondité mythologique de la femme dans *La fécondité* de Marie-Andrée Cossette. De même, la surimpression *Touché par Terpsichore* de Gera Dillon concilie «des extrêmes diamétralement opposés»[7] en l'occurrence un unijambiste et des danseurs folkloriques et signifie ainsi l'incongruité de leur rencontre. Enfin, l'œuvre *Les innocents* de Marc-André Gagné (extrait de la thématique *Les Battures de Beauport, un viol*) s'approprie le lien fortuit entre l'enfant et le camion et en extrait un commentaire visuel pénétrant et ambigu sur la dégradation écologique et humaine.

Le geste que pose le photographe lorsqu'il déclenche l'obturateur admet la contradiction fondamentale du médium photographique: se proposant comme mode de représentation du réel, la photographie se définit comme la réduction en une forme de ce réel. Il arrive que la recherche de la forme ait priorité sur l'investigation du sujet; l'œuvre sous-tend alors une intention esthétique et ce, quel que soit le degré d'abstraction de l'image. Ici, la valeur formelle dicte un caractère «artistique» à la photographie et tend à la définir prioritairement en tant «qu'objet d'art».

Non que la recherche formelle supprime l'importance du sujet représenté mais elle affirme l'intérêt du photographe pour l'étude et la mise en valeur d'une forme signifiante.

L'image photographique conçue en tant qu'entité autonome et non plus en tant que «document» définit une démarche essentiellement plastique qui se manifeste clairement dans certaines œuvres de l'exposition *Tendances actuelles*. Ces dernières se perçoivent alors en fonction de leurs caractéristiques formelles: la construction dynamique en plans juxtaposés dans *Sans titre* de David Duchow, l'épuration des formes et l'abondance des textures dans *Iles de la Madeleine* de Stephan Kovacs, l'interaction rigoureuse entre la surface plane et la profondeur dans *Façade nord, entrepôt, port de Montréal* de David Miller, la tension entre la tridimensionalité de l'objet et la bidimensionalité de l'espace pictural dans *Souliers* de Robert Slatkoff, la structuration du «chaos visuel»,[8] en formes et en couleurs dans *Autoportrait* de Roland Weber et enfin l'équilibre et la finesse remarquable de la composition dans *Stade olympique, Montréal* de Brian Merrett.

L'interprétation formelle de la réalité objective est plus explicite encore dans les constructions visuelles de Lise Bégin, Gilles Dempsey et Serge Tousignant. Ici, le mode de présentation en série non seulement informe sur le processus de la prise de vue mais propose une composition basée sur des rapports formels complexes. *Trois d'une série de cinq* de Lise Bégin explore par une intervention gestuelle, les possibilités plastiques de l'image photographique. *Progression en cinq mouvements* de Gilles Dempsey crée une synthèse visuelle de «moments isolés» organisés «selon leurs rapports de dépendance ou de similitude (. . .) à l'intérieur d'une structure donnée»,[9] réduisant à un formalisme pur le contenu réel de l'image. Et enfin, *Dessin de neige et de temps nº. 6* de Serge Tousignant pose la problématique picturale du rapport entre la réalité et sa reproduction.

La présentation d'une réalité fictive camoufle à l'occasion une démarche essentiellement formaliste. François Carrière et Eric Daudelin, par le processus de superposition de Kodalith d'une part et par le photomontage d'autre part, transforment la réalité objective et la reproduisent en une forme vidée de toute correspondance au réel. La difficulté d'admettre leurs fictions nous rend dupes du travail formel sur la matière qu'elles soutiennent et suggère une lecture purement anecdotique des propositions imaginaires qu'ils exploitent.

La priorité accordée aux valeurs formelles ou plastiques implique une attitude sélective au niveau du contenu objectif de l'image. Par exemple, nous l'avons constaté, le lieu que représente *Iles de la Madeleine* de Stephen Kovacs, cette «masse perdue, isolée, émergeant de l'espace»[10] détermine le choix des cadrages, la disposition des masses, l'exploration des tonalités riches en contrastes; ou encore, *Stade olympique, Montréal* de Brian Merrett, abordé du point de vue du piéton, reflète à travers la sécheresse des formes la stabilité de l'architecture urbaine contemporaine. Ici, le choix du sujet détermine d'une façon précise l'organisation formelle et est fonction d'une définition «artistique» de l'image photographique. Tel n'est pas le cas cependant, lorsque le sujet représenté offre la particularité d'une incohérence visuelle ne correspondant pas à une conception traditionnelle d'organisation picturale. Les œuvres de Sylvain Cousineau, Michael Flomen, Michel Gaboury et Robert Walker se distinguent de cette façon et suscitent par le fait même des perceptions nouvelles inattendues.

Le travail de ces derniers s'inscrit dans une recherche formelle spécifique au médium photographique. Le choix arbitraire de la thématique urbaine qui leur est commune se confirme par l'aspect fragmentaire, distordu, embrouillé ou désordonné de leur composition. Le contenu de ces images devient essentiellement prétexte à une étude des possibilités exhaustives de la caméra, sans référence aux termes d'une esthétique traditionnelle.

Là où la recherche de la forme photographique est la plus évidente, parce que la plus dépourvue de contenu objectif signifiant, est dans l'œuvre *Sans titre* de Michel Gaboury où la seule action du déplacement de l'agrandisseur, créant une vibration optique de formes juxtaposées, soulève la question fondamentale de l'artifice de la représentation photographique. Egalement, l'œuvre *Sans titre* de Sylvain Cousineau, malgré le caractère plus descriptif de son contenu, oppose la netteté de l'arrière-plan fixe à la transparence de l'avant-plan et suggère, par ce fait, une corrélation équivoque entre le donné objectif perçu par le photographe et la façon dont la caméra transforme ce même donné.

8

Les photographies de Michael Flomen et Robert Walker présentent toutes deux la caractéristique d'une image «prise sur le vif». Leur recherche se différencie à ce niveau des travaux de Cousineau et de Gaboury qui, eux, altèrent la représentation objective soit au moment de la prise de vue, soit pendant le développement en chambre noire. L'aspect «instantané» des photographies *Chicago* de Flomen et *Blue Thunderbird* de Walker témoigne d'un sens aigu de la forme libérée de toutes contingences extérieures au médium photographique. A travers une imagerie urbaine très anecdotique, Michael Flomen illustre des notions proprement photographiques telles la différenciation des éclairages, la juxtaposition des textures et la précision des détails, sans rapport à une conception picturale de l'espace et donc indépendantes de liens formels préétablis. Robert Walker de son côté, utilise le matériel «cibachrome» comme système de prévisualisation, non comme simple technique de reproduction. Le procédé photographique détermine chez lui le choix de sujets offrant des possibilités expressives propres au médium. En ce sens, les préoccupations de Walker définissent une attitude nouvelle de libération des contraintes formelles non spécifiques à la photographie.

2

Les photographies de type conceptuel de l'exposition *Tendances actuelles* interviennent également dans l'élaboration de cette prise de conscience du potentiel du médium photographique. Elles servent essentiellement de supports à une idée ou à une connaissance objective. Leur contenu documente sur un processus de réflexion, assurant de cette façon le développement réciproque de concepts et de formes photographiques susceptibles d'exprimer ces concepts.

Sorel Cohen et Tim Clark enregistrent sur pellicule des événements fabriqués de toute pièce et mis en scène à cet effet. Ils utilisent la forme photographique comme véhicule de réflexion objective spécifique au domaine de l'art. L'œuvre *Après Bacon/ Muybridge* de Sorel Cohen propose, à partir de références précises dans l'histoire de la peinture (Francis Bacon) et de la photographie (Eadweard Muybridge), la synthèse visuelle de la morphologie du personnage de Bacon et de la compression temporelle des moments successifs propres aux recherches de Muybridge.

L'œuvre non titrée de Tim Clark, pour sa part, reprend l'analyse de certains types d'information proprement artistique, en l'occurrence, la question du formalisme en rapport avec le processus photographique. Sa proposition visuelle est l'expression d'une réflexion sur les constituants formels de l'image qui, selon lui, est sans référence à un système donné, esthétique ou autre.

Au cours de notre analyse, la fonction expressive de chacune des photographies s'est précisée en relation avec la perception du type de message inhérent à celles-ci. Nous sommes en droit maintenant de nommer les tendances que définissent ces fonctions: la tendance documentaire de l'image dite sociologique anecdotique ou symbolique et qui exprime la conscience sociale du photographe impliqué dans un milieu socio-culturel; la tendance formaliste qui affirme l'intérêt du photographe pour la représentation d'une forme «artistique» d'une part, pour la recherche d'une forme purement photographique d'autre part; et, la tendance conceptuelle qui traduit le travail d'investigation et d'auto-analyse du processus artistique en soi.

Si la formulation de ces tendances résume de façon succincte la diversité des options présentes dans l'exposition, elle ne permet toutefois de conclure à aucun consensus. La mise à nu fragmentaire mais non moins réelle que représente l'exposition *Tendances actuelles au Québec: la photographie* est la confirmation d'une situation qui révèle sa spécificité, d'une part dans une production photographique essentiellement déterminée par une fonction sociale, d'autre part dans une interprétation créative du médium conçu dans sa fonction esthétique. Seule une réévaluation commune des objectifs et du rôle du photographe assurera la continuité de ce processus créateur et cristallisera, dans le contexte québécois actuel, des positions et des prises de conscience inéluctables.

Sandra Marchand
Conservateur adjoint
Service des expositions
Janvier 1979

Notes

1 Nathan Lyons, *La photographie au vingtième siècle.* Catalogue d'exposition préparée par la George Eastman House of Photography à l'intention de la Galerie nationale du Canada. Rochester, N.Y.: George Eastman House of Photography, c 1967. p IX.

2 Témoignage de Claire Beaugrand-Champagne. Décembre 1978.

3 Gabor Szilasi, «Gabor Szilasi Interview» dans *OVO*, No. 4, septembre 1971, p 6.

4 Jean Lauzon et Normand Rajotte, *Transcanadienne Sortie 109; essai photographique sur Drummondville.* Montréal, Les éditions OVO, 1978. 107 pages.

5 Témoignage de Raymonde April. Novembre 1978.

6 Geoffrey James, «Sam Tata. l'artiste vu par l'artiste». dans *Vie des Arts*, printemps, 1973. p 46.

7 Témoignage de Gera Dillon. Décembre 1978.

8 Témoignage de Roland Weber. Décembre 1978.

9 Témoignage de Gilles Dempsey. 10 décembre 1978.

10 Témoignage de Stephan Kovacs. 1er septembre 1977.

Raymonde April
Je m'effondrai en larmes sur le lit,
1978
Impression noir et blanc
40,6 x 50,8 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

8

3

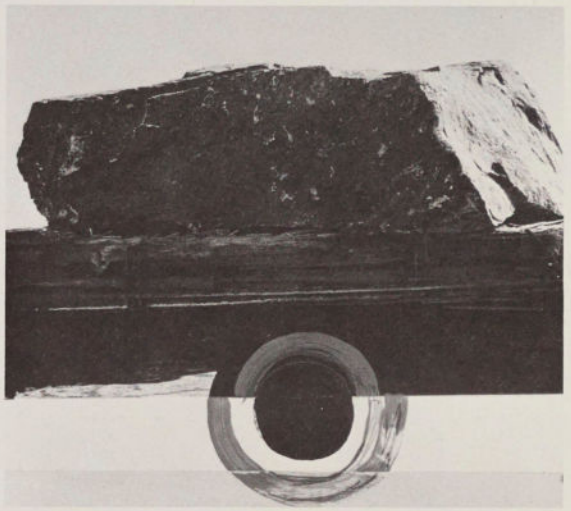
8

Claire Beaugrand-Champagne
Grèce, 1978
Impression noir et blanc
17 x 24,4 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

4

Lise Bégin
Trois d'une série de cinq, 1978
Techniques mixtes
48,5 x 56 cm (chacune)
Collection de l'artiste

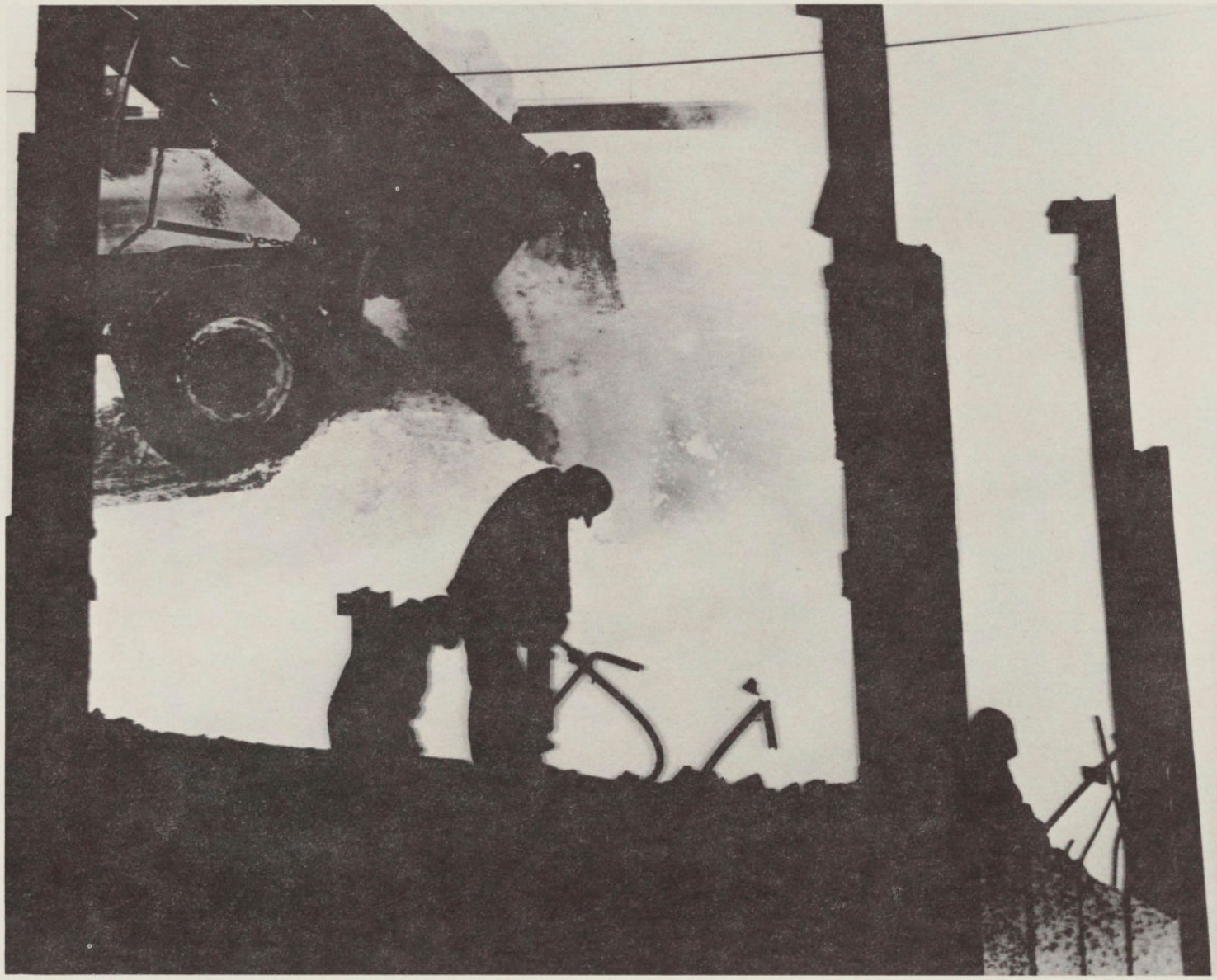
8



5

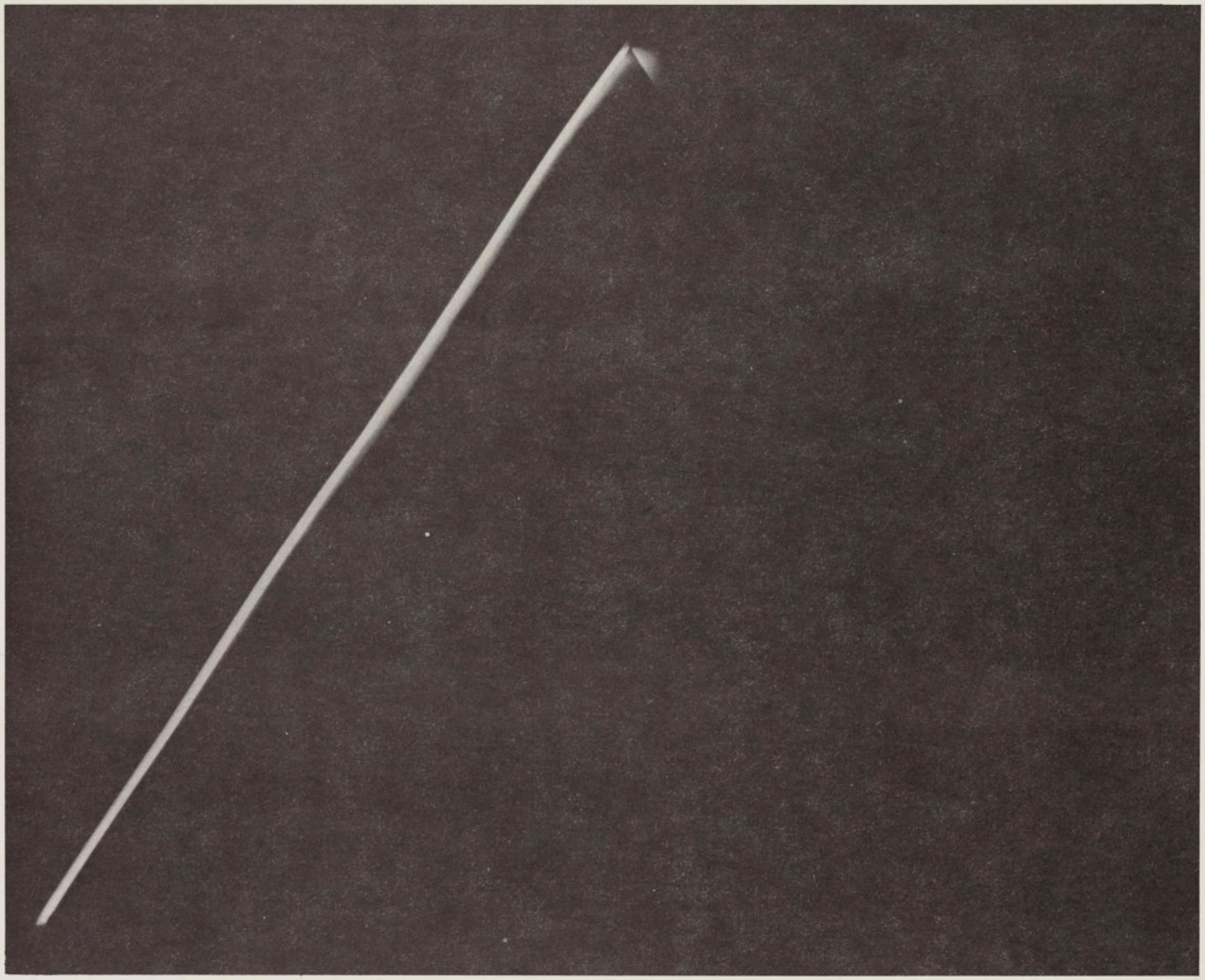
8

François Carrière
Sans titre, 1978
Kodalith
40 x 50 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



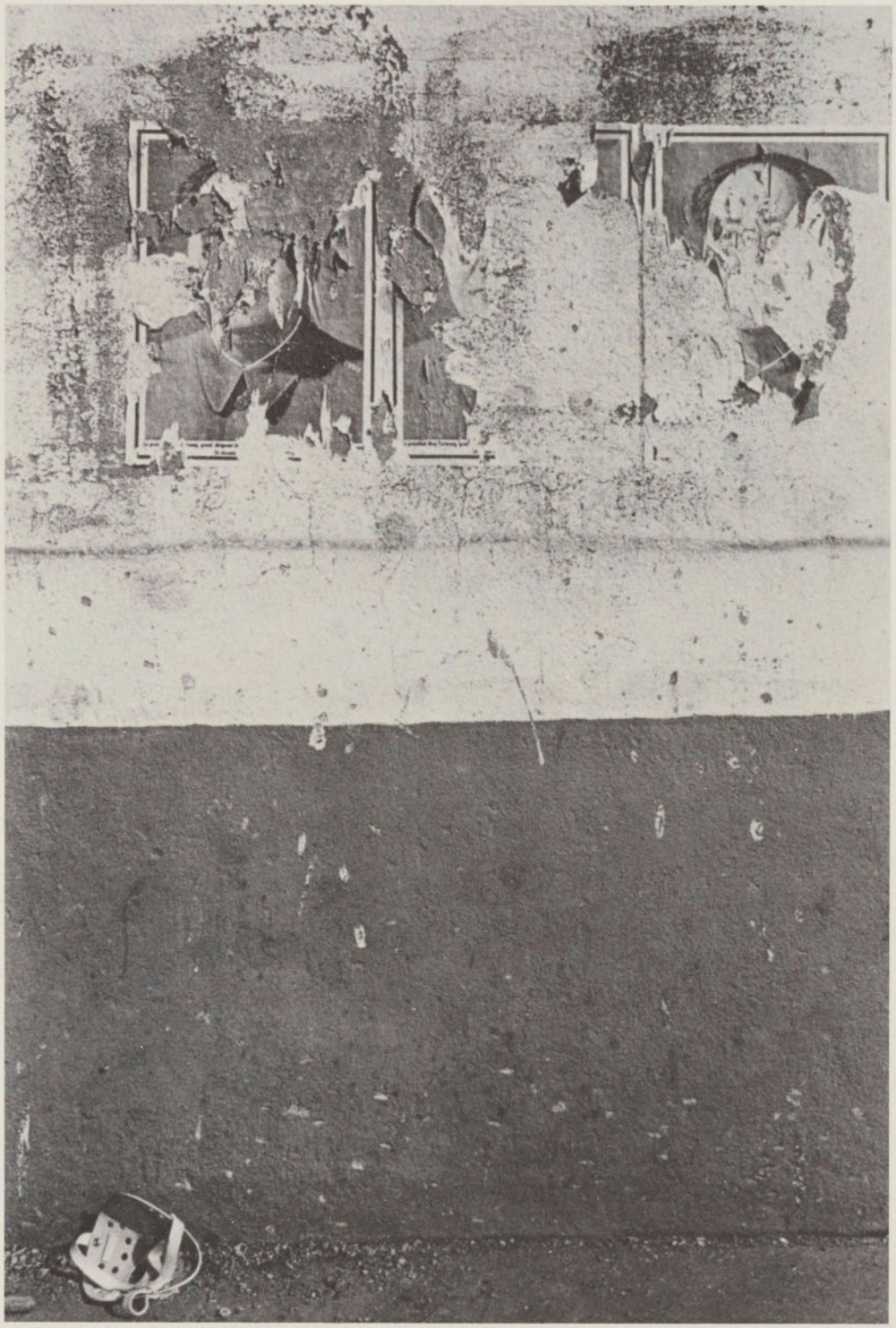
6

Tim Clark
Sans titre, 1978
Impression noir et blanc
48,5 x 59,5 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



8

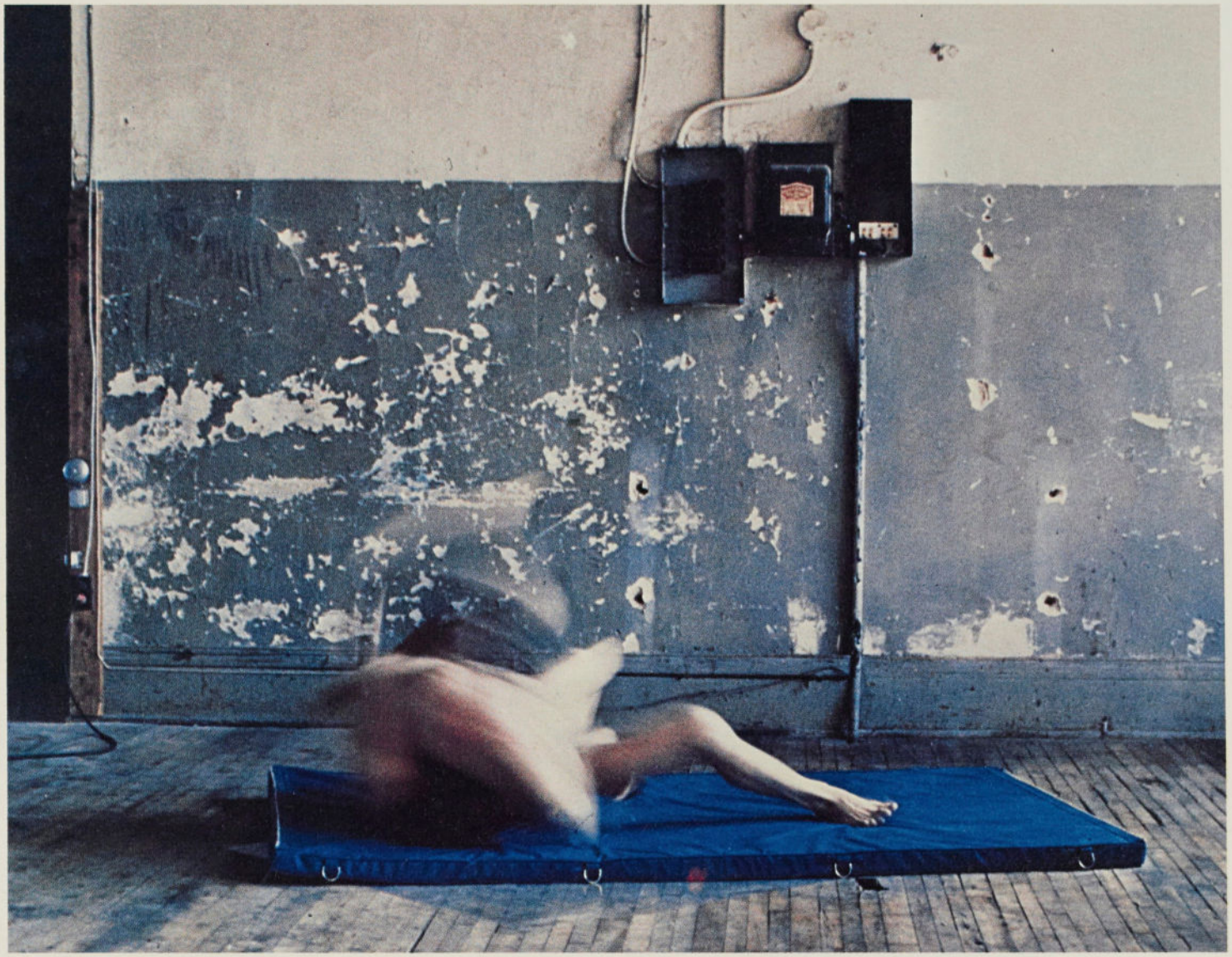
Serge Clément
Mao-Masque, 1978
Impression noir et blanc
26 x 17,8 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



8

Sorel Cohen
Après Bacon/Muybridge, 1978
Impression couleur
28 x 35,3 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

8



9

9

0

Marie-Andrée Cossette
La Fécondité, 1978
Impression couleur
24 x 35,5 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

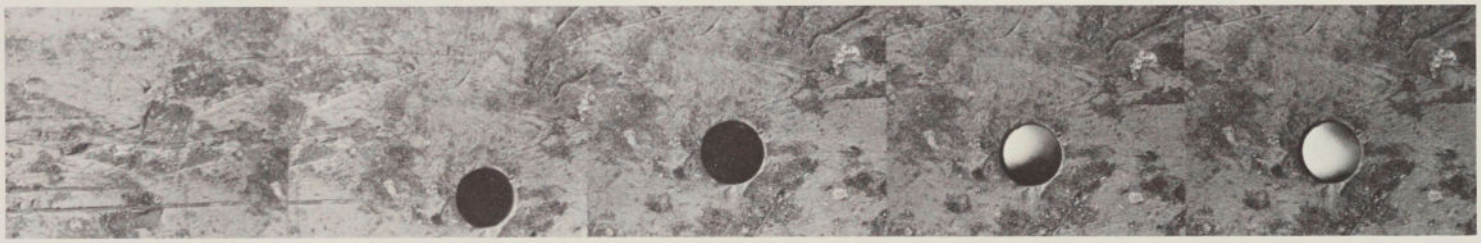
Sylvain Cousineau
Moncton, N.-B., 1978
Impression noir et blanc
25 x 20 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

9

Eric Daudelin
Sans titre, 1978
Impression couleur et collage
39 x 39 cm
Collection de l'artiste

2

Gilles Dempsey
Progression en 5 mouvements, 1978
Papier photographique avec un virage
au sépia et au sélénium
19 x 118 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



9

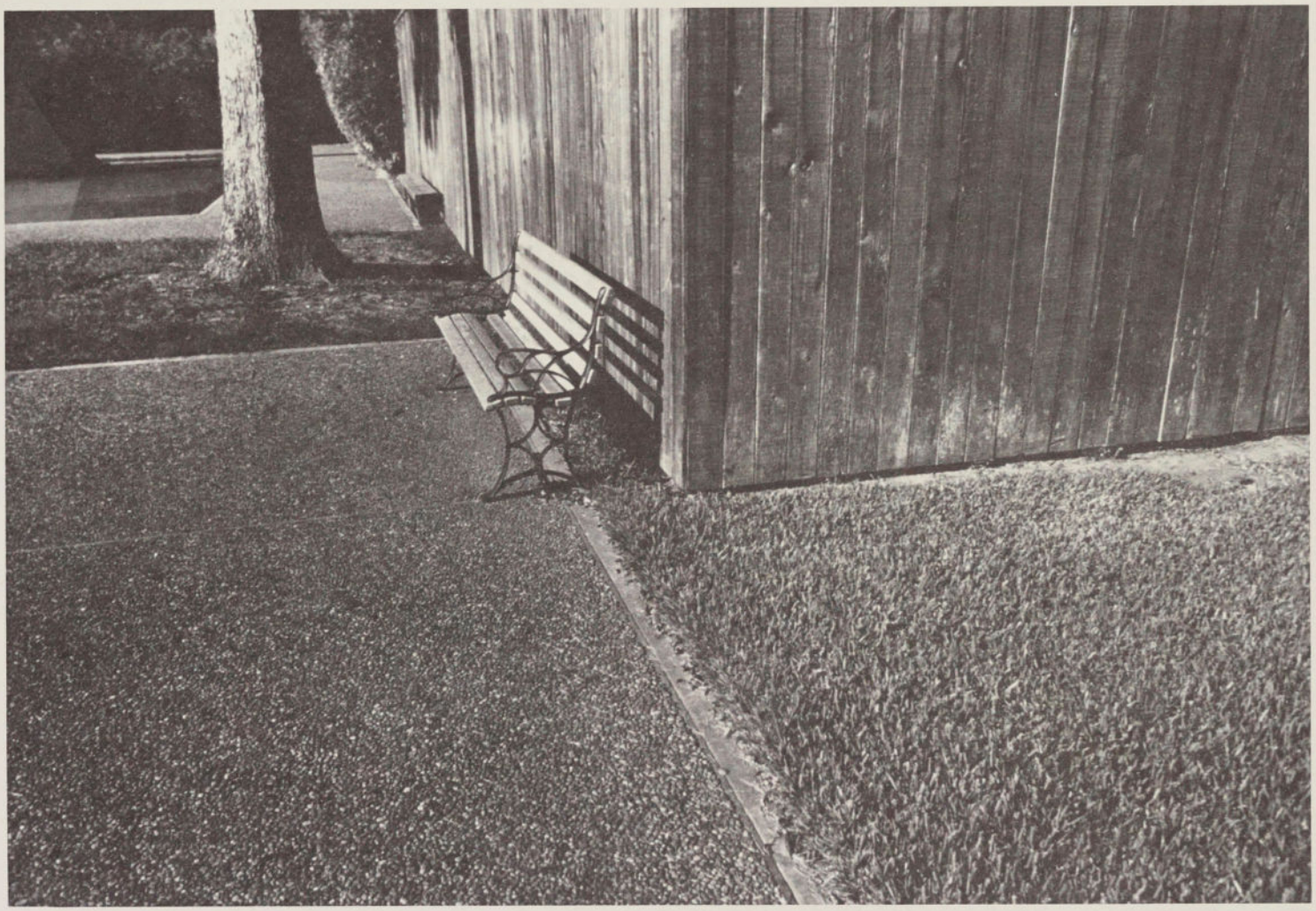
3

9

Gera Dillon
Touché par Terpischore, 1978
Surimpression
28 x 35,5 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

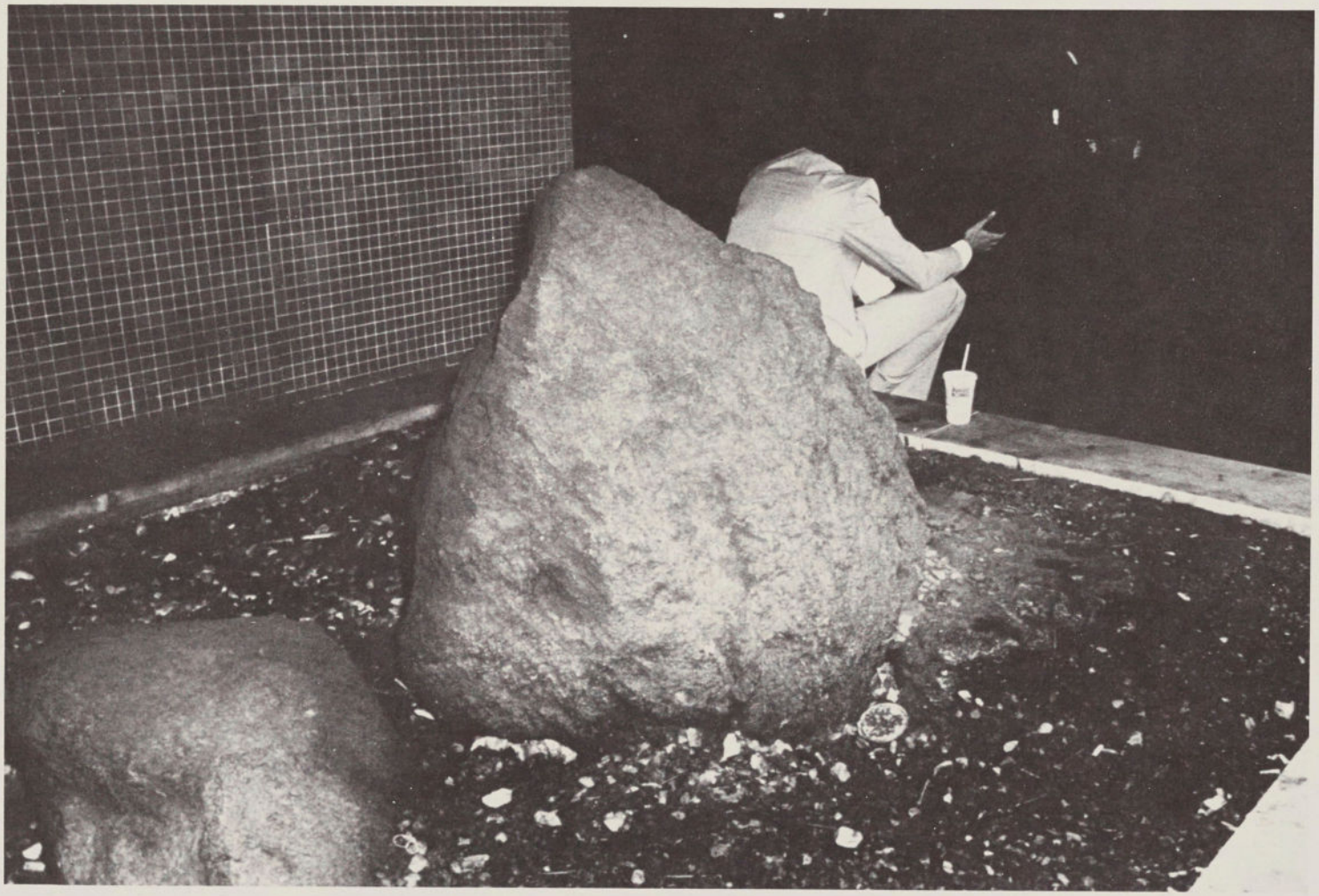
4

David Duchow
Sans titre, 1978
Cibachrome
20,2 x 30 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



9

Michael Flomen
Chicago, 1978
Impression noir et blanc
28 x 42 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



6

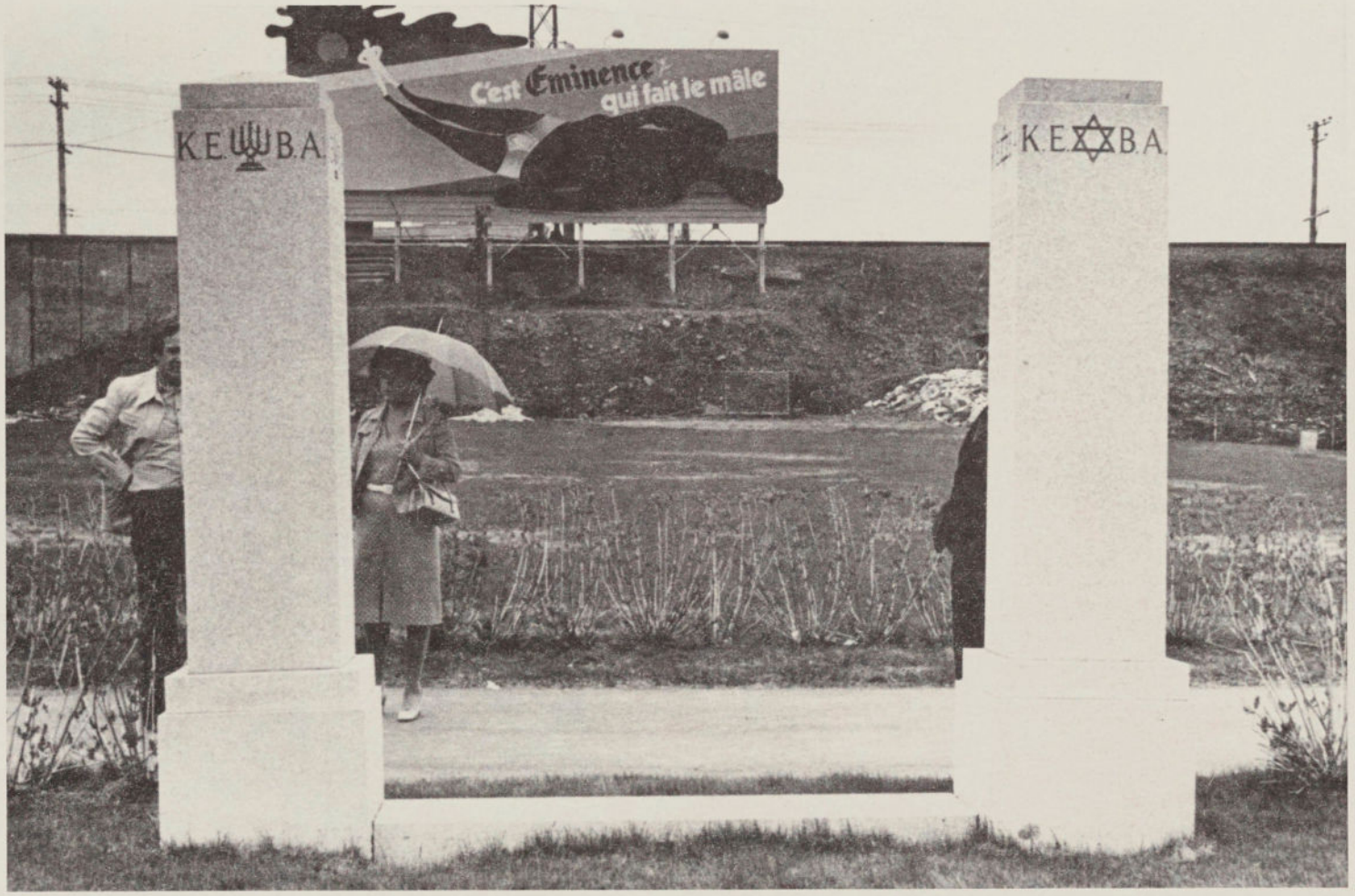
Michel Gaboury
Sans titre, 1978
Impression noir et blanc
40,6 x 50,8 cm
Collection de l'artiste

9

Marc-André Gagné
Les Innocents, 1978
extrait de la thématique
Les Battures de Beauport, un viol
Impression noir et blanc
20,2 x 30 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

8

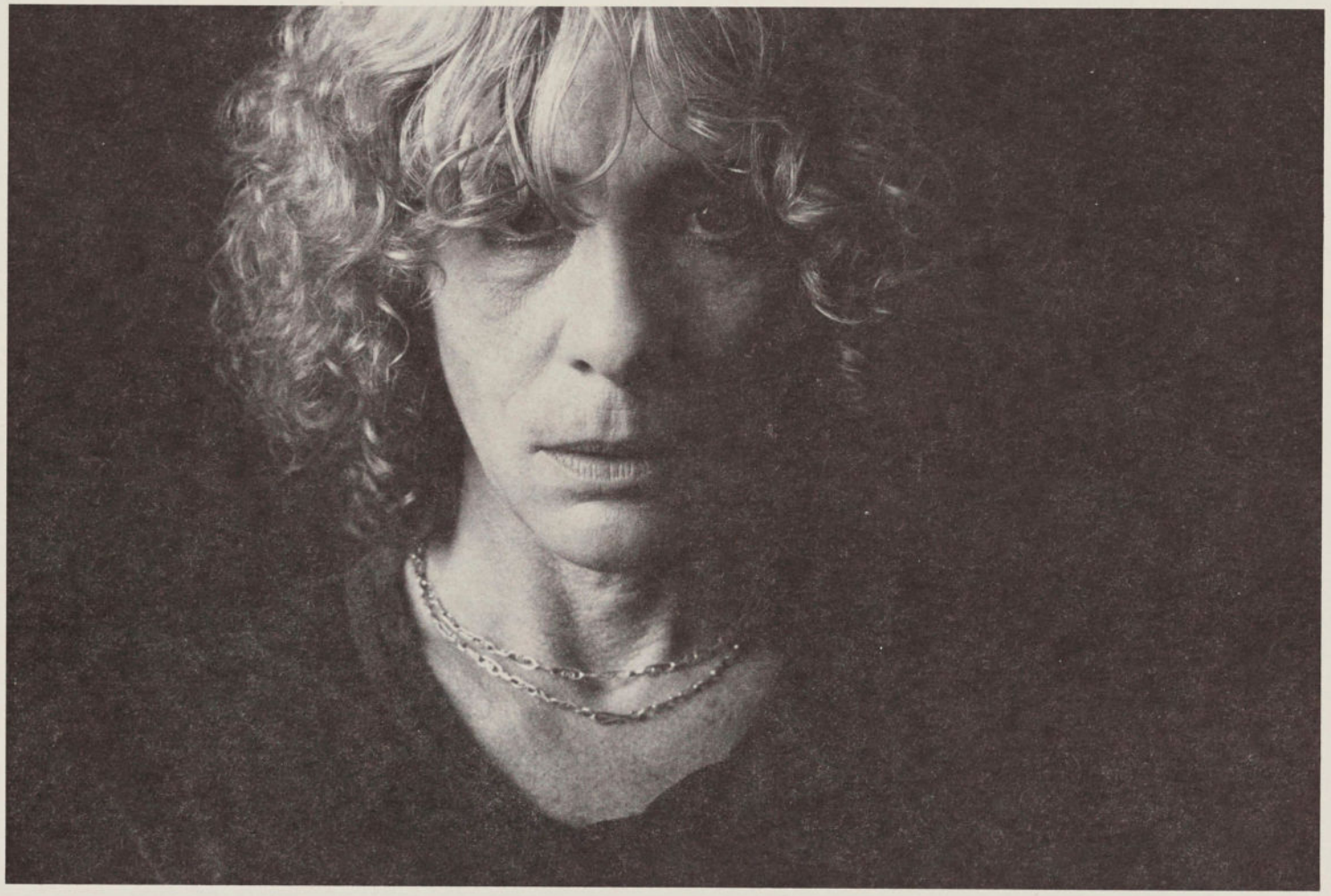
Pierre Gaudard
Sans titre, 1977
Impression noir et blanc
15,2 x 23 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



9

1

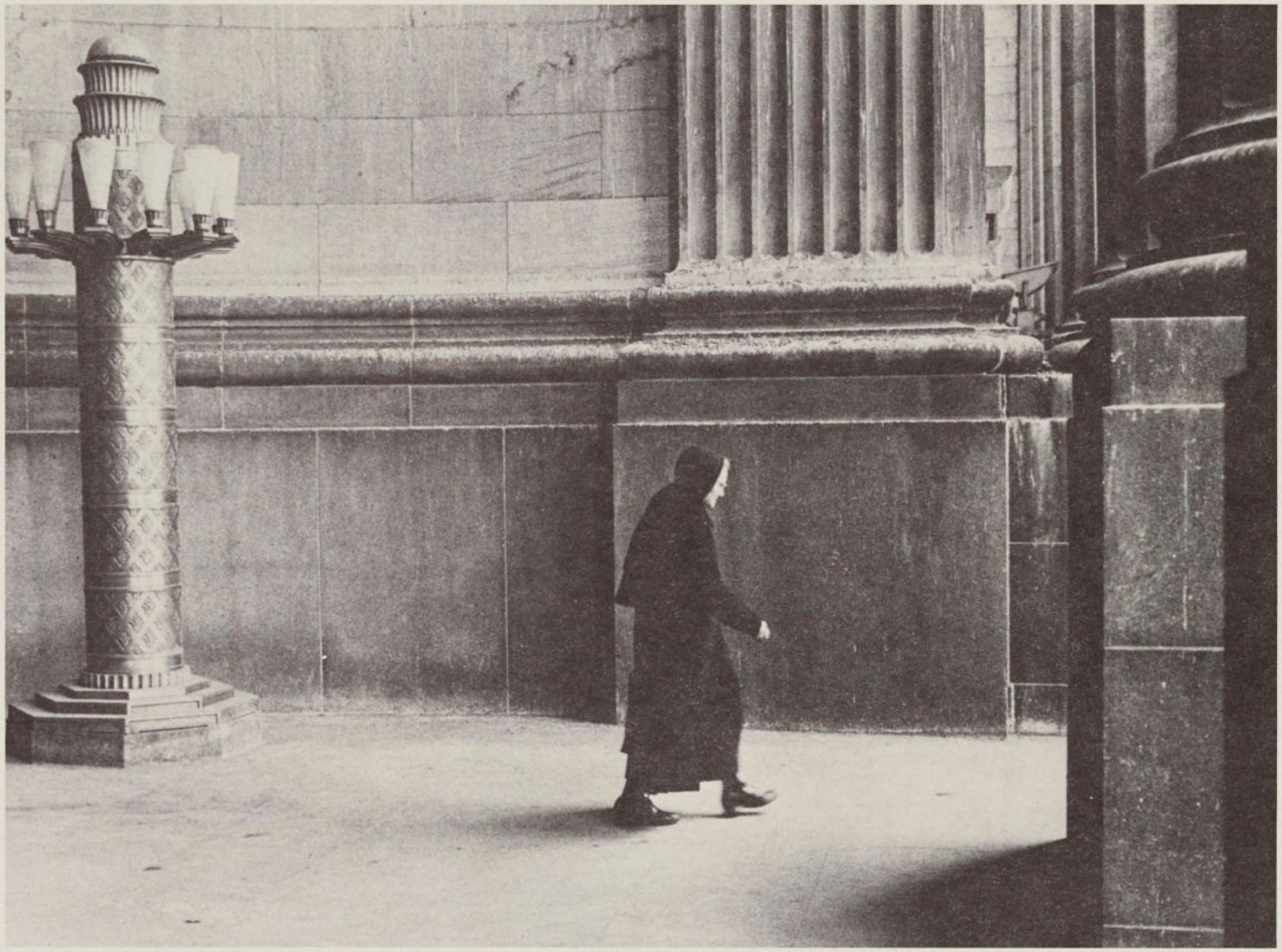
Normand Grégoire
Claudette, 1978
Impression noir et blanc
24,3 x 35,5 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



0

0

Jorge Guerra
Montréal, 1977
Impression noir et blanc
18 x 24,6 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



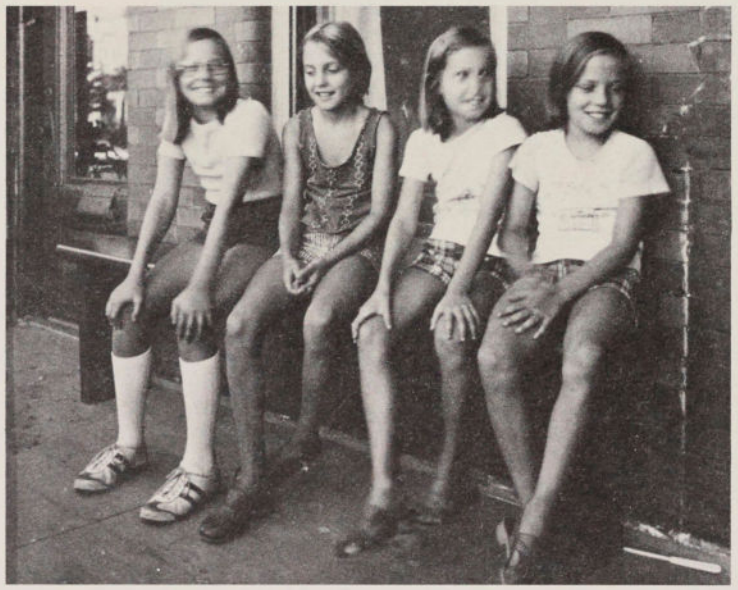
1

Pierre Guimond
Sans titre, 1978
Impression noir et blanc
40,6 x 50,8 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

0

2

Clara Gutsche
Joanne, Helen, Doris, Dorothy, 1975
Quatre contacts noir et blanc
(10 x 12,5 chacun)
20 x 25,4 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



1

Stephan Kovacs
Iles de la Madeleine, 1977
Impression noir et blanc
12,7 x 18 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

0

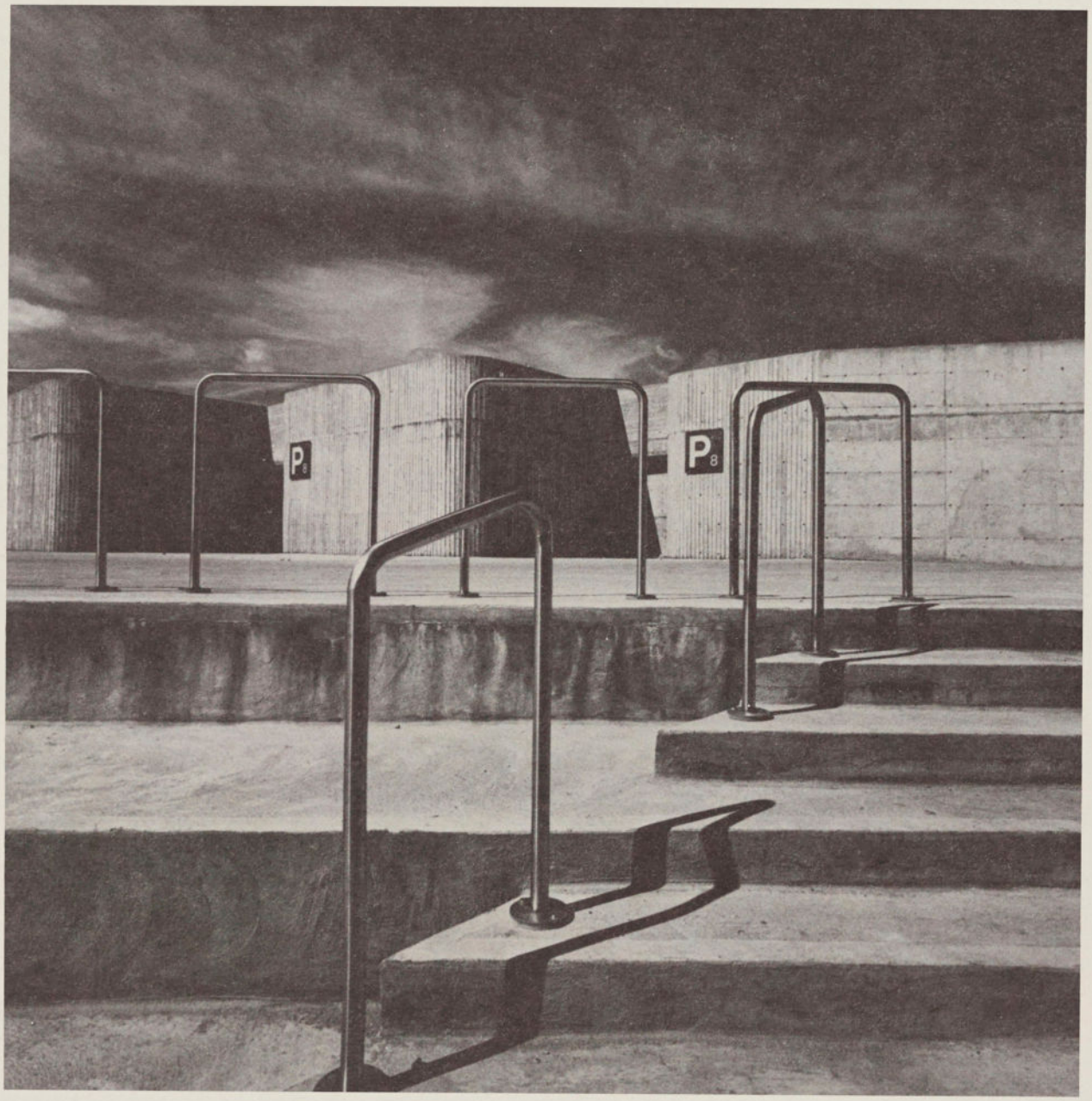
4

Ronald Labelle
Sans titre, 1978
Cibachrome
11,2 x 16,5 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

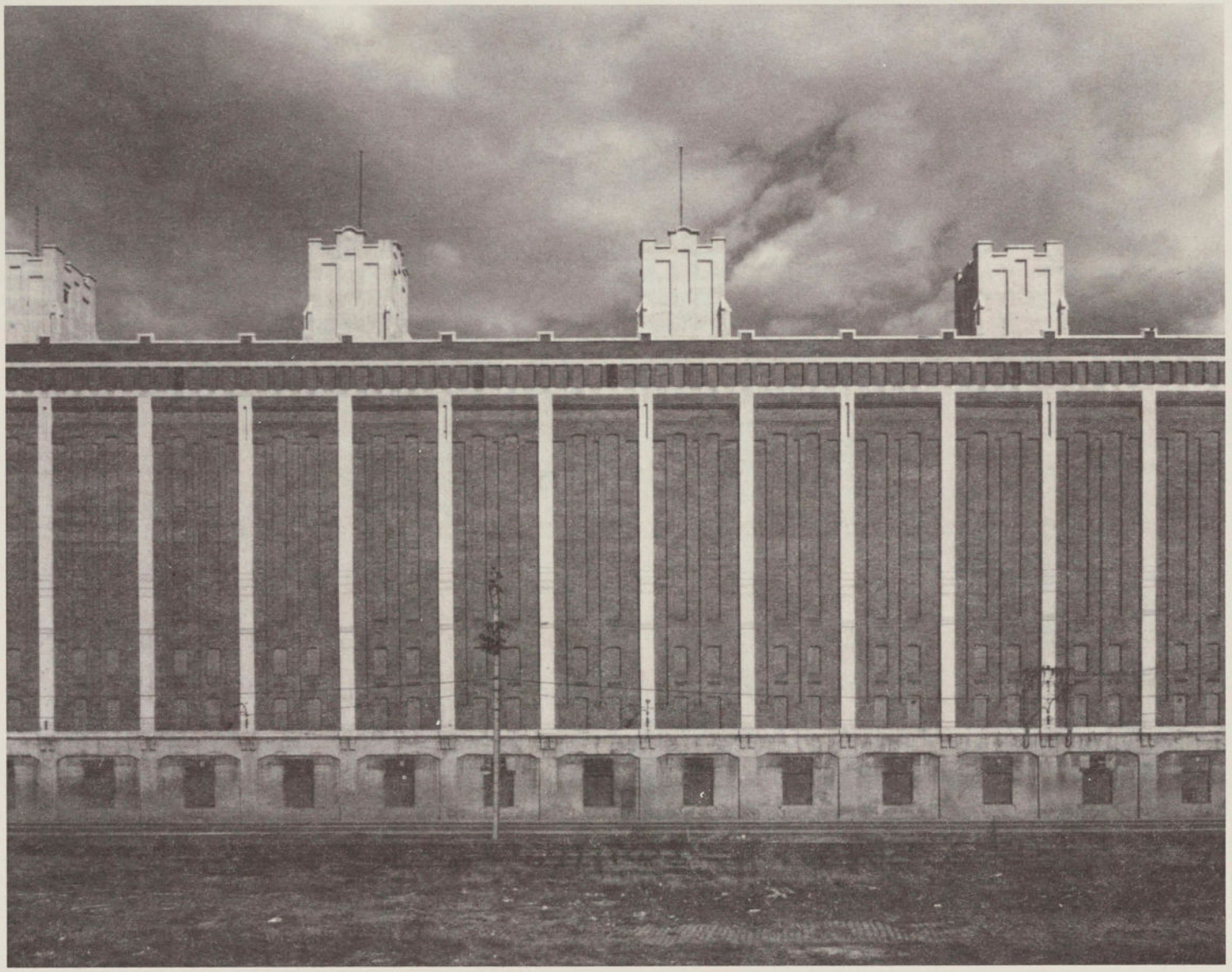
René Lamothe
Table à déjeuner, 1978
Impression noir et blanc
19 x 24,5 cm
Collection de l'artiste

Jean Lauzon
Vente trottoir, rue Hériot, 1977
Impression noir et blanc
19 x 28 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

Brian Merrett
Stade olympique, Montréal, 1978
Impression noir et blanc
35,5 x 35,2 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



David Miller
North Facade, Cold Storage Warehouse, 1977
(Façade nord, entrepôt, port de Montréal)
Impression noir et blanc
20 x 25 cm
Collection du Musée d'art contemporain



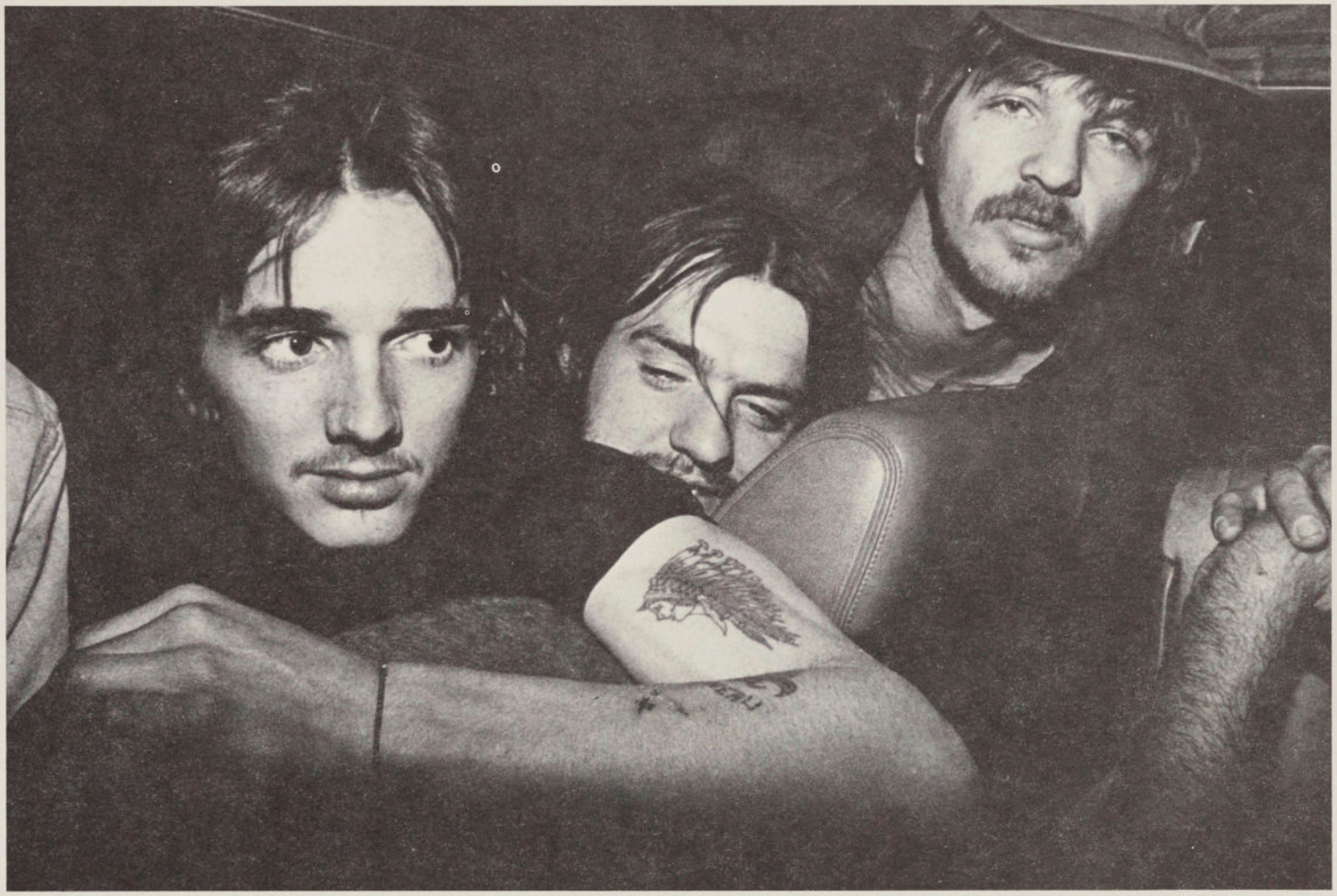
1

1

0

Denis Plain
Place d'Armes, Montréal, 1977
Impression noir et blanc
22 x 32 cm
Collection de l'artiste

Normand Rajotte
Jeunes dans une auto, 1977
Impression noir et blanc
23,2 x 35,2 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



1

1

1

1

Robert Slatkoff
Souliers, 1978
Impression couleur
27,3 x 33 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

1

2

Gabor Szilasi
Intérieur chez Monsieur et Madame Houde, Lotbinière, 1977
Impression couleur
35 x 27 cm
Collection du Musée d'art contemporain

1

1

3

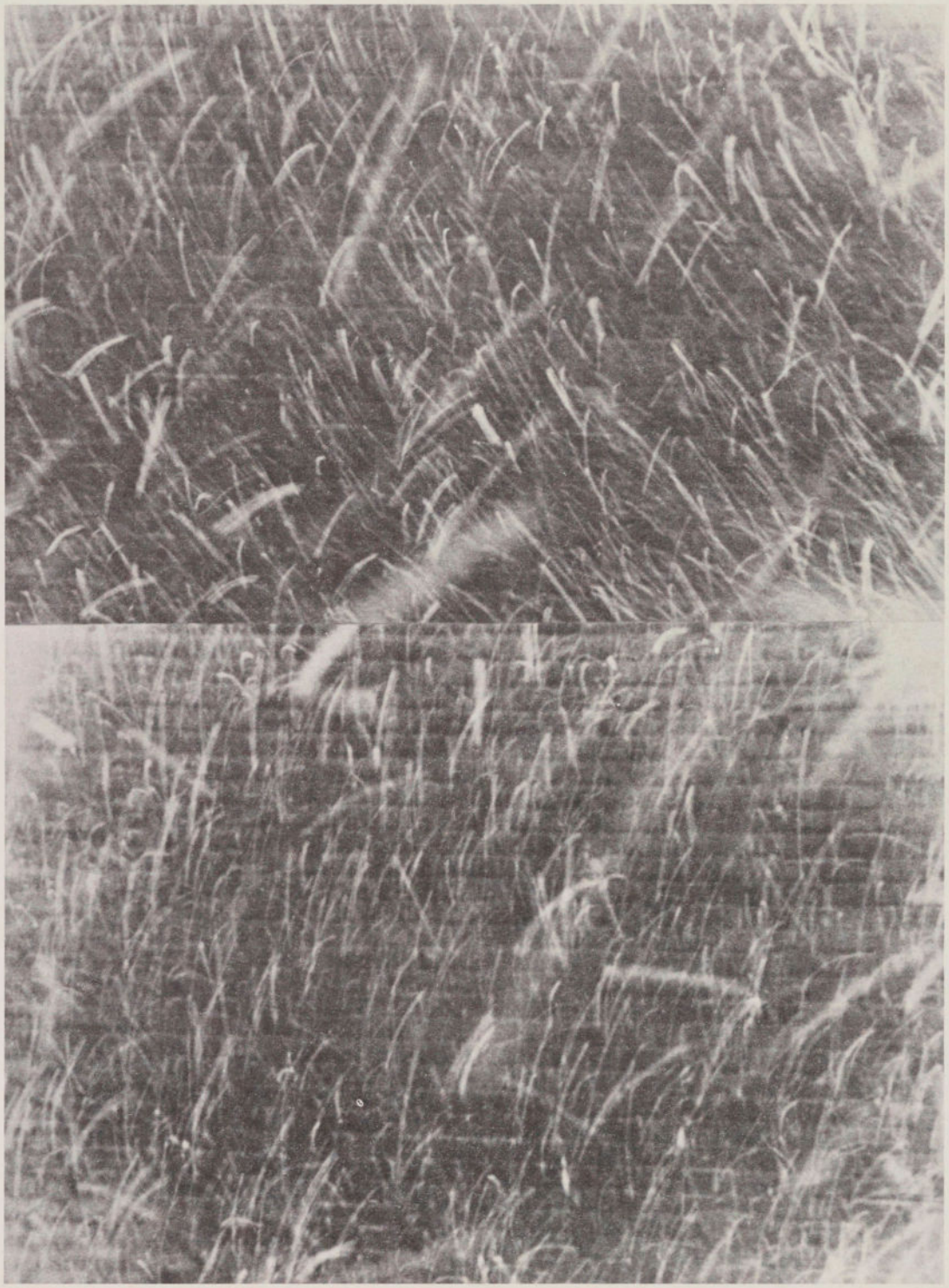
1

Sam Tata
Henry W. Jones, artiste, Montréal,
1977
Impression noir et blanc
16 x 24 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

1

4

Serge Tousignant
Dessin de neige et de temps no. 6,
1977
Impression noir et blanc
107 x 80 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



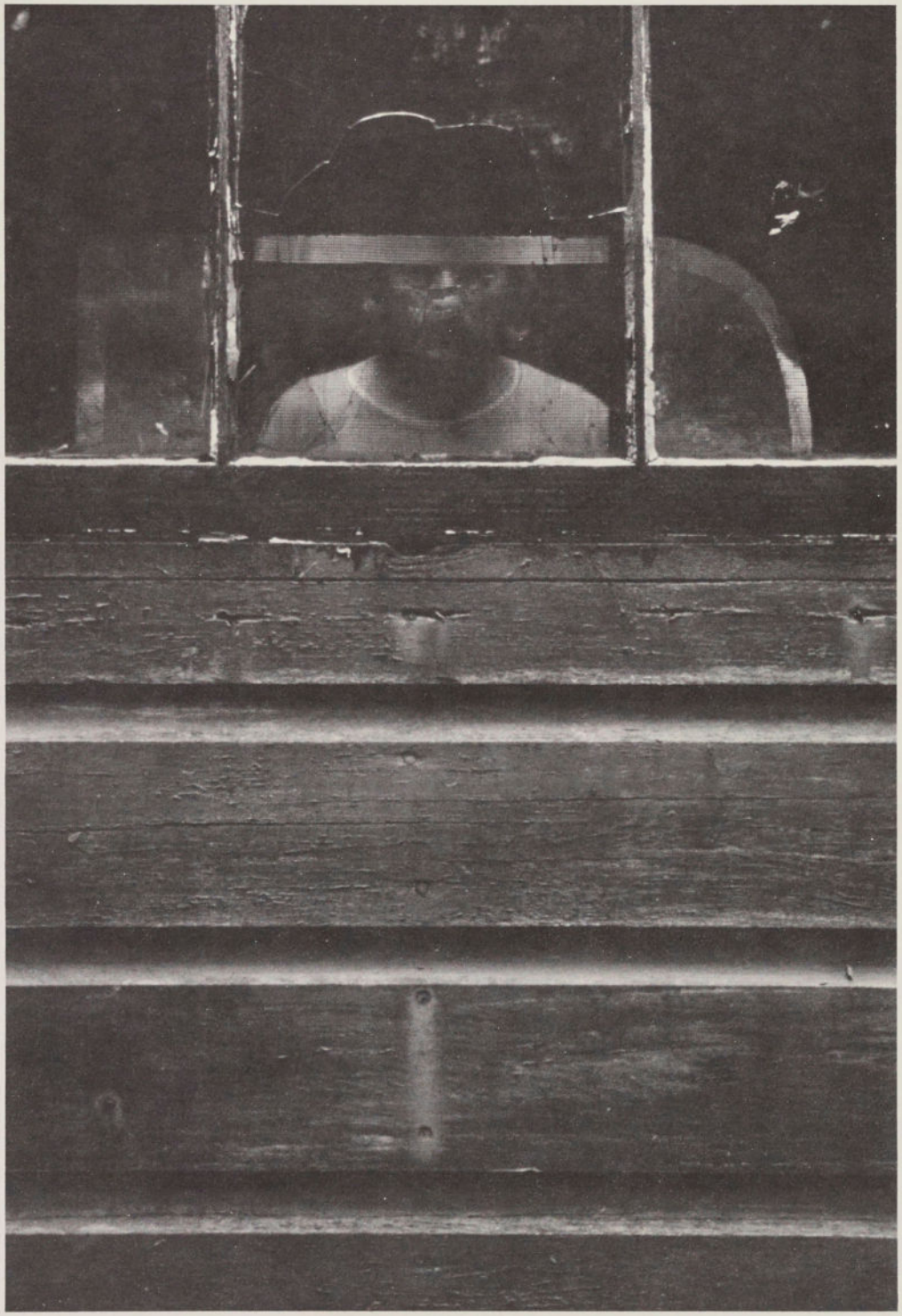
1

Robert Walker
Blue Thunderbird, 1978
(Thunderbird bleue)
Cibachrome
40,3 x 50,5 cm
Collection du Musée d'art
contemporain

1

6

Roland Weber
Autoportrait, 1978
Cibachrome
35 x 24 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



1

1

8

1

1

9

1

La sculpture

Sculpture à contre-jour
Et si on ne souffre pas du «presque», si on fait du «presque» une valeur . . . Qu'est-ce qui se passe?

Roland Barthes

Presque une «mission impossible»: donner à chaque sculpteur une aire de quinze pieds de diamètre; laisser un espace de respiration de dix pieds entre les zones occupées; allouer neuf pages dactylographiées à chacun des «catalogueurs», sans savoir ce que seront leurs mots, sans qu'ils sachent d'où viendra le silence.

The information you have just received will self-destruct in a few minutes.

Planche-contact

L'histoire de l'exposition *Tendances actuelles au Québec* met en scène plusieurs institutions. Il y a jeu d'institutions. Qu'on en juge par oreille avant de les avoir à l'œil.

— La Société des Artistes Professionnels du Québec (connue localement sous le sigle SAPQ) établit une liste d'artistes et collabore avec le Musée d'art contemporain en vue d'une exposition de groupe où un membre sénior de la SAPQ parrainerait un jeune artiste[1].

2

— A la suite du décès de la SAPQ, le Musée poursuit le projet en deux temps: on conserve d'abord l'idée du «parrainage»; puis une liste complète est dressée par le Musée[2].

Un observateur du milieu de l'art aura noté la disparition complète de l'Association des Sculpteurs du Québec (ASQ) qui depuis sa fondation en 1961 s'activait à promouvoir les intérêts de ses membres. Ce rôle fut temporairement tenu par la SAPQ avant que des intérêts divers ne la fassent aussi éclater au profit d'un regroupement encore assez discret.

Le Musée hérite du problème de la sélection, mais du même coup, reprend sa place dans le milieu montréalais. Une des fonctions d'un musée d'art contemporain n'est-elle pas justement d'assurer la présentation des œuvres récentes et de permettre aux «tendances actuelles» de se manifester hors du huis-clos des ateliers?

Emulsion

Les réactions des appelés varièrent dans les limites du prévisible, de l'acceptation au refus. Chacun de ces pôles peut toutefois se lire en dégradé. Plusieurs artistes ont accepté de participer à l'exposition sans conditions. Certains ont préféré émigrer dans une autre catégorie: ainsi Ulysse Comtois et Jocelyne Alloucherie présentent leurs derniers travaux en peinture; Guy Montpetit et Claude Tousignant, plus fortement identifiés à la peinture, se font sculpteurs pour l'occasion; par Charles Daudelin, le design d'environnement se glisse dans la section sculpture; Louis Archambault brouille le jeu en présentant une série de photographies et Roger Vilder écrase son travail sur le mur.

Ces quelques exemples suffisent sans doute à indiquer qu'il y a fuite dans les catégories traditionnellement étanches. On pourrait aussi observer d'autres transferts dans les expositions de peinture (Lake et Palumbo), de gravure (Ayot), de photographie (S. Tousignant). Ces chassés-croisés, conséquences de la fin des années soixante — la rétrospective Dennis Oppenheim mérite d'être rappelée ici — expliquent en partie la difficulté d'appréhender un ensemble et permettent de comprendre le recours de certains critiques ou historiens d'art aux notions d'individualisme et de sujet. Non seulement avons-nous perdu les «ismes» mais encore les grandes divisions sécurisantes sont-elles dans un équilibre précaire.

Ces cloisonnements en papier mâché ont sans doute éloigné certains artistes qui refusent de voir se diluer leur travail dans le flou. D'autres, par principe pour ainsi dire, refusent le genre même de l'exposition-constat. On pourra regretter que ces refus soient si discrètement manifestés et se souvenir du temps clair d'Opération-Déclic ou d'Opération-Fourrage. La stratégie du repli ne permet d'avancer que si le poids de l'intervenant est connu. Les séjours à l'étranger, les déménagements et autres raisons circonstancielles ont aussi été des raisons d'abstention, de même que la pénurie d'œuvres récentes dans les productions individuelles.

0

Face à la diversité des instances de sélection, au caractère diffus des critères de choix, l'exposition constituée[3] répond plus au principe final du manifeste *Prisme d'Yeux* qu'à *Refus global*, au moment même où l'on célèbre dans une salle connexe (la salle 1, cependant . . .) le trentenaire de ce dernier:

En plus nous avons, à l'unanimité, rejeté la formule d'un jury qui, ailleurs, filtre les envois de ses membres avant chaque exposition. Par cette décision nous laissons à chaque membre admis la pleine responsabilité de ses œuvres, responsabilité non partagée — aux yeux du public — par les autres. Mais aux yeux du groupe il engage son honneur. Nous croyons ainsi promouvoir l'auto-critique, maintenir des valeurs maxima et vivre de cette ambition[4].

Portrait de famille

La mise en place étant faite, il conviendrait maintenant de fixer l'ensemble pour que chacun, feuilletant un jour l'album, s'y reconnaisse et puisse identifier ses pairs. «J'y étais. La sculpture du grand-oncle, c'était pas grand chose. Tiens, celle du cousin X!» A noter: personne n'y verra la sculpture d'une cousine, aucune femme n'exposant à la section sculpture. Ce texte qui paraît une fois l'exposition terminée serait toutefois de peu d'utilité s'il sacrifiait à cet usage. Nous préférons renvoyer le lecteur à la section photographie du catalogue.

A titre de suggestion, nous indiquerons brièvement les coupes possibles qui pourraient éclairer l'ensemble et contribuer à former un portrait-robot du sculpteur québécois de *Tendances actuelles*. Des générations différentes sont représentées, chacune ayant ses absents. La majorité des sculpteurs demeure à Montréal et exerce un second métier, en général l'enseignement. Les sculpteurs professeurs travaillent le plus souvent au niveau universitaire, soit à Laval, à Montréal, à Ottawa ou dans le réseau de l'Université du Québec. Peu de sculpteurs sont liés à une galerie d'art: les exposants sont, dans ce cas, le reflet de la situation générale de la sculpture dans le milieu de l'art. La sculpture est rarement un bien individuel attirant les collectionneurs. Les œuvres vivent au grand jour, pour tous, et sont souvent fabriquées en public à l'occasion d'un symposium, par exemple. Si la sculpture ne reste pas à la maison, elle est toutefois achetée par des institutions et par la Banque d'œuvres d'art. On sait cependant que les œuvres tridimensionnelles de la Banque ont une fâcheuse «tendance» à rester au garage; les clients préférant décorer leurs murs . . .

La diffusion de la sculpture ne se fait pas largement dans les périodiques et les histoires de l'art. On attend encore une monographie consacrée à la sculpture québécoise contemporaine. La revue *Parachute* est une exception récente et heureuse en la matière. La difficulté de reproduire la sculpture par la photographie explique sans doute partiellement ce manque d'intérêt. Mais une longue tradition veut aussi qu'il y ait résistance face à la sculpture: Léonard de Vinci comparait la maison propre et silencieuse des peintres aux ateliers des sculpteurs où «le bruit des maillets et autres tumultes» viennent couvrir «l'audition des belles choses»; Baudelaire dans une critique au titre éloquent — «Pourquoi la sculpture est ennuyeuse» — concluait qu'il est aussi difficile de se connaître en sculpture que d'en faire de mauvaise. Plus près de nous Ad Reinhardt définissait ainsi la sculpture: «un exercice très mécanique provoquant beaucoup de transpiration qui, en se mélangeant au sable, tourne en boue».

L'apparition dans le champ culturel de nouvelles formes d'art — la vidéo et les performances, entre autres — aura sans doute pour effet de faire voir la sculpture, puisqu'il y aura déplacement de la résistance. La sculpture n'aura plus à combattre la peinture mais prendra sa place dans le système des beaux-arts à côté de son ennemie de longue date afin de créer un front commun du «bel ouvrage» permanent, stable et . . . négociable, après tout.

Surimpression

Le portrait-robot du sculpteur québécois ayant été esquissé à larges traits, des regroupements s'imposent. La pratique courante veut que la première classification qui vienne sous la plume soit découpée à partir du matériau[5]. Ce clivage, parfois utile, nous paraît toutefois bien sommaire et propre à engendrer des rapprochements abusifs ou des mariages de raison stériles. Transposons ironiquement la «méthode» au champ pictural: quel intérêt y aurait-il à créer des sous-catégories de peintres utilisant l'huile, l'acrylique, la tempera, ou des groupes constitués d'artistes employant 30% de bleu cobalt?

Les problèmes plastiques relevant spécifiquement de la sculpture constitueraient une autre source de division aux mailles plus fines. Mais le groupe d'artistes des «Tendances actuelles» n'est ni assez grand, ni assez homogène pour que l'on s'amuse à déceler des préoccupations communes, quant à l'espace, aux tensions, à l'équilibre, à la masse ou aux axes.

1

2

1

1

Ces divisions laissent échapper un des éléments essentiels de la sculpture qui est sa place dans l'espace urbain, dans l'environnement social. La sculpture est agressive, souvent, et provoque chez le spectateur le moins averti des réactions diverses. Quelques repères suffiront pour remettre en mémoire les conflits provoqués par des œuvres tridimensionnelles: emprisonnement de *La Famille* de Roussil (1949); une sculpture de Roussil attaquée rue Sherbrooke (1951); la sculpture de Vaillancourt pour Asbestos est controversée et menacée de mort; les difficultés post-symposium d'Alma (1966); la défiguration de sculptures sur le site de Terre des Hommes. Le Québec n'est pas une exception rare (latine?) en ce domaine: les sculptures de Robert Murray à Ottawa font l'objet de discussions au Parlement; le travail de Mark Prent, à Toronto, est placé sous séquestre pour obscénité. Ces quelques exemplaires — et la liste reste ouverte — jalonnent une histoire de la sculpture, histoire passée qu'il reste à écrire, à re-créer. Cette histoire devra tenir compte des «scandales» qui sont une manifestation du lien étroit entre l'œuvre et le public.

Un déplacement s'opère parfois dans le système ludique et ce sont alors les mots qui font jaillir la parole castratrice. *Les Fées ont soif* en sont un témoin récent. Mais quelques mots alliés à une sculpture sont aussi provocants.

2

Gardons en note, pour cette histoire à venir, le *Vive le Québec libre* de Vaillancourt à San Francisco, son *Je me Souviens* de Toronto, ou l'alliance explosive de Péloquin et Jordi Bonet à Québec. La peinture dissimule l'écriture, l'utilise ou la neutralise mais la parole gravée (ou même seulement «aérosolée» . . .) fait éclater le silence.

La sculpture, sans doute parce qu'elle participe de notre espace, travaille le tissu social et fait jaser, presque.

Lise Lamarche.
Janvier 1979

Notes

1 Première liste (ordre de la SAPQ): Trudeau, Archambault, Daudelin, Sabourin, Valcourt, Bates, Picard, Fournelle.

2 Liste du Musée d'art contemporain (ordre du document de travail des organisateurs): Archambault, Comtois, Daudelin, Dinel, Fortier, Gauguet-Larouche, Gnass, Merola, Noël, Saxe, Trudeau, Vaillancourt, Vilder, Sullivan, Alloucherie, Champagne, Granche, Mongrain, Roland Poulin, Serge Poulin, Nolte, Dutkewych, Lauzon, Denys Tremblay, Brandl, Cozic, Picard, Mihalœan, Delavalle, Thibert, Robert Poulin, Claude Tousignant, Vazan, Michel Goulet, Montpetit.

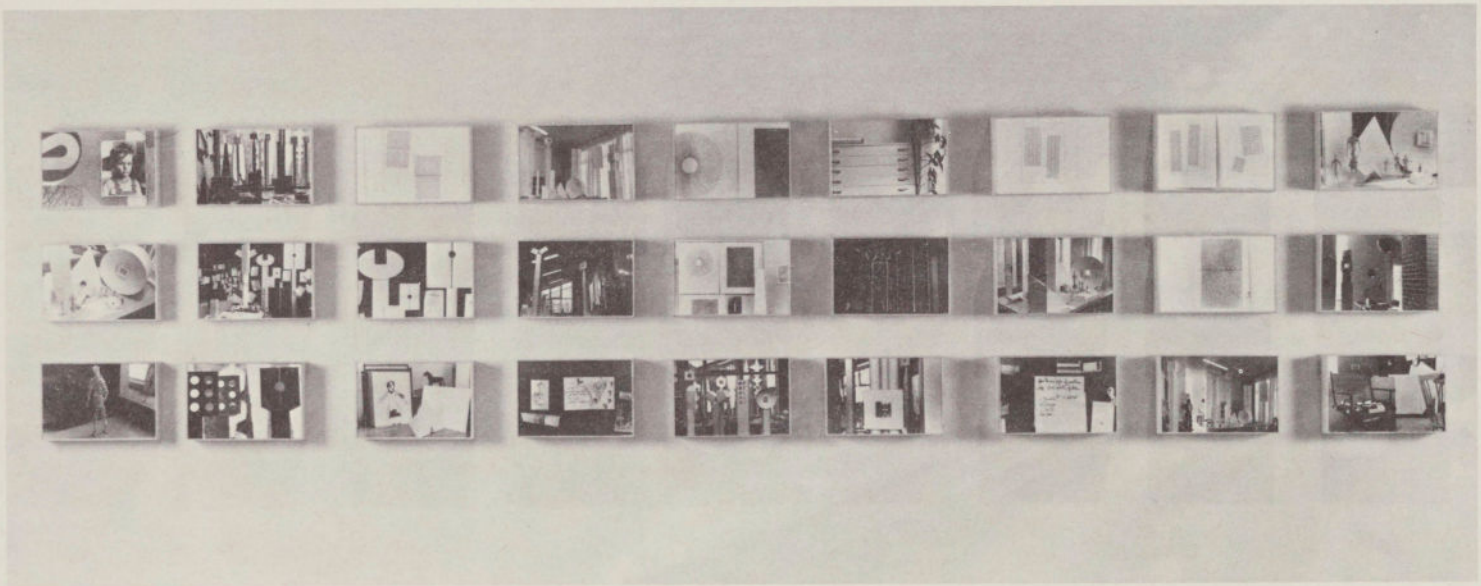
3 *Tendances actuelles au Québec* — section sculpture — (ordre alphabétique): Archambault, Cozic, Daudelin, Dinel, Dutkewych, Fortier, Gnass, Goulet, Granche, Lauzon, Merola, Montpetit, Nolte, Robert Poulin, Thibert, Tousignant, Tremblay, Trudeau, Vazan, Vilder.

4 *Prisme d'Yeux*, texte miméographié, Montréal, 1948.

5 Cette division apparaît aussi au curriculum de l'UQAM.

2

Louis Archambault
Sculptures pour une célébration du primordial et dessins rituels, 1978
27 photographies de l'atelier de l'artiste, montées sur supports de bois, réalisées par Sam Tata
23,5 x 35 x 9 cm (chacune)
Collection de l'artiste



1

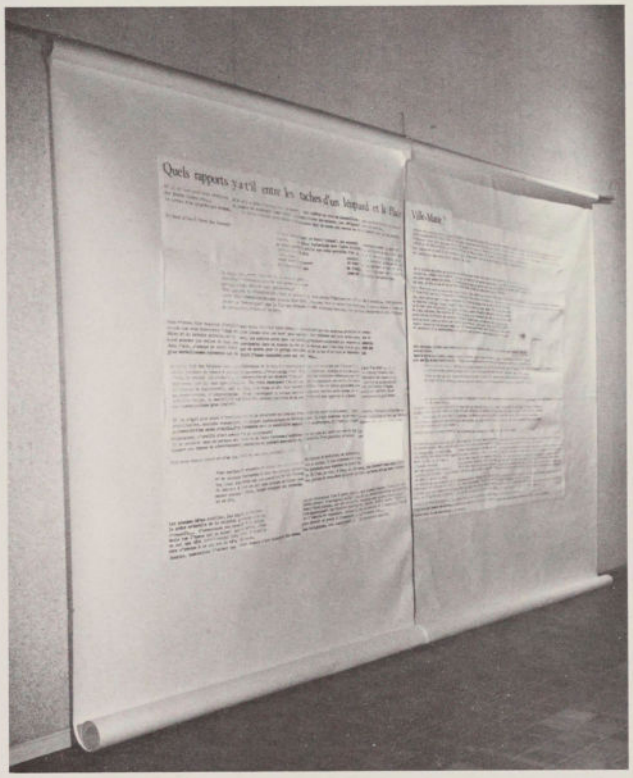
2

3

Cozic
Surface versus cylinder (extrait), 1977
Carton, peluche, pelon et vinyle
225 x 177 x 285 cm
Collection de l'artiste

Marc Cramer et Louise Guay
Environnement mental II, 1978
Rubans magnétique et magnétoscopique, diapositives, photos, documents d'une série télévisée (Radio-Canada)
310 x 1,220 x 666 cm
Collection des artistes

1

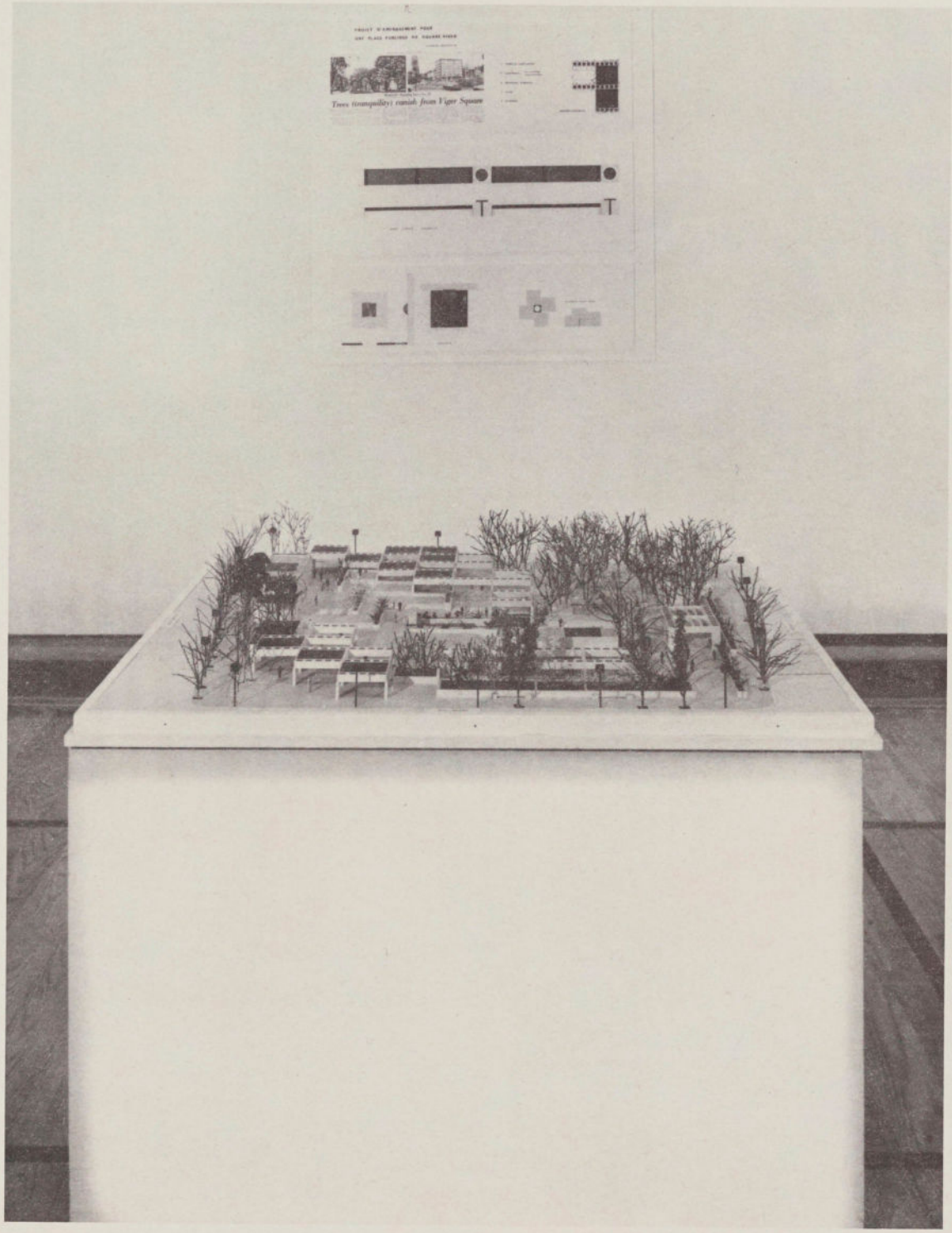


2

5

1

Charles Daudelin
Projet d'aménagement pour une place publique au square Viger, Montréal
Maquette de balza
(126 x 126 x 31 cm)
et panneau explicatif (plans)
(123 x 120 cm)
Collection de l'artiste



2

6

Pierre-Roland Dinel
Démystification des légendes, 1978
Saule
116 x 35 x 24 cm
Collection de l'artiste

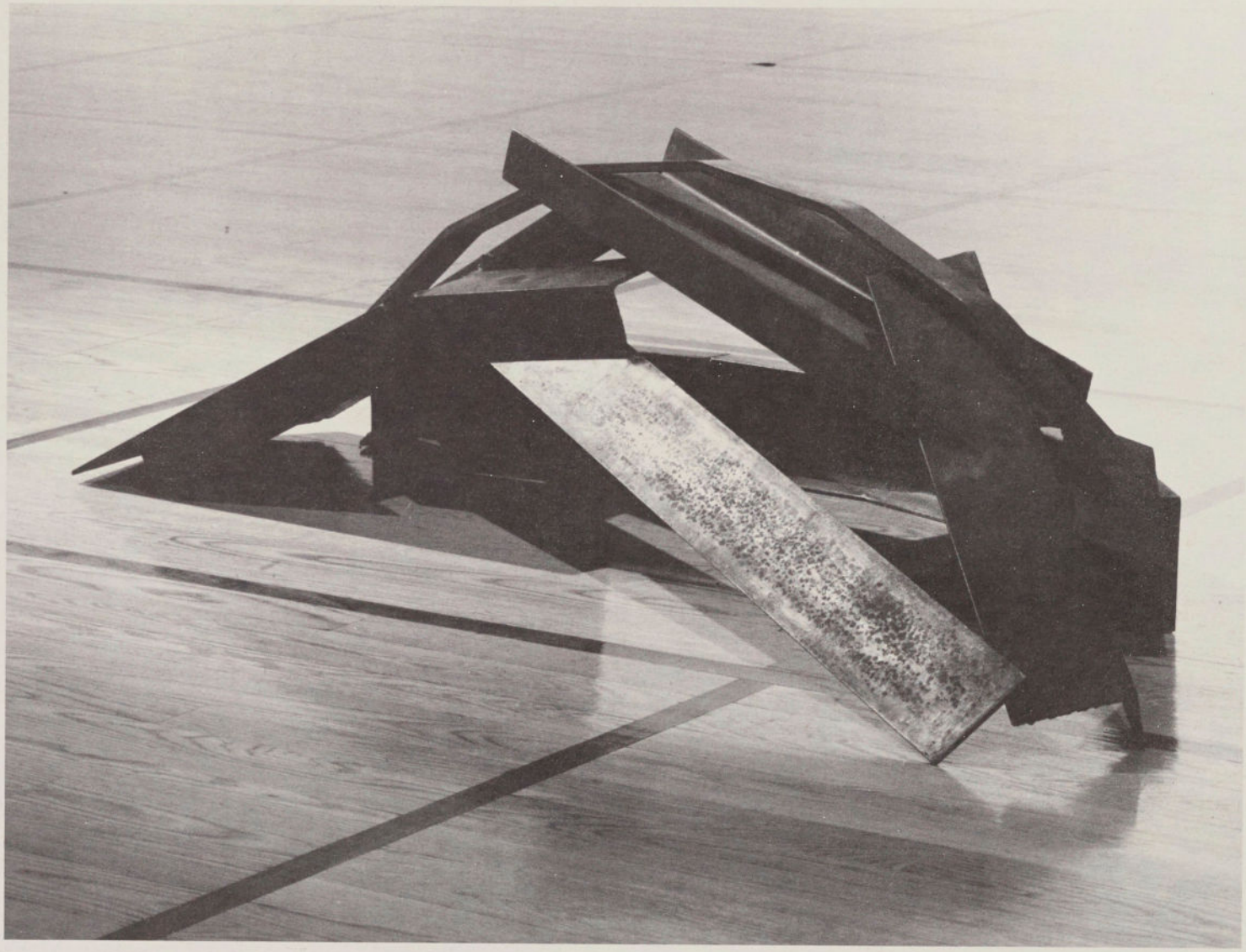
1

2

7

1

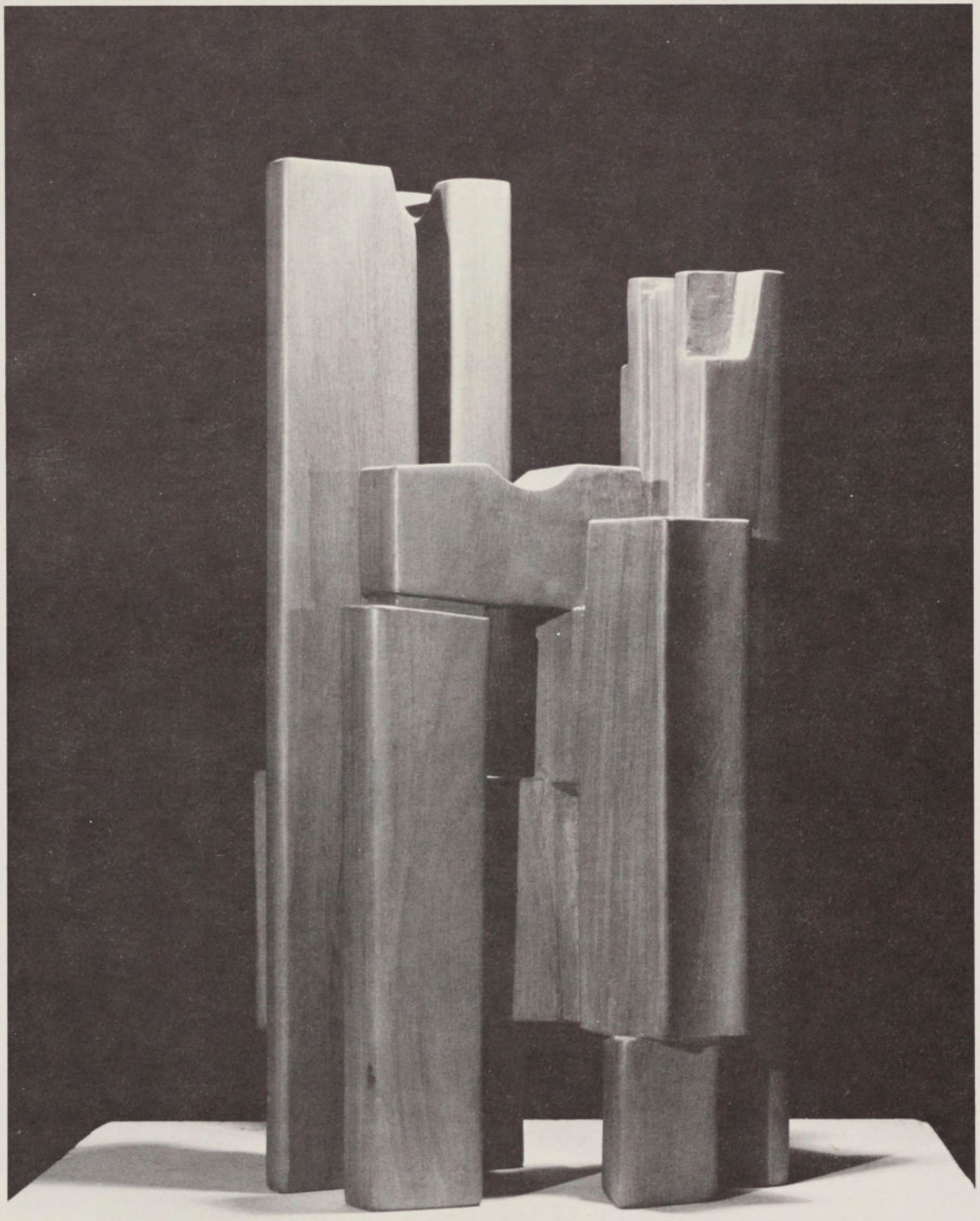
Andrew Dutkewych
Cobalt, 1978
Acier
49 x 192 x 78 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



2

8

Ivanhoé Fortier
Sans titre, 1978
Acajou
65 x 35 x 29,5 cm
Collection de l'artiste

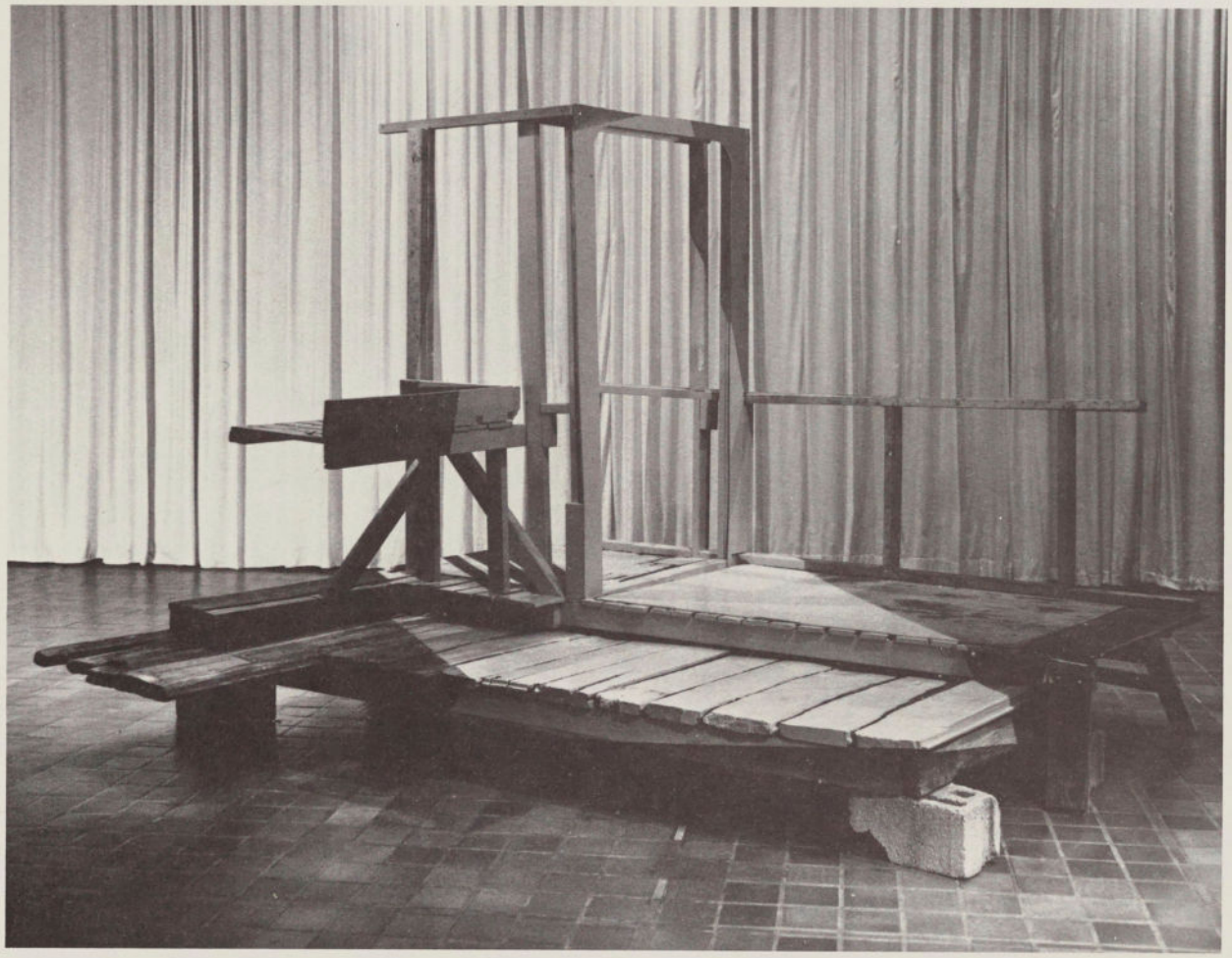


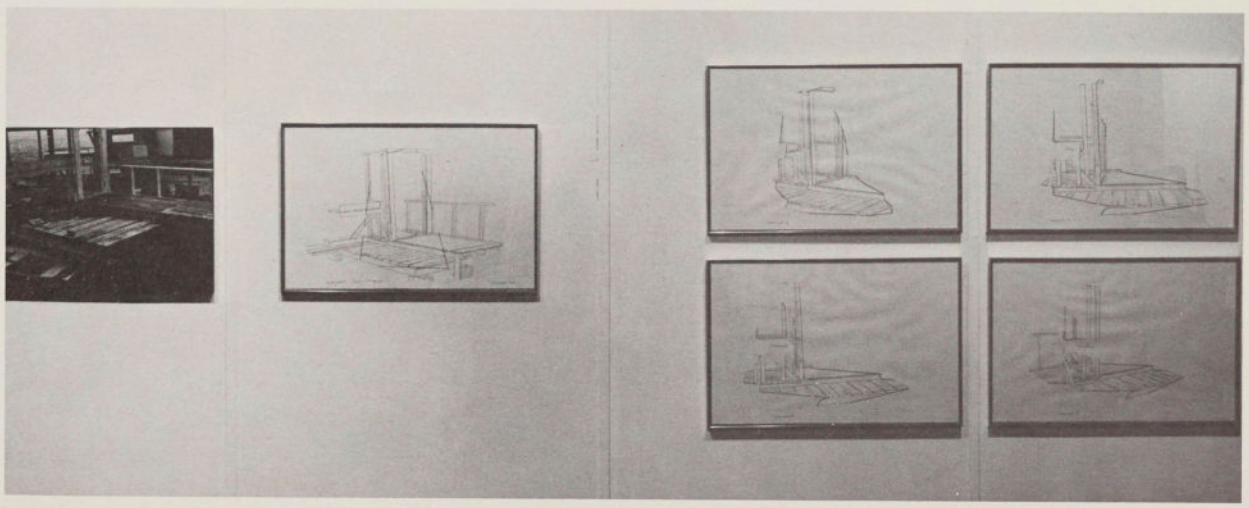
1

3

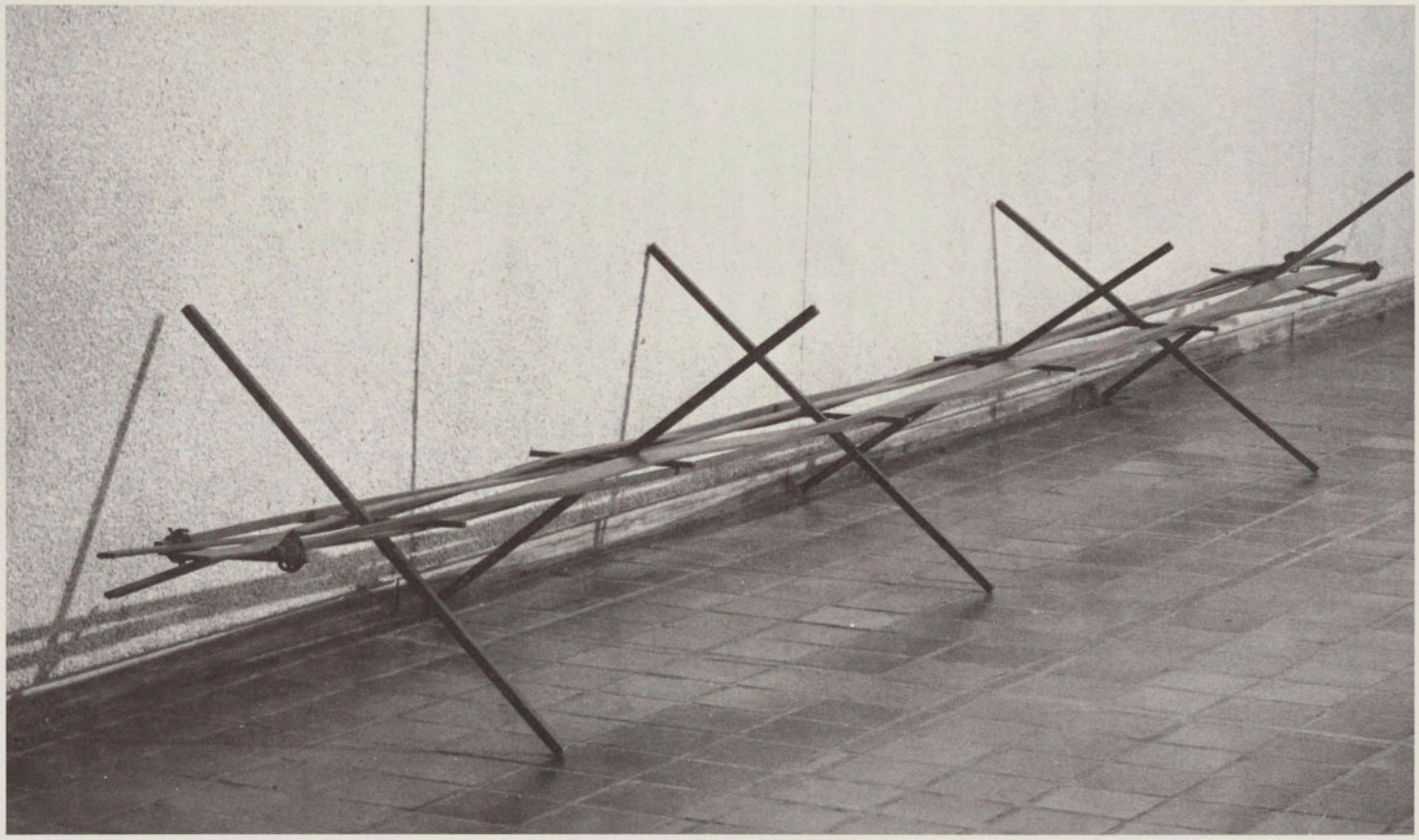
0

Peter Gnass
Key West, Fla., U.S.A., 1978
1 sculpture en bois et acrylique
257 x 296 x 354 cm
5 dessins et une photographie
67 x 87,5 cm (chacun)
Collection du Musée d'art
contemporain





Michel Goulet
Edification horizontale II, 1978
Acier
52 x 519 x 110 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



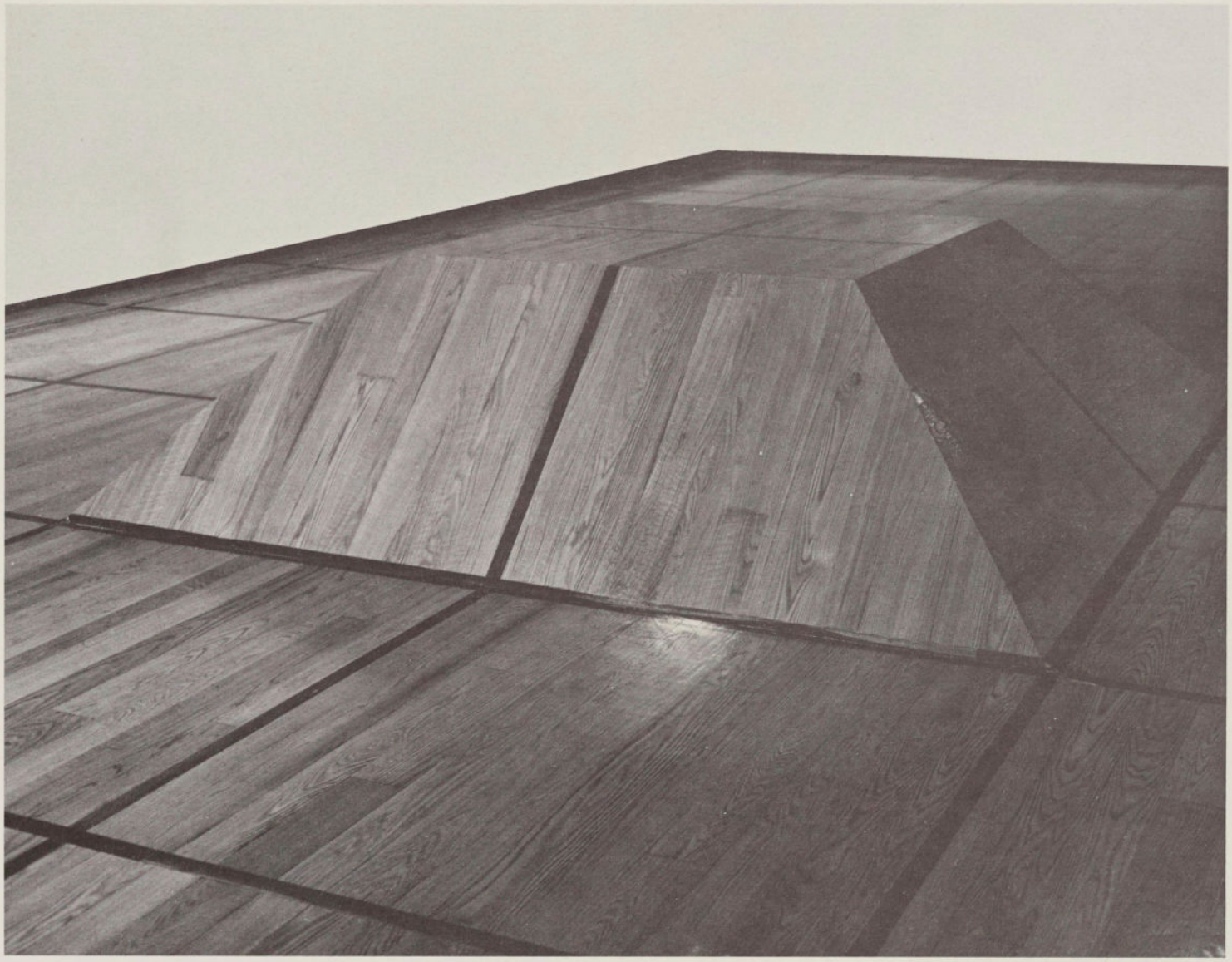
1

3

1

1

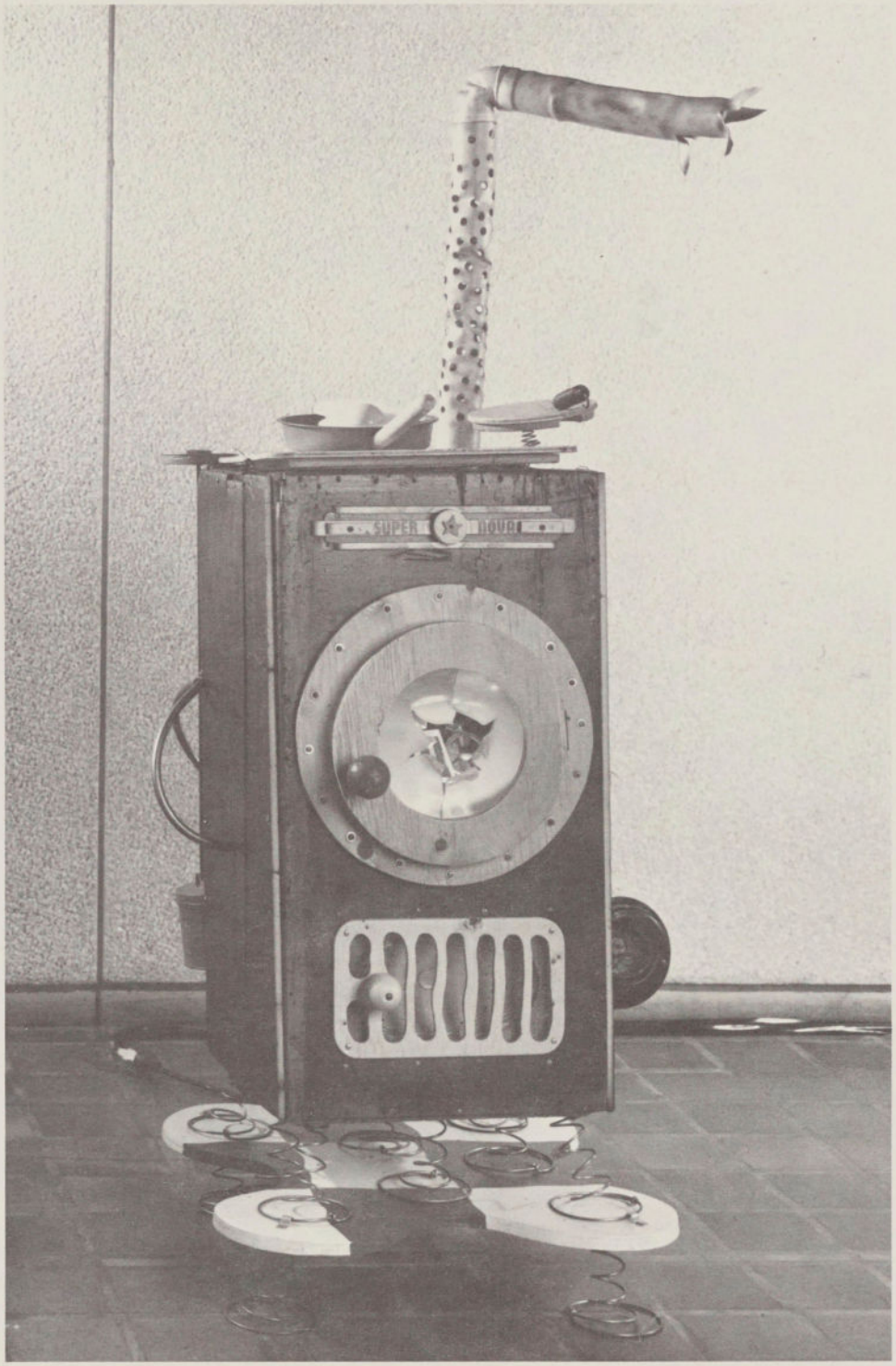
Pierre Granche
Assimilation/Simulation, 1978
Bois pressé, chêne, noyer, clous, vis, colle, méthane et peinture
76,5 x 305 x 305 cm
Collection de l'artiste



3

2

Réal Lauzon
La Super Nova de luxe, 1978
Bois, plexiglas, lumière et broche
162 x 61 x 78 cm
Collection de l'artiste



1

3

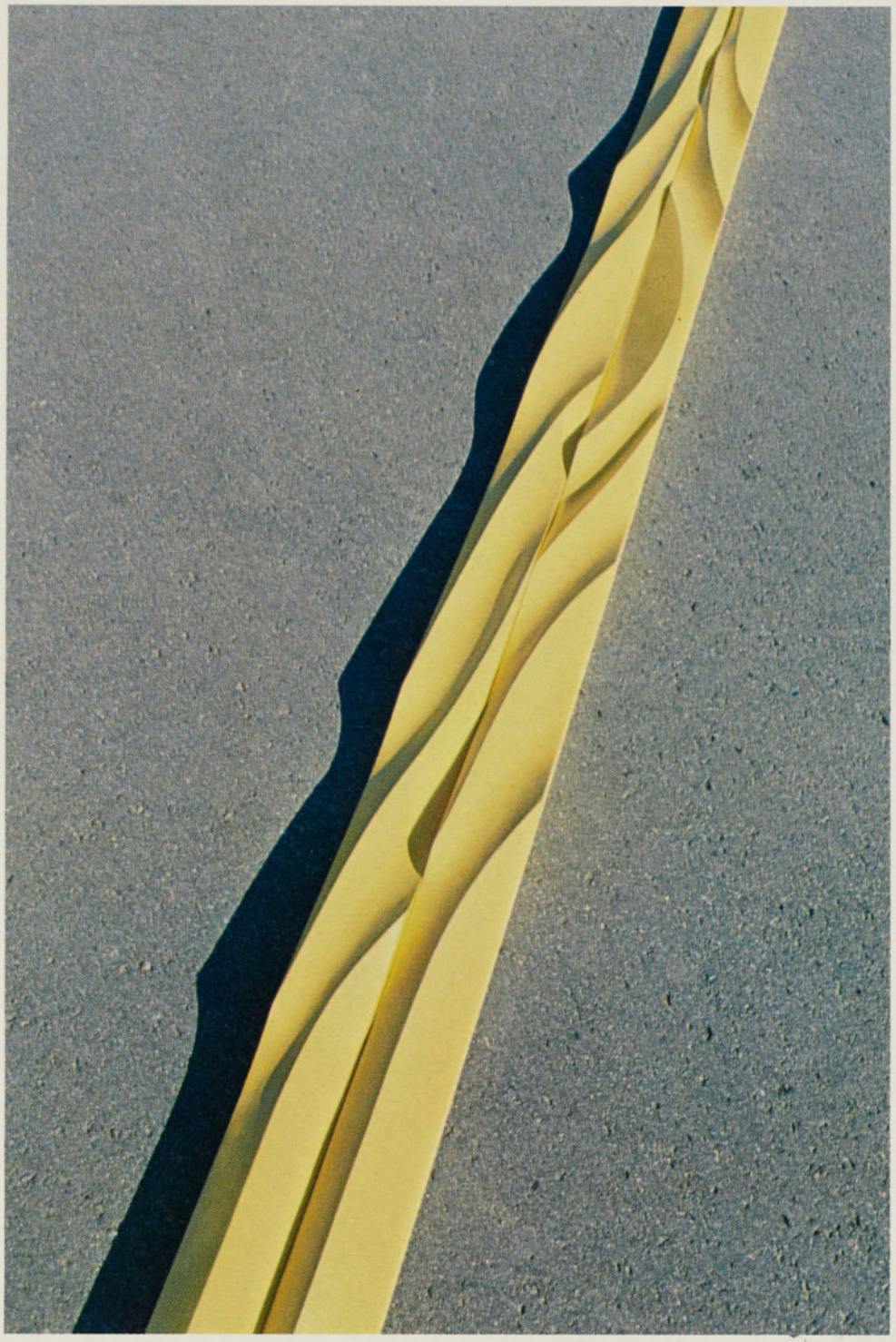
3

1

3

4

Mario Merola
Modulation verticale jaune, 1978
Polymère sur tilleul
546 x 5 x 10 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



Guy Montpetit
Effigie à l'homme contemporain, 1978
Plastique lamelé, bois, métal, mécanique et minuterie (2 pièces)
208 (extension de 287 cm) x 190 x 190 cm (chacune)
Collection de l'artiste

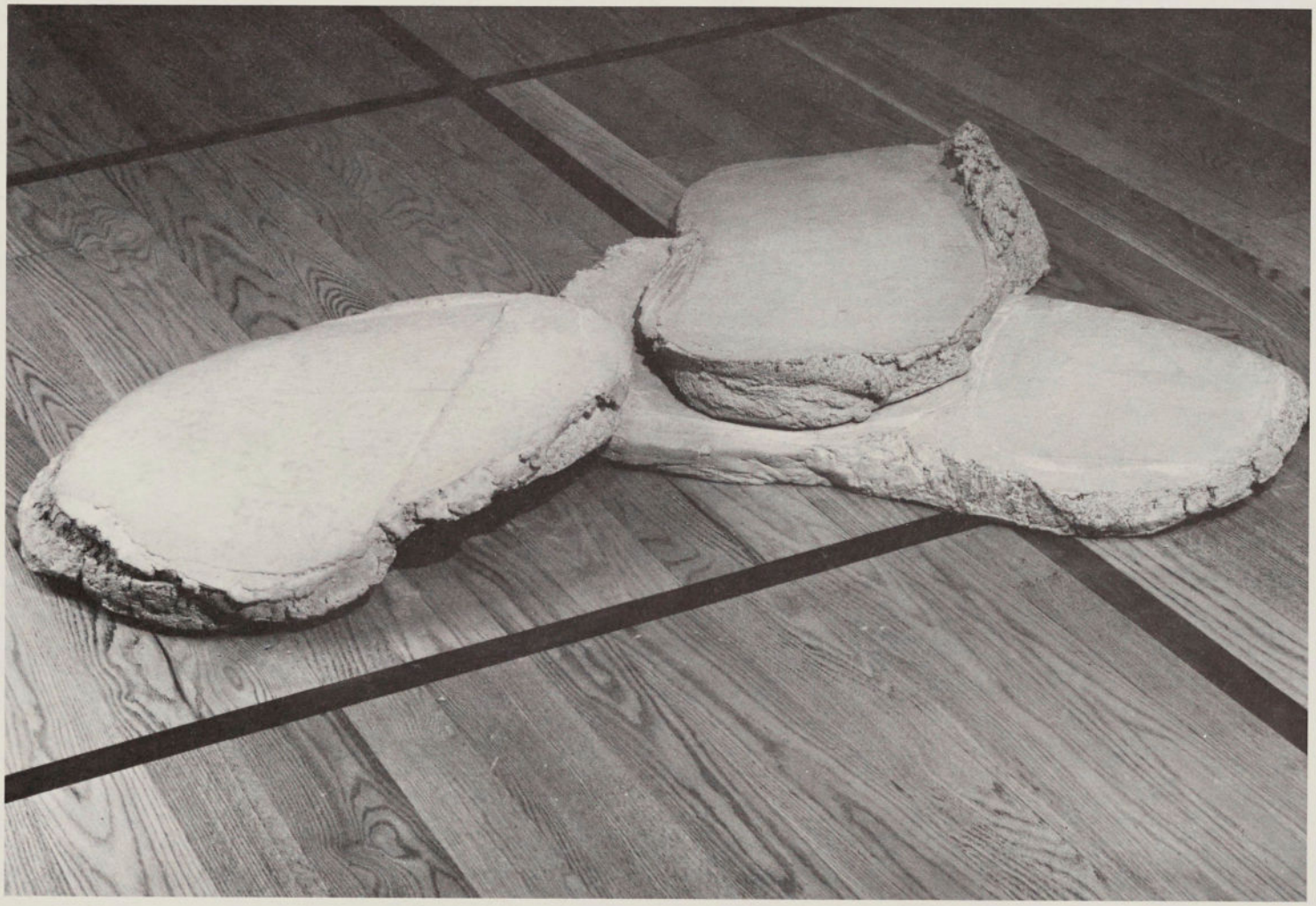
1

3

5

1

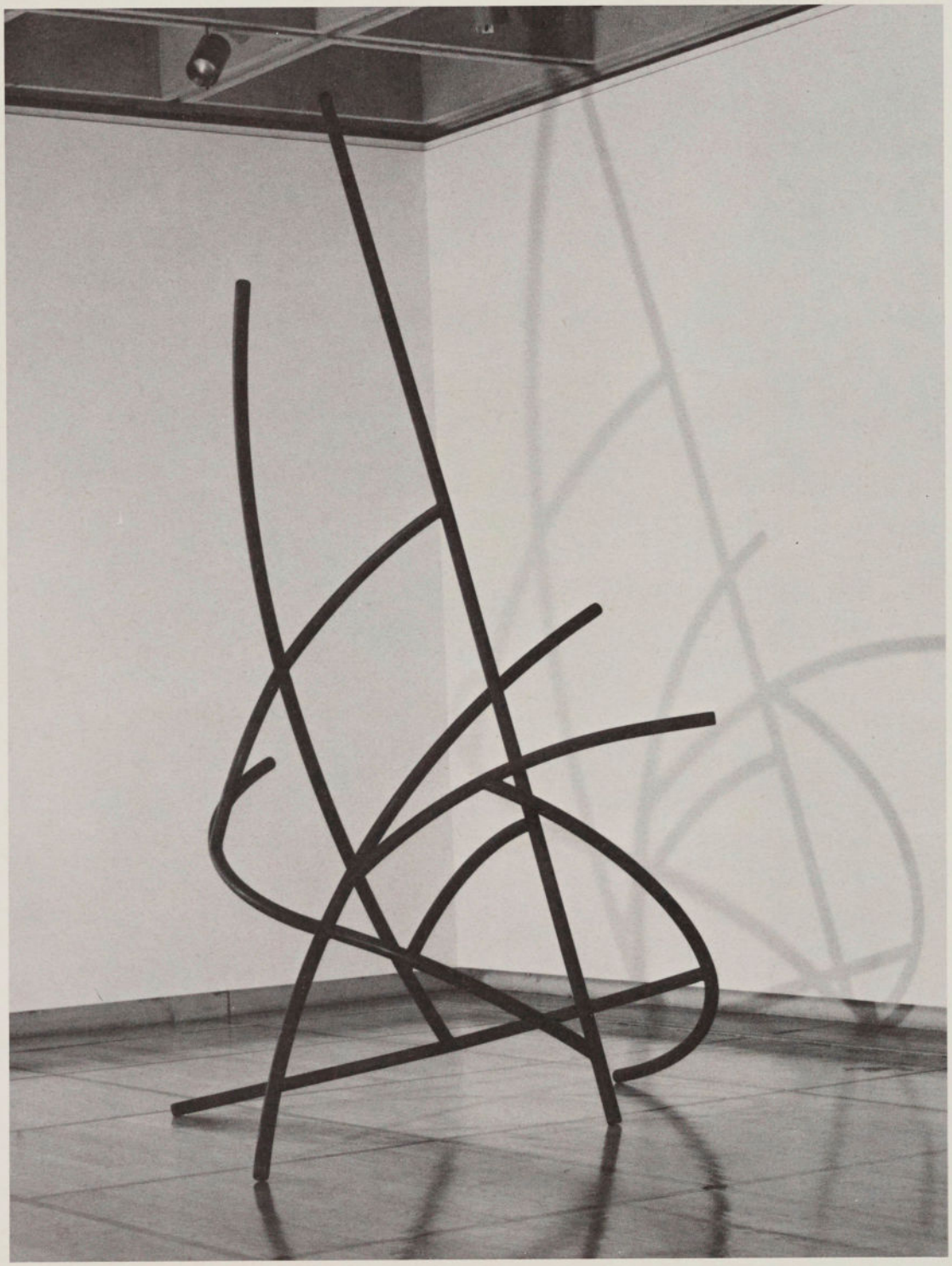
Gunter Nolte
Sans orientation, 1978
Béton
16 x 132 x 110 cm
Collection de l'artiste



3

6

Robert Poulin
31177S + 0, 1977
Tubes d'acier peints noir
350 x 246 x 211 cm
Collection de l'artiste



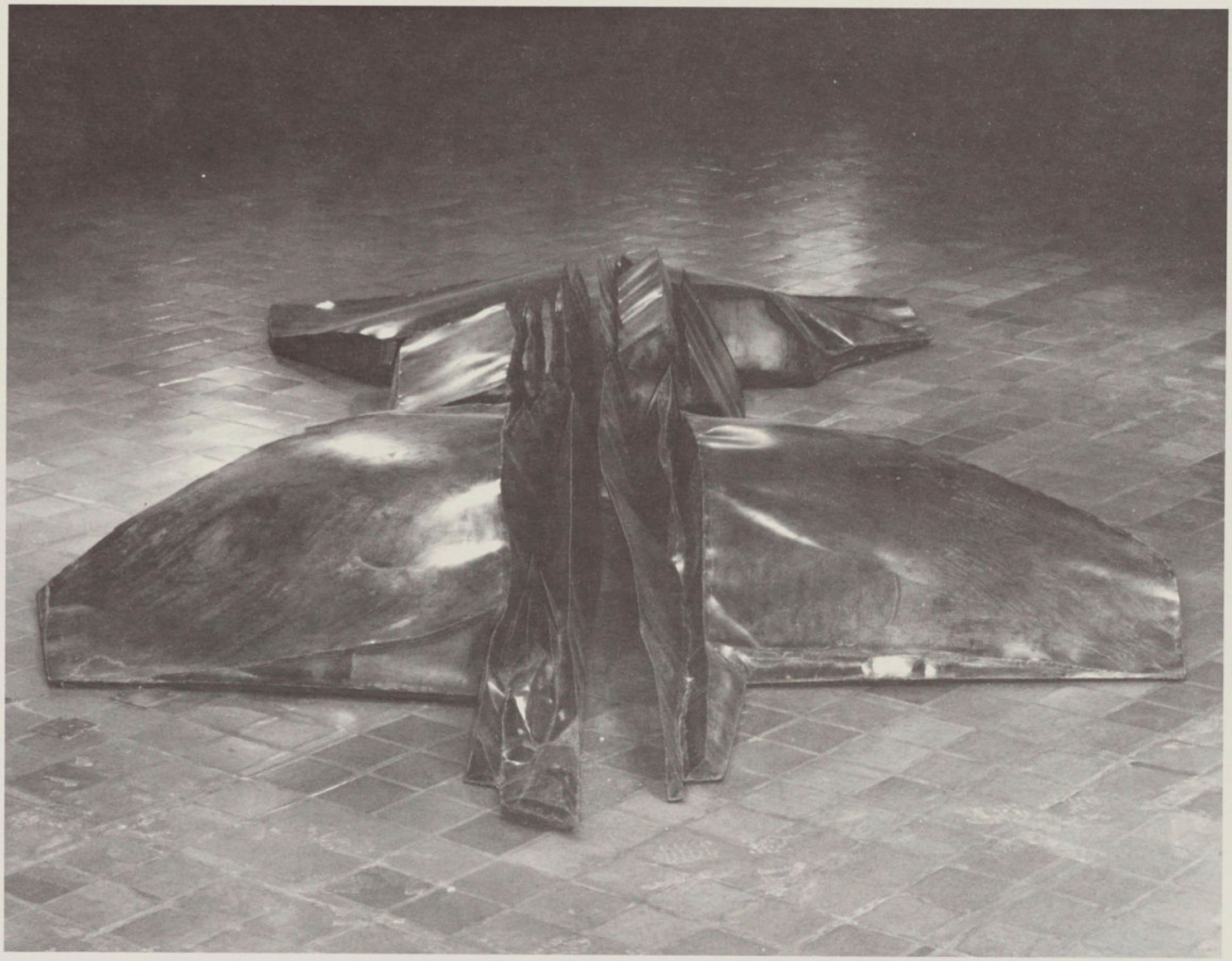
1

3

7

1

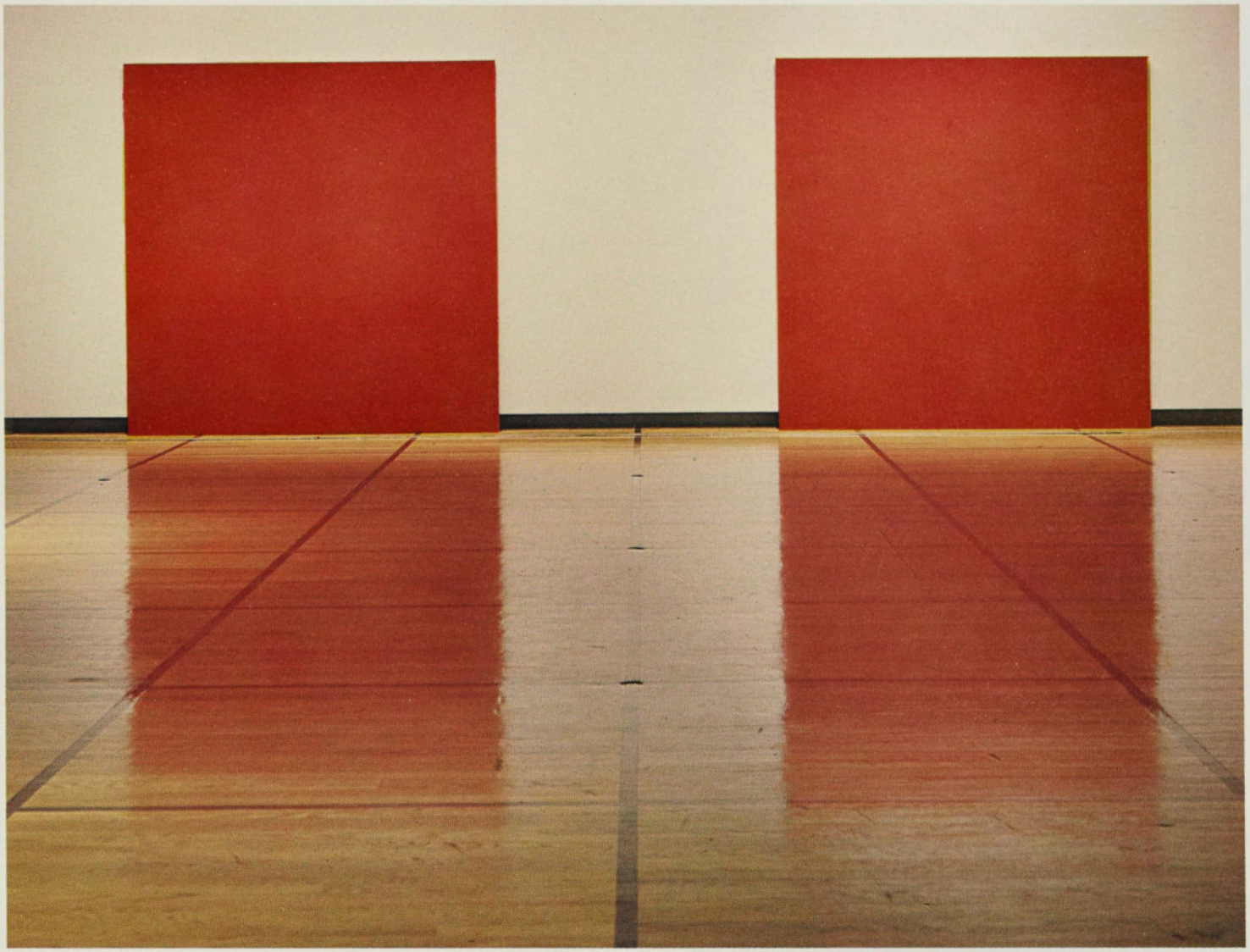
Ronald Thibert
Paysage, 1978
Feuilles d'acier soudées et oxydées
42,5 x 269 x 493 cm
Collection du Musée d'art
contemporain



3

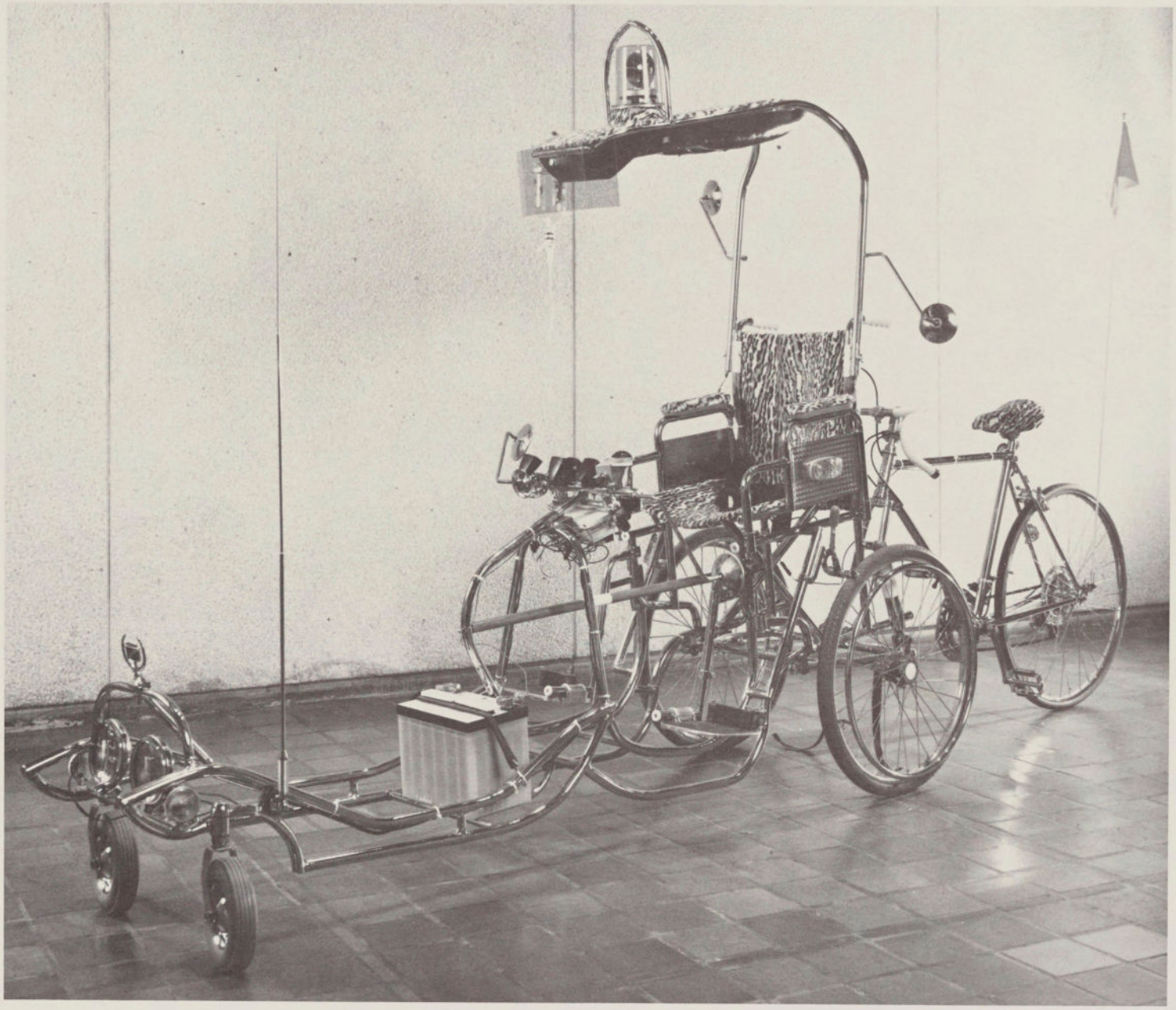
8

Claude Tousignant
Rouge, 1977-1978
Liquitex sur toile
259 x 259 x 3,5 cm
Collection de l'artiste



1

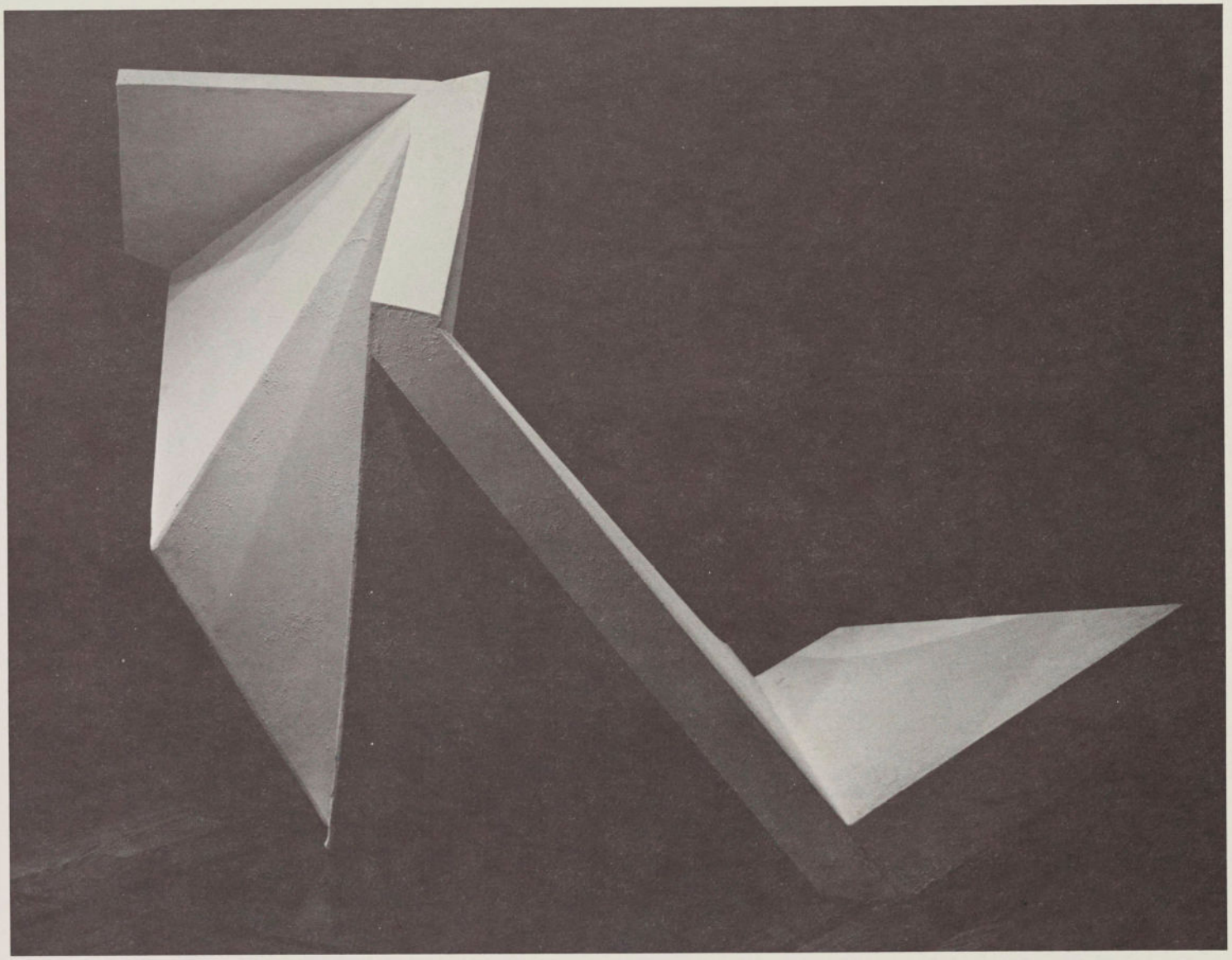
Denys Tremblay
Grand Prix de luxe, 1978
Structure métallique
187 x 283 x 74 cm
Collection de l'artiste



4

0

Yves Trudeau
Mur fermé et ouvert no. 47, 1978
Bois peint
192 x 263 x 218 cm
Collection de l'artiste



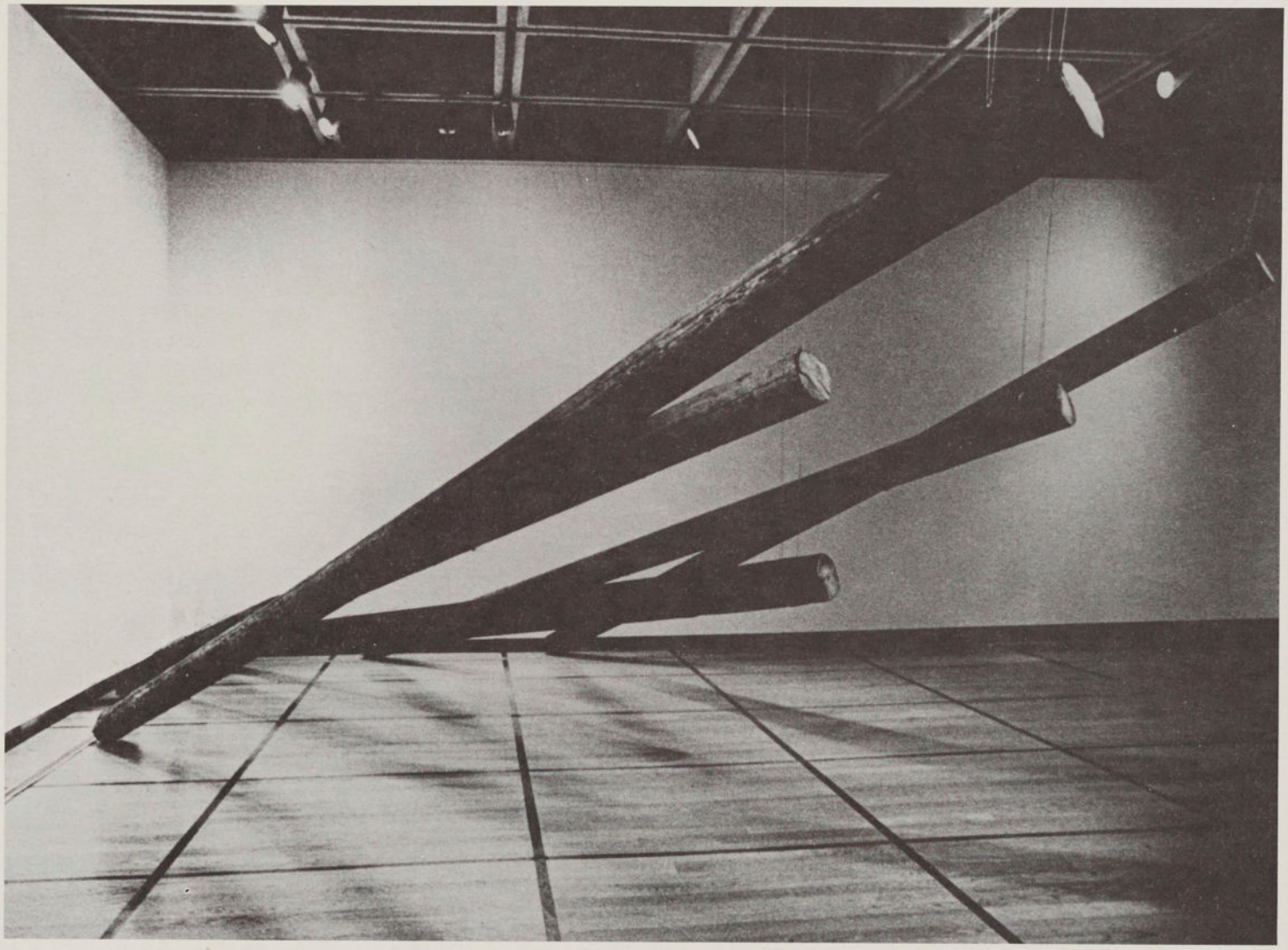
1

4

1

1

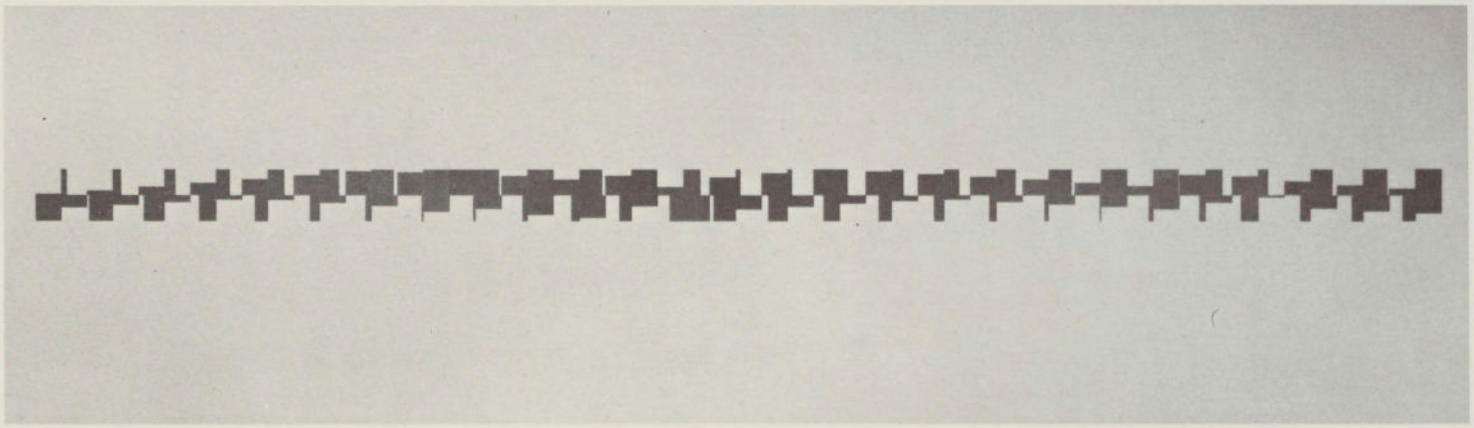
William Vazan
Sans titre, 1978
Bois de conifère
286 x 762,5 x 762,5 cm
Collection de l'artiste



4

2

Roger Vilder
Sans titre, 1978
Masonite (27 pièces)
30 x 30 x 0,6 cm (chacune)
Collection de l'artiste



1

4

3

1

4

4

1

4

5

1

La vidéo

Marquée par la diversité, la production vidéographique dont a rendu compte le Musée d'art contemporain en décembre et janvier dernier, dans l'exposition *Tendances actuelles* en vidéo, est également intéressante sous plusieurs aspects, quoiqu'inégale par certains autres. Ainsi a-t-on pu voir les travaux de quatre groupes importants spécialisés en production et distribution de vidéos. Ces groupes, montréalais pour la plupart, sont ceux de *Transfert, Vidéo Femmes,* les Productions *Peasoup* et la *Coopérative de Production vidéographique de Montréal.*

Il est bien évident qu'en face de groupes dont la diversité des intérêts est aussi marquée, et leur nom suffit à en rendre compte, il ne fallait pas s'attendre à ce qu'une direction quelconque émerge de l'ensemble des productions présentées, et ce, tant au plan formel qu'à celui du contenu. Et il en fut ainsi. De fait, à première vue, il n'y a pas une orientation très définie qui ressort de cette production récente; les vidéos expérimentaux de David Rahn ont finalement peu à voir avec ceux de Pierre Falardeau/Julien Poulin ou de Jean-Pierre St-Louis/Yvon Leduc. Pourtant à l'exception des travaux indépendants de Jean-Pierre Cantin ou David Rahn, chacune des maisons de production montre, à un niveau ou à un autre, dans certains vidéogrammes, des préoccupations sociales évidentes. A ce propos la production de Pierre Falardeau et Julien Poulin *Pea Soup* parle par elle-même; il en est ainsi également, quoique d'une façon différente, du vidéo de Gilbert Lachapelle, *Alchimie de la vie quotidienne,* des productions de Daniel Dion, Daniel Guimond et Luc Béland/Jean-Pierre Laurendeau/Jean-Marc Desgent, et à un niveau autre peut-être *Une nef et ses sorcières* de Hélène Roy. Autant de vidéos où l'aspect social semble occuper une part non négligeable du propos.

4

Tout compte fait, cela n'a rien de surprenant qu'il en soit ainsi; il n'est pas très surprenant qu'un médium qui a véritablement pris son essor vers la fin des années soixante, alors qu'il se faisait ici un cinéma nouveau, fortement social et irréductiblement novateur, en ait subi, dès le départ, certaines influences. Ce cinéma, surtout documentaire, très lié à notre histoire sociale particulière ne pouvait pas ne pas donner un certain ton à ce médium naissant qui de toute évidence se cherchait une voie, et qui était en quête d'une spécificité. Mais ce qui est davantage intéressant, c'est que cette influence perdure, et qu'elle est le principal ressort d'œuvres, dont certaines importantes, qui sont faites aujourd'hui encore.

Pea Soup de Pierre Falardeau et Julien Poulin est sûrement le vidéogramme dont la filiation avec ce cinéma social des années soixante/soixante-dix est la plus accusée et la plus pure. Et comme pour cautionner nos dires, on ne se surprendra pas de savoir que ce vidéo, sous une forme cinématographique, vient de prendre l'affiche d'un cinéma de répertoire fort connu. Dans un sens, c'était bien là la destinée qui lui était normalement dévolue, de par sa forme et son discours, à la fois recherchés et accessibles, destiné à une large diffusion.

Pea Soup est une œuvre efficace et remarquable. Produit composite s'il en est un, au visuel comme au sonore, fait d'extraits d'émissions de radio, de télévision, d'actualités politiques, sportives et autres, d'annonces publicitaires, de documentaires, etc., ce vidéo, sorte de bricolage qui n'est pas sans faire penser, à un certain niveau, à 24 heures ou plus de Gilles Groulx, est d'une construction rigoureuse, tantôt simple, tantôt plus complexe dont l'ensemble néanmoins est d'une étonnante unité. Cette forme dont l'intérêt n'a d'égal que sa pertinence et son originalité sert un propos qui n'est certes pas nouveau, l'aliénation sociale des québécois, mais qu'on peut dire percutant à cause de son traitement. Parce que *Pea Soup* ne fait ni plus ni moins que nous entretenir de ce dont nous parlent la chanson, le théâtre, le cinéma depuis dix ans.

Mais il le fait différemment. En se servant d'images et de sons qui constituent notre environnement, notre information de tous les jours, en les interrogeant de diverses manières, les uns par rapport aux autres, en faisant parler les gens de la rue, ou encore un spécialiste quelconque en élevage de poulets, Falardeau/Poulin refont par différents moyens dont principalement le collage sonore et visuel, un travail intellectuel, qui n'est autre que celui de l'intelligence humaine. Et c'est ce qui rend ce vidéo si fascinant. C'est qu'il reprend toutes les étapes, les plus simples et les plus transparentes, à partir de l'accumulation et de l'organisation de l'information selon divers modes, par lesquelles un individu en vient à structurer sa pensée sur un sujet déterminé; une opération à la fois obscure et banale qu'on refait jour après jour. Et c'est là un côté éminemment ambigu et subversif d'une œuvre comme celle-ci.

Cependant qu'à un autre niveau, le procédé qu'utilise cette œuvre n'est pas sans recourir à une certaine facilité. Car il est facile de tirer un effet à partir d'un collage, qu'il soit visuel/sonore, visuel/visuel, etc. Mais ce qui a presque toujours su être évité, c'est la fabrication de l'effet pour lui-même. Les effets qui sont produits dans *Pea Soup* sont rarement gratuits; sans cesse réinvestis dans la compréhension globale du phénomène de l'aliénation, ils sont autant d'éléments d'information nouveaux qui nourrissent l'information première, en la réorientant ou en lui octroyant davantage de sens, et dont le pouvoir didactique est on ne peut plus efficace. Et de ce point de vue, ne serait-ce qu'à cause de l'utilisation d'un procédé fort simple, et par lequel il est démontré qu'il est possible d'accéder aux raffinements de l'expression, le vidéogramme de Falardeau/Poulin est une œuvre importante.

6

Représentée par deux vidéogrammes, l'un de Gilbert Lachapelle, l'autre de Jean-Pierre St-Louis et Yvon Leduc, la Coopérative de Production vidéographique de Montréal semble s'orienter davantage vers la production de documents à valeur sociale comme c'est le cas pour *Alchimie de la vie quotidienne*, ou simplement documentaire dont *Rouges et Bleus* de Jean-Pierrre St-Louis et Yvon Leduc serait un bon exemple.

Témoignage digne d'intérêt, touchant par moments, sur un homme et sa femme ayant atteint l'âge de la retraite, *Alchimie de la vie quotidienne* nous propose les réflexions de monsieur Hubert Taffet, sur les joies et les angoisses de la retraite, sur la vieillesse et la mort. C'est là toute la valeur et l'originalité de ce document qui repose en fait sur la personnalité seule de l'individu qu'on a choisi de présenter. Car en aucun moment, sur le plan technique ou quant à l'utilisation de la formule, on ne déroge des règles habituelles. On aurait pu choisir de mettre à profit certains moyens qu'offre la vidéo et que n'utilise pas une télévision commerciale plus sclérosée. On aurait pu essayer de renouveler vraiment la formule ou tenter une variation sur le genre, mais à dessein, semble-t-il, on a préféré demeurer dans les normes. La production est convenable et en ce sens par son exploitation du sujet, par son montage fonctionnel et sa musique discrète, fait songer à certaines émissions de télévision où celles-ci rehaussent tout de même la qualité des présentations régulières. Mais venant d'une maison de production indépendante, on aurait pu s'attendre définitivement à plus d'audace ou à une spécificité davantage marquée. A moins, bien sûr, que ce type de productions vise effectivement à être diffusé à la télévision commerciale, et le format même du document, il est de trente minutes, nous inciterait à le croire.

Dans *Rouges et bleus*, Jean-Pierre Saint-Louis et Yvon Leduc sur le mode documentaire se sont intéressés à un phénomène récent au théâtre. Pratique théâtrale en soi, l'improvisation prend ici la forme d'une partie de hockey conventionnelle, en ce sens qu'elle oppose deux équipes qui s'affrontent dans un temps limité, réparti en trois périodes. Pour sa part le vidéogramme de Saint-Louis/Leduc afin de parodier le hockey télévisé, ajoute entre les périodes des analyses de «jeux», des interviews de membres des deux équipes ou encore du public. Spectacle en soi dont le côté parodique poussé s'est davantage raffiné par l'utilisation de la vidéo, l'œuvre de Jean-Pierre Saint-Louis et Yvon Leduc rend d'abord compte d'une forme nouvelle de spectacle fort apprécié, pour ensuite, sous la pression du médium, en prolonger le caractère parodique par une charge du hockey télévisé. Ainsi en dépassant le simple documentaire, on se trouve, par le moyen de la caricature, à faire une critique mordante de la télévision, en faisant en sorte de refléter son image à un moment de son utilisation qui n'est pas particulièrement intelligent. Par là même, en drainant des intérêts divers, se trouvent rassemblées deux des fonctions les plus répandues dans l'utilisation de la vidéo d'ici, soit le documentaire et la critique sociale.

Distribuées par Vidéo Femmes, *Une nef et ses sorcières* de Hélène Roy et *Essai en trois mouvements pour trois voix de femmes* de Diane Heffernan et Suzanne Vertu, constituent par le discours, la réalisation et la participation, l'apport résolument féministe des plus récentes productions en vidéo.

Document complémentaire sur un spectacle de théâtre dont l'impact fut important, la réalisation de Hélène Roy, en faisant parler les gens qui ont été directement impliqués dans la mise sur pied de ce spectacle, fait en quelque sorte une genèse de sa création, de même qu'une analyse des retombées, tant sur le plan professionnel que personnel, qu'il a eu sur ces mêmes individus. Par le retour que les comédiens font sur les moments de création et d'émotion qu'ils ont vécus tout au long de ces mois qui ont constitué la préparation et la présentation de *La nef des sorcières*, la vidéo accomplit au premier degré la tâche qu'il lui est assignée d'enregistrer une information et permettre par la suite d'effectuer un retour critique qui a valeur d'assise dans la poursuite d'une réflexion. Car plus qu'une simple autopsie d'un spectacle, plus qu'une prolongation de celui-ci par l'analyse. *Une nef et ses sorcières* peut devenir un document d'appoint dans les réflexions que mènent les femmes sur leur condition.

Quelque peu différent, *Essai en trois mouvements pour trois voix de femmes* est d'abord par la vidéo un outil d'expérimentation sur un travail théâtral en cours. Etude sur la voix, comme l'ont défini elles-mêmes les personnes qui ont conçu et réalisé cet événement, il en résulte que l'aspect visuel, lié à la démonstration sonore, où l'ambiguïté d'un amas de longs coussins, tels des spaghetti géants, qui bougent et desquels émergent des membres humains, et finalement des individus, s'approprie, ironiquement d'ailleurs, l'attention qu'on a voulu au départ accorder aux variations des sons. Et à cet égard, l'utilisation faite ici de la vidéo non seulement n'a pas vraiment de pertinence, mais tend à fausser le sens de la recherche. Plus un document-repaire d'investigation dans l'élaboration d'un spectacle de théâtre liée à une confrontation avec le public, cette production est en soi d'un intérêt limité pour qui n'est pas directement impliqué.

1

4

7

1

Du groupe Transfert, dont l'orientation, avec les Productions Peasoup, semble la mieux définie, Daniel Guimond, Daniel Dion, Luc Béland, Jean-Pierre Laurendeau, Jean-Marc Desgent, Philippe Chevalier et Diane Brisson constituent, dans l'ensemble, la participation la plus nombreuse, singulière aussi, dont l'impact émotif est le plus fort et qui montre avec évidence, dans certaines productions, une véritable prise de possession du médium, à la fois comme moyen d'expression et instrument de recherche.

Transfert c'est beaucoup les réalisations de Guimond et Dion, individuelles ou collectives. Qualifiés de punks, ces vidéos sont surtout marqués d'une part par une violence visuelle presque constante — qu'elle tire son origine de l'image comme telle, ou de sa fabrication, souvent délibérément tordue, de mauvaise qualité (comme c'est le cas pour le son d'ailleurs), — et d'autre part par l'utilisation de l'image télévisée (et de la télévision) de la deuxième ou de la troisième génération, que l'on transforme également de façon électronique. Ces images différentes, porteuses de violence tiennent un discours social dont le sens non immédiatement transparent, comme c'est le cas pour *Pea Soup* par exemple, n'est pas clairement défini. C'est qu'il faut franchir un obstacle de taille avant de pouvoir accéder à une réflexion quelconque; et cet obstacle c'est l'aspect, à certains moments rebutant, de ces productions qui engendre un choc émotif certain, et brouille ainsi notre raison et notre intelligence, nous empêchant de poser un regard neutre sur ces œuvres. De plus ces images, et la forme même de certains vidéogrammes, nous introduisent, au-delà du choc, à une esthétique nouvelle et véritable, fortement liée au message dont elle est porteuse.

4

Dans *Z*, Daniel Guimond pose, en une minute, avec sobriété et humour, l'essentiel de ses préoccupations. Ce vidéo, c'est d'abord une image noire sur laquelle, dans le coin supérieur droit, apparaît un petit écran de télévision qui peu à peu, pour un moment, se met à grandir et laisser voir une image faite d'une alternance d'ombre et de lumière. Puis un «zoom out» de cette image, jusque-là abstraite et floue, que montrait l'écran, nous permet de visualiser le postérieur nu d'une jeune femme dont une des fesses porte la marque de deux mains. Jeu esthétique sur l'ambiguïté d'une technique, d'une image et d'un message, *Z* est, dans son dépouillement même, un exercice simple et brillant.

Semblable, bien que plus complexe, utilisant ici deux écrans de télévision, et faisant intervenir le son, *Non,* est au propre comme au figuré un collage dont le sens est issu de ce tout que constitue la superposition de deux écrans diffusant une série d'images différentes, quoique récurrentes dans les deux cas, et qu'accompagne une bande sonore; un procédé qui n'est pas sans faire songer à *Pea Soup* mais dont le matériel visuel utilisé est d'un ordre autre, et par là, rend plus complexe la lecture de l'ensemble.

Fruit, à la fois revêche et séduisant, d'une collaboration, celle de Daniel Dion et de Daniel Guimond, *Matrice urbaine* est disons-le la pièce maîtresse de cette série de vidéos où se conjuguent les préoccupations de chacun, plus logiques, plus cartésiennes chez Guimond, définitivement plus poétiques chez Dion. D'une complexité qui n'a d'égal que sa beauté et la répulsion tout à la fois qu'elle peut inspirer, cette œuvre hermétique, construite par superpositions à la fois diachroniques et synchroniques, est, malgré les apparences, d'une rigueur qui étonne. Ici, plus d'allusion, ou presque, à l'écran de télévision, mais bien différentes générations d'images, transformées électroniquement, noir et blanc et en couleur, dont la récurrence et l'apposition trouvent à la fois un sens autre et cumulatif selon leur disposition les unes par rapport aux autres, et selon également les échos et la dimension qu'apporte à son tour la bande sonore, faite elle aussi d'interférences dans le débit des voix ou des sons, de répétitions, et de musique violente ou plus douce. Une œuvre difficile, où la réflexion prend les dimensions d'un poème électronique.

Ayant recours à des procédés similaires, *We're all water* de Daniel Dion, dont c'est l'unique vidéo sans la collaboration de Daniel Guimond, exploite, par l'utilisation d'un montage serré et alerte, les tensions qui surgissent de l'alternance d'images, d'actes neutres et violents, et/ou potentiellement violents. Constituée de brisures, celles qui originent de la continuité d'une séquence lorsqu'un acte violent se produit au cours de son déroulement ou celles encore qui naissent de la superposition d'images violentes et neutres, cette œuvre ambigue désamorce et récupère la tension par l'association visuelle claire et évidente qui est établie entre certaines images, qu'elle se situe au niveau des textures ou de la forme, et nie par là même la brisure qu'exploitait leur rapport immédiat. Essai indéniablement ludique par la variété des tensions tour à tour créées puis désamorcées, *We're all water* est pour ces mêmes raisons poétiques, d'une poésie intrinsèquement liée au médium.

Même si *I'm still painting/I'm still writing* fait une utilisation des plus orthodoxes de la vidéo, et en cela la contribution de Luc Béland, Jean-Marc Desgent et Jean-Pierre Laurendeau a davantage les caractères d'une performance sur vidéo qu'un vidéogramme comme tel, il n'en demeure pas moins que cette allégorie ironique, ayant valeur d'exorcisme sur le «frog» et son imaginaire, présente en soi de l'intérêt. Mais cet intérêt, devons-nous le spécifier, à part la notion de temps, qu'on sait utiliser et mettre en évidence, n'est en rien relié à la représentation qu'en fait la vidéo. Il en va de même d'ailleurs de la production *3/6/9,* de Philippe Chevalier et Diane Brisson, au caractère quelque peu sibyllin, davantage lié à une forme cinématographique dont l'apport de la recherche est tout compte fait peu important.

8

Enfin David Rahn est le seul à emprunter, comme tel en vidéo, la voie difficile de l'expérimentation. Qualifiée de synesthétique, cette forme de vidéo implique une intervention directe sur l'image par la manipulation électronique du balayage, les techniques de rétroaction (le feedback) ou la synthèse de plusieurs images. Bien que peu répandue, et l'ensemble des vidéos présentés sont là pour en témoigner, cette approche a tout de même ici une histoire; qu'on pense à l'activité de Jean-Pierre Boyer ou Gilles Chartier au début des années 70 dont le travail de pionnier, avec des moyens artisanaux, reste important ne serait-ce qu'à titre de document d'archives.

Dans *Fireworks* comme dans *Video Clouds*, Rahn intervient de façon électronique sur des images qui montrent dans un cas un feu d'artifice, et dans l'autre des nuages balayant le ciel. Conservant à celle-ci sa structure fondamentale, l'image subit ses modifications au niveau de la texture et de la coloration sans cesse en mutation. Dans *Sans titre* cependant, c'est davantage au rythme qu'on s'attarde dans les changements évolutifs d'une image abstraite. Nécessaire, cette recherche souvent marquée par l'aridité, n'a la plupart du temps qu'une valeur limitée en soi mais dont on ne dira jamais assez l'importance par les possibilités qu'elle laisse entrevoir et sa récupération, comme moyen d'expression, par d'autres champs d'intérêt.

Il ne faudrait pas oublier pour terminer, une contribution fort particulière, dans cet ensemble, qui est celle de Jean-François Cantin. D'abord, inscrit dans le cadre d'une performance présentée à Toronto l'été dernier, à l'intérieur de laquelle il avait une fonction bien précise, *Propos type*, ambigu et hybride est à l'intérieur de l'exposition tout à la fois une proposition vidéographique comme telle, et un objet; de par la façon qu'on a d'introduire le moniteur, recouvert dans son ensemble, à l'exception de l'écran, d'une bande de papier adhésif, rappel de la bande élastique qui court au bas du moniteur et qui est un prolongement direct, tridimensionnel, de celle qu'on retrouve dans le vidéo.

Montrant l'artiste lui-même, nu, jouant avec une bande élastique qui a son prolongement à l'extérieur du moniteur, *Propos type*, dépouillé et humoristique, expose au pied de la lettre la nouvelle relation qu'implique la vidéo avec le spectateur, c'est-à-dire la transformation de son rôle passif par une interaction essentielle au travail vidéographique. Dans sa sollicitation équivoque du spectateur (par la bande élastique) qui est, de par sa complémentarité, partie intégrante du vidéo lui-même, l'œuvre de Cantin dont l'esthétique a d'autres fonctions que celles de fasciner, tente d'établir par sa détermination à chercher d'autres voies, et par son humour, un «dialogue» créateur, autre que la stimulation intellectuelle qu'exprime le discours, et qui est celui de l'intervention physique du spectateur. Une œuvre singulière, belle et nécessaire.

Constat de diversité disions-nous, au début de ces lignes; bien sûr, autant en ce qui a trait au nombre des productions qu'en ce qui concerne l'éventail qu'elles offrent. Constat marqué par l'intérêt que présentent certaines d'entre elles, disions-nous également; bien sûr, et eût égard à la quantité qu'on a pu voir, celles présentant un intérêt certain, qu'elles soient reliées ou non aux exigences du médium, sont nombreuses.

Ce concept de diversité, qui nous a permis de rendre compte de l'exposition, se trouve donc vérifié, même si la production actuelle, à vouloir l'inscrire dans des cadres plus ou moins fictifs qui ont pour fonction de la circonscrire, peut s'insérer à l'intérieur d'une bipolarité; comme si, là comme ailleurs, nous y étions condamnés. Il se trouve après coup en effet qu'une avenue plus sociale, et une autre, qu'on qualifierait d'expérimentale, se divisent la plupart des vidéogrammes; chacune de ces branches subissant à son tour la division.

D'une part, on a parlé de filiation cinématographique à préoccupations sociales; une orientation qui n'est plus nouvelle, et c'est là un euphémisme, mais qui continue de s'enrichir d'œuvres importantes comme *Pea Soup* de Falardeau/Poulin. A un autre niveau, il y a ces mêmes préoccupations, mais exprimées autrement, plus fondamentalement liées à l'utilisation de la vidéo comme telle, par l'action directe qu'on a sur les images et par voie de conséquence sur leurs rapports, et c'est là le concours des Dion et Guimond.

D'autre part, il a été fait mention de l'approche expérimentale, cette recherche sur l'image vidéographique, qui avec les années se raffine davantage et dont les expériences viendront transformer les productions futures. Et David Rahn, plus qu'une personnification de cette voie, l'enrichit par son travail. Enfin comme une parenthèse ou une annexe à ce champ, des essais sont tentés, des chemins nouveaux sont suggérés où la vidéo n'est plus seulement une fin, non plus qu'un moyen, mais au travers et par le moniteur, un objet; et la proposition de Jean-François Cantin, toute isolée qu'elle puisse être, est à cet égard originale et importante.

Et l'on remarquera, qu'au cœur même de cette bipolarité, elle aussi reproduite, qui reprend dans chacun des cas la structure d'un acquis sûr, mais souvent dépassé, pour se prolonger dans une voie plus neuve mais dont, déjà à ce stade, l'aspect créateur s'affirme, l'histoire même d'un médium est racontée.

En attendant son deuxième souffle, entre les sommets que constituent certaines productions, identifiées à des voies bien définies, la vidéo c'est aussi et surtout peut-être, la masse des productions, ni bonnes, ni mauvaises, non plus que très pertinentes, n'étant pas bien identifiées au médium utilisé, mais presque toujours dignes d'intérêt.

Gilles Godmer
Conservateur adjoint
Service d'animation et d'éducation
Janvier 1979

1

4

9

1

Luc Béland
Jean-Marc Desgent
Jean-Pierre Laurendeau
I'm still painting, I'm still writing, 1978
Vidéo noir et blanc, 30 minutes
Distribution Transfert,
Montréal

5

0

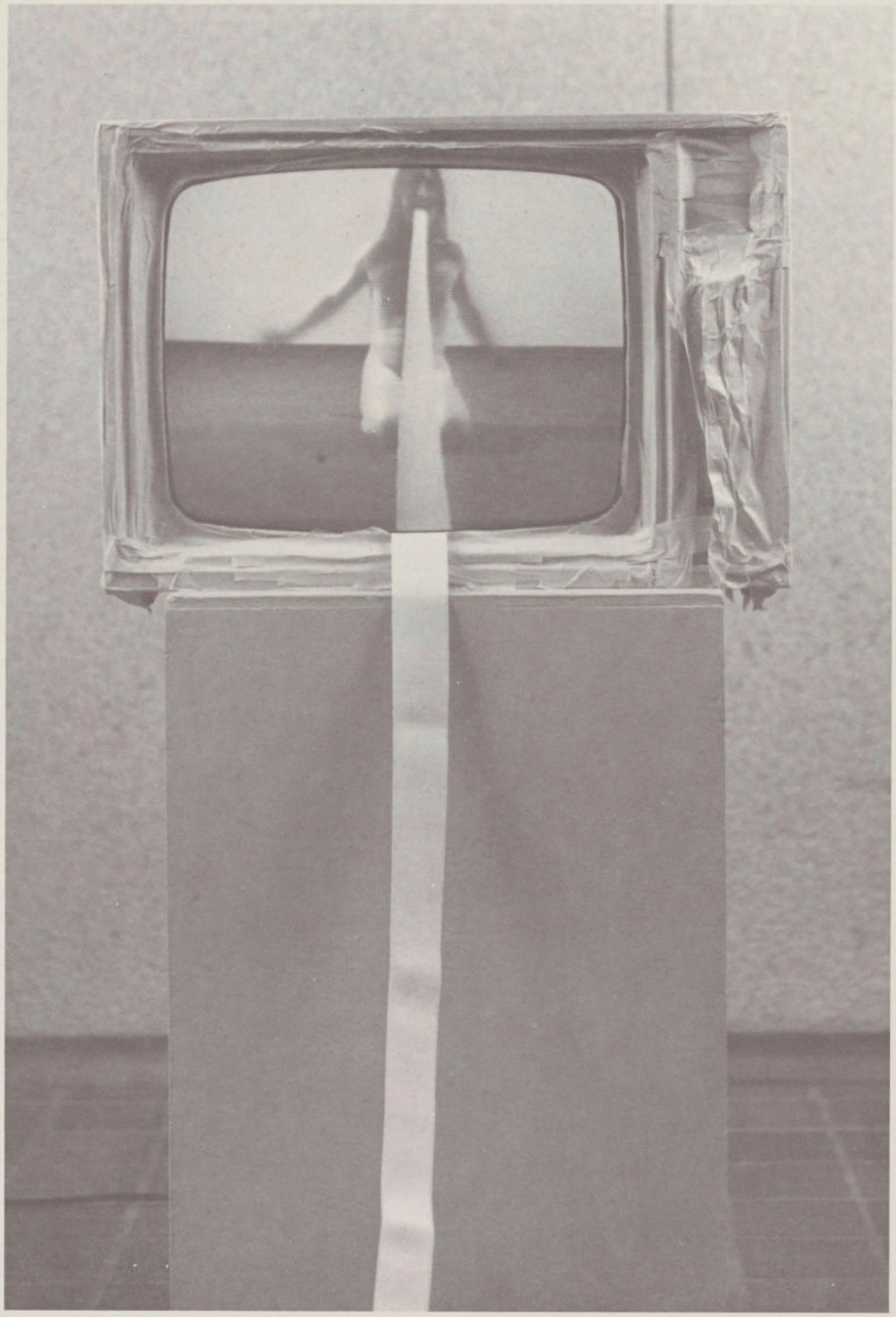
Diane Brisson
Philippe Chevalier
Trois, six, neuf, 1978
Vidéo noir et blanc, 7 minutes
Distribution Transfert,
Montréal

1

5

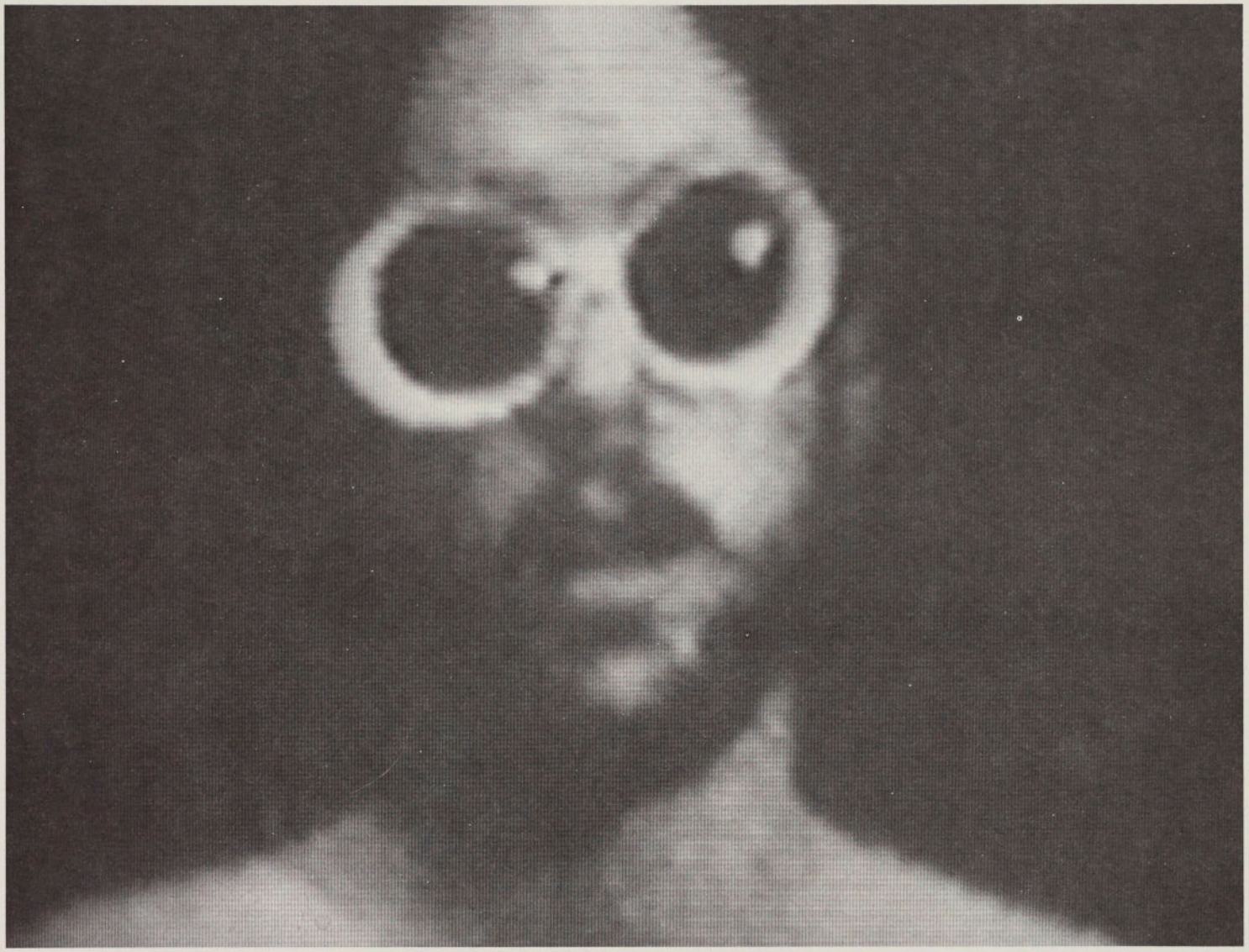
2

Jean-François Cantin
Propos type, 1977
Video noir et blanc, 30 minutes
Collection du Musée d'art
contemporain



Daniel Dion
We're all water, 1977
Vidéo noir et blanc, 4 minutes
Distribution Transfert,
Montréal

1



5

3

1

Daniel Dion
Daniel Guimond
Matrice urbaine, 1978
Vidéo couleur, 13 minutes
Distribution Transfert,
Montréal

5

4

Pierre Falardeau
Julien Poulin
Pea Soup, 1978
Vidéo noir et blanc, 90 minutes
Pea Soup Film, Montréal
Collection du Musée d'art
contemporain

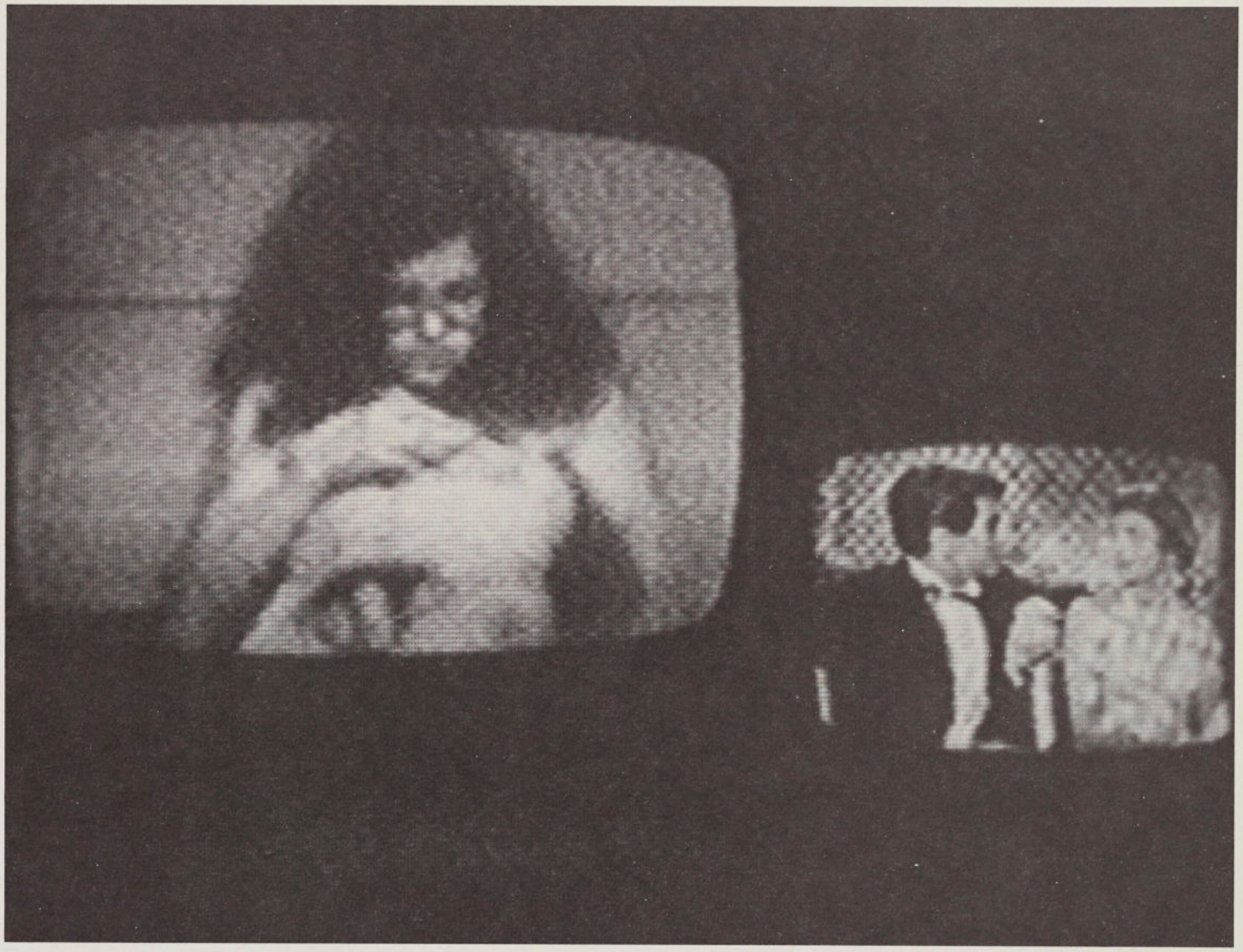
1

5

5

1

Daniel Guimond
Non, 1977
Video noir et blanc, 2 minutes
Distribution Transfert,
Montréal



5

6

Diane Heffernan
Suzanne Vertu
Essai en 3 mouvements pour 3 voix de femmes, 1977
Vidéo noir et blanc, 20 minutes
Production Réseau Vidéo de Femmes, Québec

1

Gilbert Lachapelle
Alchimie de la vie quotidienne, 1978
Vidéo couleur, 27 minutes et
30 secondes
Coopérative de vidéo de Montréal

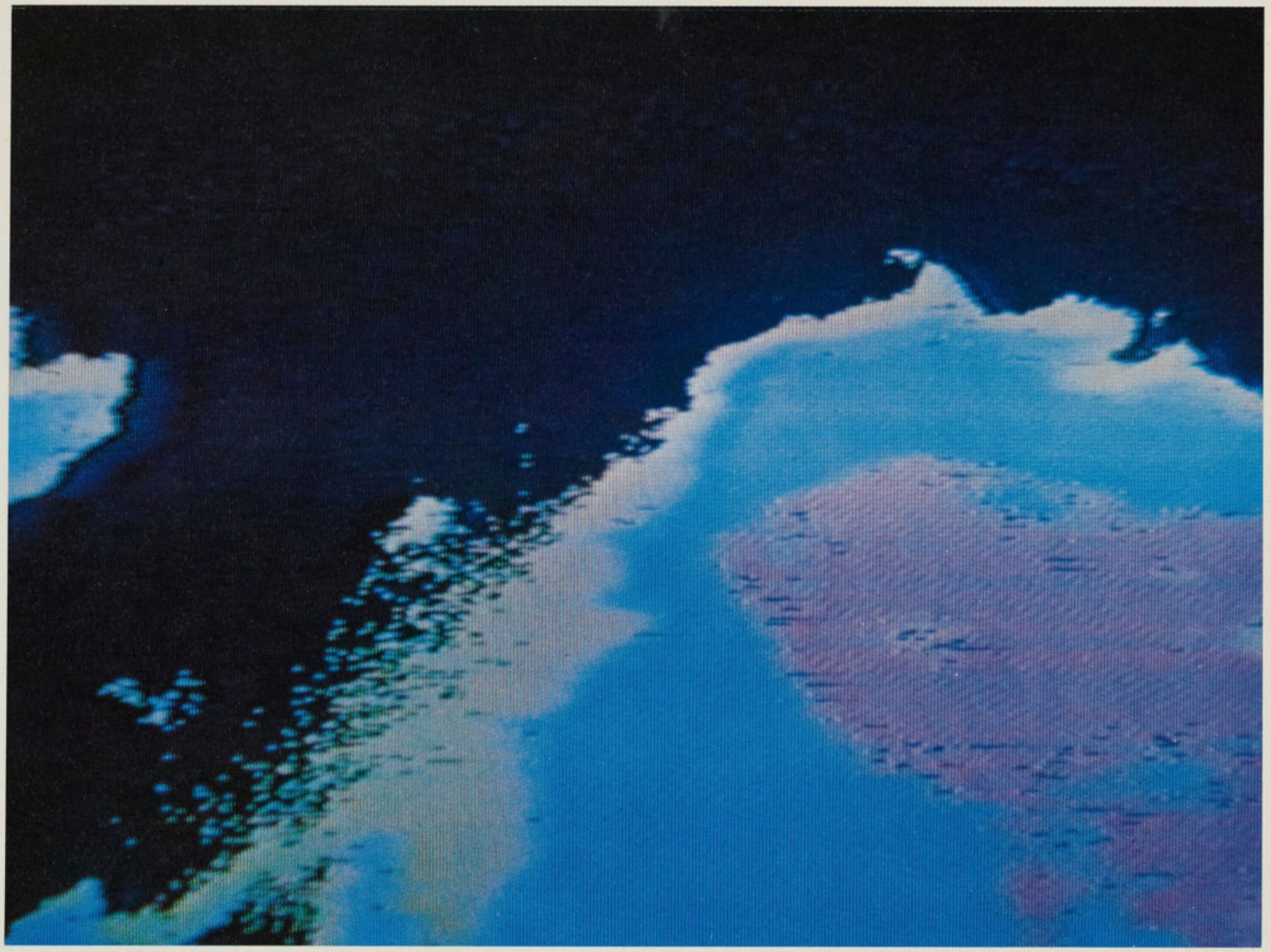
5

8

Yvon Leduc
Jean-Pierre St-Louis
Rouge et Bleu, la ligue nationale d'improvisation, 1978
Vidéo couleur, 58 minutes et 50 secondes
Coopérative de vidéo de Montréal

1

David Rahn
Video Clouds, 1978
Vidéo couleur, 10 minutes
Distribution David Rahn,
Montréal



6

0

Hélène Roy
Une Nef et ses sorcières, 1977
Vidéo noir et blanc, 53 minutes
Production La Femme et le Film, Québec
Distribution Vidéographe Inc., Montréal

1

Daniel Guimond
Z, 1977
Vidéo noir et blanc, 1 minute
Distribution Transfert,
Montréal

Daniel Guimond
Contorsion: première dose, 1978
Vidéo couleur, 10 minutes
Distribution Transfert,
Montréal

David Rahn
Sans titre, 1978
Vidéo couleur, 8 minutes
Distribution David Rahn,
Montréal

David Rahn
Fireworks, 1978
Vidéo couleur, 10 minutes
Distribution David Rahn,
Montréal

Ces vidéos n'ont pas de reproduction

6

2

Liste des participants 1
Illustrations
Notes biographiques

6

3

La gravure

Pierre Ayot, page 13
Né à Montréal en 1943

Fernand Bergeron, page 14
Né à Montréal en 1942

Gilles Boisvert, page 15
Né à Montréal en 1940

Monique Charbonneau, page 16
Née à Montréal en 1928

Carl Daoust, page 17
Né à Montréal en 1944

René Derouin, page 18
Né à Pointe-aux-Trembles en 1936

Jennifer Dickson, page 19
Née en Afrique du Sud en 1936

Chantal duPont, page 20
Née à Montréal en 1942

Denis Forcier, page 21
Né à Montréal en 1940

Michel Fortier, page 22
Né à Montréal en 1943

Roland Giguère, page 23
Né à Montréal en 1929

Richard Lacroix, page 24
Né à Montréal en 1939

Tin Yum Lau, page 25
Né à Hong Kong, Chine, en 1941

Michel Leclair, page 26
Né à Montréal en 1948

Janine Leroux-Guillaume, page 27
Née à St-Hermas en 1927

Paul Lussier, page 28
Né à Waterloo en 1944

Marc-Antoine Nadeau, page 29
Né à Montréal en 1943

Francine Simonin, page 30
Née à Lausanne, Suisse, en 1936

Pierre Tétreault, page 31
Né à Granby en 1947

Normand Ulrich, page 32
Né à Montréal en 1949

Robert Wolfe, page 33
Né à Montréal en 1935

La peinture

Edmund Alleyn, page 41
Né à Québec en 1931

Jocelyne Alloucherie, page 42
Née à Parc des Laurentides en 1944

Marcel Barbeau, page 43
Né à Montréal en 1925

Léon Bellefleur, page 44
Né à Montréal en 1910

Louis Belzile, page 45
Né à Rimouski en 1929

Mel Boyaner, page 46
Né à Montréal en 1924

Marcelin Cardinal, page 47
Né à Gravelbourg, Saskatchewan, en 1920

Louis Comtois, page 48
Né à Montréal en 1945

Ulysse Comtois, page 49
Né à Granby en 1931

Jacques de Tonnancour, page 50
Né à Montréal en 1917

Marcelle Ferron, page 51
Née à Louiseville en 1924

Charles Gagnon, page 52
Né à Montréal en 1934

Pierre Gauvreau, page 53
Né à Montréal en 1922

Claude Goulet, page 54
Né à Montréal en 1925

John Heward, page 55
Né à Montréal en 1934

Miljenko Horvat, page 56
Né à Varazdin, Yougoslavie, en 1935

Jacques Hurtubise, page 57
Né à Montréal en 1939

Marcel Jean, page 58
Né à Québec en 1937

Jean-Paul Jérôme, page 59
Né à Montréal en 1928

Denis Juneau, page 60
Né à Montréal en 1925

Christian Knudsen, page 61
Né à Vorup, Danemark, en 1945

Suzy Lake, page 62
Née à Détroit, Etats-Unis, en 1947

Lucie Laporte, page 63
Née à Joliette en 1946

Serge Lemoyne, page 64
Né à Acton Vale en 1941

Rita Letendre, page 65
Née à Drummondville en 1928

Jean McEwen, page 66
Né à Montréal en 1923

Richard Mill, page 67
Né à Québec en 1949

Guido Molinari, page 68
Né à Montréal en 1933

Jacques Palumbo, page 69
Né à Philippeville, Algérie, en 1939

Alfred Pellan, page 70
Né à Québec en 1906

Kenneth Peters, page 71
Né à Régina, Saskatchewan, en 1939

Milly Ristvedt, page 72
Né à Kimberly, Colombie Britannique, en 1942

Louise Robert, page 73
Née à Montréal en 1941

Robert Savoie, page 74
Né à Québec en 1939

Françoise Tounissoux, page 75
Née en France en 1947

Fernand Toupin, page 76
Né à Montréal en 1930

Robert Venor, page 77
Né à Montréal en 1931

La photographie

Raymonde April, page 83
Née à Moncton, Nouveau-Brunswick, en 1953

Claire Beaugrand-Champagne, page 84
Née à Montréal en 1948

Lise Bégin, page 85
Née à Québec en 1945

François Carrière, page 86
Né à Ile Perrot en 1950

Tim Clark, page 87
Né en Ecosse en 1945

Serge Clément, page 88
Né à Valleyfield en 1950

Sorel Cohen, page 89
Né à Montréal en 1936

Marie-Andrée Cossette, page 90
Née à Saint-Hyacinthe en 1946

Sylvain Cousineau, page 91
Né à Arvida en 1949

Eric Daudelin, page 92
Né à Neuilly-sur-Seine, France, en 1948

Gilles Dempsey, page 93
Né à Montréal en 1946

Gera Dillon, page 94
Né à Montréal en 1945

David Duchow, page 95
Né à Montréal en 1949

Michael Flomen, page 96
Né à Montréal en 1952

Michel Gaboury, page 97
Né à Montréal en 1951

Marc André Gagné, page 98
Né à Pointe-au-Père en 1939

Pierre Gaudard, page 99
Né en France en 1927

Normand Grégoire, page 100
Né à Montréal en 1944

Jorge Guerra, page 101
Né à Lisbonne en 1936

Pierre Guimond, page 102
Né à Montréal en 1945

Clara Gutsche, page 103
Né à Saint-Louis, Missouri, en 1949

Stephan Kovacs, page 104
Né à Montréal en 1953

Ronald Labelle, page 105
Né à Montréal en 1942

René Lamothe, page 106
Né à Shawinigan-Sud en 1951

Jean Lauzon, page 107
Né à Dorval en 1953

Brian Merrett, page 108
Né à Saint-Jean, Nouveau-Brunswick, en 1945

David Miller, page 109
Né en Ohio en 1949

Denis Plain, page 110
Né à Montreuil, France, en 1939

Normand Rajotte, page 111
Né à Drummondville en 1952

Robert Slatkoff, page 112
Né à Montréal en 1938

Gabor Szilasi, page 113
Né en Hongrie en 1928

Sam Tata, page 114
Né à Shanghai en 1911

Serge Tousignant, page 115
Né à Montréal en 1942

Robert Walker, page 116
Né à Montréal en 1945

Roland Weber, page 117
Né à Tunis, en Tunisie, en 1921

La sculpture

Louis Archambault, page 123
Né à Montréal en 1915

Cozic, page 124
Né en France en 1942

Marc Cramer, page 125
Né en France en 1946

Charles Daudelin, page 126
Né à Granby en 1920

Pierre-Roland Dinel, page 127
Né à Montréal en 1919

Andrew Dutkewych, page 128
Né à Vienne, Autriche, en 1944

Ivanhoé Fortier, page 129
Né à St-Louis de Courville en 1931

Peter Gnass, page 130
Né à Rostock, Allemagne, en 1936

Michel Goulet, page 131
Né à Asbestos en 1944

Pierre Granche, page 132
Né à Montréal en 1948

Louise Guay, page 125
Née à Montréal en 1949

Réal Lauzon, page 133
Né à Montréal en 1945

Mario Merola, page 134
Né à Montréal en 1931

Guy Montpetit, page 135
Né à Montréal en 1938

Gunter Nolte, page 136
Né à Goettingen, Allemagne, en 1938

Robert Poulin, page 137
Né à Montréal en 1949

Ronald Thibert, page 138
Né à St-Edouard de Napierville en 1942

Claude Tousignant, page 139
Né à Montréal en 1932

Denys Tremblay, page 140
Né à Chicoutimi en 1952

Yves Trudeau, page 141
Né à Montréal en 1930

William Vazan, page 142
Né à Toronto, Ontario, en 1933

Roger Vilder, page 143
Né à Beyrouth, Liban, en 1938

1

6

5

1

La vidéo

Luc Béland, page 150
Né à Lachine en 1951

Diane Brisson, page 151
Née à Montréal

Jean-François Cantin, page 152
Né à Montréal en 1958

Philippe Chevalier, page 151
Né à Montréal

Jean-Marc Desgent, page 150
Né à Montréal

Daniel Dion, pages 153, 154
Né à Montréal en 1958

Daniel Guimond, pages 154, 156
Né à Montréal en 1959

Pierre Falardeau, page 155
Né à Montréal en 1946

Diane Heffernan, page 157
Née à Montréal en 1942

Gilbert Lachapelle, page 158
Né à Montréal en 1949

Jean-Pierre Laurendeau,
page 150
Né à Montréal en 1954

Yvon Leduc, page 159
Né à Montréal en 1954

6

Julien Poulin, page 155
Né à Montréal en 1946

David Rahn, page 160
Né à Ste-Catherines, Ontario, en 1947

Hélène Roy, page 161
Née à Montréal en 1931

Jean-Pierre St-Louis, page 159
Né à St-Jovite en 1951

Suzanne Vertu, page 157
Née à Sherbrooke en 1947

Les œuvres faisant partie de la collection du Musée d'art contemporain ont été acquises après la tenue de l'exposition *Tendances actuelles au Québec.*

Les pages réfèrent aux œuvres reproduites

6

Table des matières

2 **Remerciements**

3 **Avant-propos,** Louise Letocha

7 **La gravure,** Yolande Racine

35 **La peinture,** René Payant

79 **La photographie,** Sandra Marchand

119 **La sculpture,** Lise Lamarche

145 **La vidéo,** Gilles Godmer

163 **Liste des participants**
Illustrations
Notes biographiques

168 **Crédits**

1

6

7

1

Ministère des Affaires culturelles 1980.

Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays. Toute reproduction pour fins commerciales, par procédés mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction, est interdite sans l'autorisation écrite de l'Editeur officiel du Québec.

Dépôt légal, 1er trimestre 1980
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-551-03482-5

Conception graphique:
Raymond Bellemare Designers Inc.

Crédits photographiques:
Agence de communication TAV, toutes les photographies sauf les suivantes:
François Desaulniers, page 116
Alex Makarow, pages 13, 31
Jean Valade, page 134
Bill Vazan, page 142

6

8

S E C N A D N E T

S E L L E U T C A

C E B E U G U A

S E C N A D N E T

S E L L E U T C A

C E B E U G U A

S E C N A D N E T

S E L L E U T C A

C E B E U G U A