

LE
DESSIN
DE
LA
JEUNE
PEINTURE

Denis Asselin
Lucio de Heusch
Richard Mill

Luc Béland
Christian Kiopini
Léopold Plotek

Louis Comtois
Christian Knudsen
Louise Robert

LE DESSIN DE LA JEUNE PEINTURE

Une exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal.

Présentée au Musée d'art contemporain du 17 septembre au 1^{er} novembre 1981.

Mise en circulation jusqu'en 1983 dans les musées et centres d'expositions du Québec et de l'est du Canada.

Cette publication a été préparée par France Gascon,
conservatrice de l'exposition.

Conception graphique : Michel Guilbeault

Photographie : François Carrière et
François Desaulniers pour le
Musée d'art contemporain

Typographie : Compoplus Inc., Montréal, Québec

Impression : Imprimerie Canada Inc., Sillery, Québec

© Ministère des Affaires culturelles, 1981

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec

3^e trimestre 1981

ISBN : 2-550-01845-1

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	5
Remerciements	6
Introduction	7
Denis Asselin	17
Luc Béland	20
Louis Comtois	23
Lucio de Heusch	26
Christian Kiopini	29
Christian Knudsen	32
Richard Mill	35
Léopold Plotek	38
Louise Robert	41
Bibliographie choisie	45

AVANT-PROPOS

Le dessin rappelle à notre considération, à cause de son caractère intimiste, le phénomène de la relation qu'entretient l'artiste avec l'objet esthétique. Trop souvent perçu comme une étape secondaire dans la réalisation d'une oeuvre d'un format plus important, le dessin n'a pas joui, au cours des siècles, de la même attention de la part des historiens que d'autres modes d'expression comme la peinture ou la sculpture. Pourtant, il fut toujours envisagé comme un moyen privilégié par l'artiste qui maintenait, à travers lui, un rapport discursif avec son art. Le support d'un matériau plus flexible, favorisait cette communication plus directe avec l'objet en n'offrant pas une même opacité de la surface que présentait encore la toile et son châssis. Il y a une proximité avec le support qui ne tient pas de la conquête de la matière mais plutôt de l'entretien de l'artiste avec un mode représentatif. Jackson Pollock n'a-t-il pas tenté d'abolir cette distance entre la toile et lui afin d'entrer dans le champ de la représentation, n'abordant pas son art à l'extérieur de lui et en référence à une autre nature que la sienne, mais en lui, dans des schèmes en correspondance avec son psychisme ? Le dessin a cette propriété de donner une emprise au geste sans interposer un cadre entre le trajet de l'acte et la trace.

Tantôt conçu comme une esquisse préparatoire, tantôt comme un projet en soi, le dessin s'instaure sans prétention assurant à la pensée du créateur une continuité dans l'élaboration d'un système pictural.

Les travaux réunis dans l'exposition « Le dessin de la jeune peinture » nous informent autant sur une dynamique de la surface, engendrée par de grands axes de composition, que sur la virtualité d'une vibration chromatique. Si le dessin de ces artistes se situe en marge de leurs tableaux, il établit aussi, en leur bordure, un lien constitutif favorable à une meilleure lisibilité des éléments plastiques. Et sans cette intervention graphique, nous en serions à un niveau de perception moins éclairé sur leur rapport avec un enseignement de la peinture. Lieu de repli, de la réflexion, le dessin s'interpose dans l'oeuvre comme il nous renseigne sur le sens d'une oeuvre qui se trace d'une toile à l'autre.

Louise Letocha
Directrice

REMERCIEMENTS

Plusieurs personnes nous ont apporté leur concours dans la mise sur pied de cette exposition. La part fondamentale revient aux neuf artistes de l'exposition : ils nous ont assuré à toutes les étapes du projet une collaboration attentive qui nous a été extrêmement précieuse et pour laquelle nous leur sommes très reconnaissants. Monsieur Georges Curzi, monsieur Michel Giroux de la Galerie Joliet, Québec, et madame Michiko Gagnon de la Galerie Yajima, Montréal, ont aimablement répondu à nos questions et nous ont fait partager la connaissance approfondie qu'ils ont de l'oeuvre de certains artistes. Nous leur adressons nos plus sincères remerciements ainsi qu'à tous les prêteurs qui ont si généreusement acquiescé à nos demandes de prêt et ont accepté de se départir de leurs oeuvres pendant la durée prolongée de l'exposition itinérante.

F. G.

INTRODUCTION

CETTE EXPOSITION EST CONSACRÉE à l'oeuvre dessinée de jeunes peintres abstraits québécois. Si nous avons choisi à leur propos le terme de « jeune peinture » ce n'est pas tant pour signaler leur « jeune » âge que pour démarquer de leurs aînés une génération de peintres qui a émergé au milieu des années 70 et a créé autour de la peinture un nouveau dynamisme.

Il n'y a pas de coupure nette entre cette génération et la précédente. Le fait de la peinture, le fait de l'abstraction créent des liens et des filiations qui ne se démentent pas. Toutefois l'attitude des peintres s'est modifiée à plusieurs points de vue. Le type de rapport qu'ils commandent vis-à-vis du spectateur, la clarté de leur propos, la présence d'investissements personnels et la pluralité des styles sont typiquement des manifestations de la peinture des années 70. L'aspect théorique de leur travail n'est plus un a posteriori ou un a priori mais une donnée vivante de l'oeuvre, qui sourd de tous les points de la surface. Sans jamais sacrifier le plaisir de l'oeil et le visible pour le lisible cette peinture s'affiche plus ouvertement que toute autre qui l'a précédée comme une réflexion sur la peinture. Une inscription plus franche dans le « modernisme », cette théorie selon laquelle une forme d'art doit non seulement se référer à elle-même mais aussi parler d'elle-même, a fait toute la différence.

Parler d'abstraction dans le cas de ces jeunes peintres c'est se référer à une classification qui est devenue secondaire et à un objectif qui n'est plus le leur, parce qu'ils l'ont en quelque sorte dépassé. Depuis peu le champ de l'art abstrait s'est diversifié au point de réintégrer des éléments qu'il avait exclus plus tôt. Ainsi ces peintres s'inscrivent dans l'art abstrait sans se refuser la présence d'éléments de figuration tels que l'illusion chez Lucio de Heusch, l'écriture chez Louise Robert, les allusions à l'architecture chez Léopold Plotek, pour ne nommer que les cas les plus flagrants. Ils n'y voient pas l'incompatibilité qu'y aurait perçue la génération précédente parce que les éléments figuratifs sont mis entre parenthèses de la même façon que les éléments non-figuratifs : ils font l'objet du même questionne-

ment que subissent la couleur ou le plan. En même temps, la couleur agit tout comme la référence agit : les mots se lisent... les architectures suggèrent leurs espaces. On pourrait imaginer l'équivalent figuratif de nos jeunes peintres abstraits mais une peinture figurative qui s'interrogerait avec autant de continuité sur elle-même n'existe pas ici. On ne trouve des équivalents ici de leur démarche que dans des modes proprement figuratifs comme la performance, l'installation et la photographie.

Les peintres que nous avons réunis ont des démarches hautement compatibles sans pour autant avoir fait partie de mouvements comme il en existait ici dans les années 40 et 50. Cela prouve que, dans les années 70 comme maintenant, l'absence de mouvements concertés, si elle a favorisé l'apparition de démarches fortement individualisées, n'a pas entraîné pour autant une dispersion du champ artistique. Celui-ci n'offre plus les mêmes points de repère éclatants qu'il offrait auparavant mais il en offre d'autres, moins apparents et reliés de plus près à la démarche, auxquels il faudra prêter attention.

Sans former de mouvements donc, ne s'étant tout au plus, certains, regroupés à quelques occasions pour des expositions, les artistes de l'exposition, qui sont tous dans la trentaine, ont commencé à exposer dans la première moitié des années 70. Depuis lors, ils se sont toujours identifiés comme peintres. (Les expositions de dessins de Christian Kiopini et de Luc Béland, par exemple, sont présentées par ces artistes comme des expositions de peintres). Leur production est continue et laisse voir des oeuvres récentes qui sont à la fois déroutantes et de plus en plus affirmées.

Face à de tels « profils de carrière », offrant par ailleurs tant de points communs, nous avons choisi la forme de petites rétrospectives parallèles qui, tout en permettant de faire se dégager d'elles-mêmes les préoccupations de chaque artiste, souligneraient la continuité et le renouvellement qui marquaient déjà cette « jeune peinture ». Le va-et-vient rétrospectif, d'un artiste à l'autre, ferait aussi apparaître un fait que nous jugeons important, à savoir que l'évolution

Une génération de peintres au profil commun

Le point de vue de l'exposition : une synthèse en forme de rétrospectives parallèles

Une nouvelle peinture

des peintres, tout en demeurant personnelle, se faisait au même diapason et visait souvent les mêmes remises en question — en particulier l'aspect systématique qui les avait marqués au point de départ.

De chaque artiste environ trois oeuvres ont été sélectionnées qui pouvaient rendre compte de la production dessinée de l'artiste, depuis qu'une telle chose existait chez lui. Dans presque tous les cas, il a été choisi une première oeuvre qui remonte à 1975 ou 1976 et deux autres plus récentes, tirées de périodes différentes. Ainsi la plupart des artistes présentent des oeuvres réalisées à quelque deux années d'intervalle, depuis 1975-1976 jusqu'à 1980-1981. Chez plusieurs, les trois oeuvres de l'exposition correspondent à trois périodes de production de dessins, quelquefois les trois seules périodes de dessin qu'ils aient connues.

Malgré toute la ferveur que ces jeunes peintres mettent dans leur production dessinée celle-ci demeure une production marginale (même si chez certains elle est très importante, tant quantitativement que du point de vue de ce qui y est investi) en ce sens que l'activité de dessiner ne réussit jamais à déclasser l'activité de peindre. Cela demeure donc toujours des « dessins de peintres ». Il faut toutefois s'empresse de noter que la jeune peinture dessine beaucoup, que plusieurs dessins sont sortis des ateliers et ont été exposés et que plusieurs artistes ont déjà fait des expositions composées uniquement de leurs dessins.

Chez la plupart, un dessin s'insère dans une série et correspond à une période déterminée où le peintre n'a fait que du dessin, ce qui indique que le dessin n'est pas alors l'accompagnement du tableau mais l'accompagnement de d'autres dessins. Il peut donc se justifier par lui-même comme un tableau le fait. La majorité des oeuvres de l'exposition est dans ce cas : absolument libre de toute dépendance vis-à-vis d'une peinture (ou de « la » peinture) mais non vis-à-vis d'une démarche de peintre. Ceux qui sont familiers avec l'oeuvre peint de ces artistes reconnaîtront peut-être dans plusieurs de ces dessins ce qu'ils croiront être l'équivalent graphique de l'oeuvre

peint (ou du style peint) qu'ils connaissent bien. Ils verront peut-être aussi que ces dessins sont souvent des présages de ce qui va advenir dans la peinture (chez Louise Robert, le mot réapparaît d'abord dans le dessin ; le dessin de Luc Béland, *James Joyce*, aussi, « *Démiurge* », no 6 du cat., annonce directement les grands tableaux qui l'ont suivi). Tout cela est vrai et est solidaire parce que l'oeuvre graphique a des liens organiques avec l'oeuvre peinte. Il n'est pas étonnant non plus que tant de fois l'oeuvre graphique annonce le tableau : son caractère immédiat et transparent la prédispose à recevoir les premières idées qui seront développées par la suite dans la peinture, de même qu'il en fait un instrument idéal de réflexion sur la peinture. Mais toute question relative au rapport entre telle oeuvre dessinée et telle oeuvre peinte est secondaire et n'a qu'un intérêt documentaire que nous avons voulu éviter d'appuyer ici. Il n'est pas besoin de connaître l'oeuvre peint de ces artistes pour apprécier leur oeuvre dessiné. De ce point de vue les dessins réunis ici sont des oeuvres à part entière. Le peintre les considère comme telles et il nous apparaissait important de ne pas déroger à cette attitude.

Il y a deux exceptions que nous avons aussi retenues. Les oeuvres dessinées de Léopold Plotek (nos de cat. 24 à 29) sont des instruments de travail ; elles sont préparées en cours d'élaboration d'une peinture et portent le titre de l'oeuvre peinte — qui est cependant souvent fort différente. Dans la note que le peintre a jointe à ses oeuvres, il indique bien qu'il reconnaît ces oeuvres comme « cohérentes » et donc autonomes. L'autre exception est constituée par les deux petites « études » de Louis Comtois (nos de cat. 7 et 8) pour les tableaux *EQA* et *QEA*. Ce type de dessin est véritablement le modèle réduit, le « *modello* », au sens de dessin préparatoire ultime qu'avait ce mot dans la terminologie développée à la Renaissance pour distinguer les différents états du dessin.

Nous pouvons considérer ces deux oeuvres comme des exceptions parce qu'elles ont eu *manifestement* (parce que le peintre l'a manifestée) une fonction avant de devenir, d'être reconnues par leur

Mesure d'une production :
périodicité et fonction du
dessin chez les jeunes
peintres

auteur, comme une forme artistique. Mais sont-elles vraiment des exceptions ? L'autonomie du dessin — la « grande » question qu'on se pose à son sujet — ne se décide-t-elle pas toujours après coup, sous le coup d'un jugement ou d'une appropriation postérieure à l'oeuvre ? En quoi une forme artistique qui aurait aussi été fonctionnelle auparavant serait-elle considérée comme mineure par rapport à une forme qui n'aurait été qu'artistique ? La question est chinoise mais il semble que le dessin, de par son statut très ambivalent, nous amène souvent à ce type de question et tend aussi à nous y confiner. Pourtant, au delà du contexte étroit de production du dessin, comme celui que nous venons de décrire à propos de nos dessins de peintres, il y a des conditions générales — comme l'histoire du dessin, son statut, sa forme matérielle — qui ont une très grande importance sur notre façon de percevoir le dessin. L'objet-dessin nous parle avant même que l'artiste nous parle. Aussi est-il important d'élargir ici le point de vue sur le dessin et de le considérer en lui-même et pour lui-même, tel que l'envisage cette exposition qui ne montre que du dessin (même si manifestement la question de la peinture y est centrale).

LE DESSIN

LES HISTORIENS DE L'ART, autant de l'art ancien que de l'art actuel, sont méfiants vis-à-vis d'une forme artistique comme le dessin. Cette méfiance se perpétue malgré la faveur dont jouit le dessin, tant auprès des artistes qu'auprès du public, et elle se manifeste par une quasi-absence de réflexion théorique sur le sujet — qui mesurerait le dessin autrement qu'à son seul contexte particulier de production.

Cette méfiance apparaît comme fondée car il est difficile de prendre un point de vue théorique sur un objet dont le statut est incertain. Or le statut du dessin est très incertain. Il n'existe pas comme *pratique* : plusieurs artistes (presque tous les artistes) dessinent mais il ne s'en trouve aucun pour dire « je suis dessinateur » alors que la peinture et la sculp-

ture ont créé des êtres sociaux réels comme le peintre et le sculpteur. D'autre part le dessin s'est développé depuis très longtemps dans l'ombre de la peinture, de la sculpture et de l'architecture et il n'a jamais par la suite gagné tout-à-fait son indépendance : même dans l'art de ce siècle quand le dessin devient un objet autonome (ce que Bernice Rose, l'historienne de l'art américaine qui a été la grande initiatrice de la redécouverte du dessin, situe à Seurat [*Drawing now*, p. 13]), il n'en continue pas moins de s'insérer, dans la plupart des cas, dans une autre pratique et donc encore une fois de servir de relais à cette pratique. Et un peu comme le dessin avait vécu auparavant dans les marges de la peinture, il vit maintenant dans les marges de formes d'art nouvelles comme l'art systémique, le land art, l'art conceptuel et l'installation, où il sert souvent à « représenter » le projet, qui a été matérialisé, sera matérialisé ou ne peut pas être matérialisé (les dessins de Christo, pour citer un exemple connu, sont dans cette catégorie). Plusieurs mouvements récents font du dessin ou utilisent le dessin mais rendent caduque cette distinction de dessin car c'est l'idée ou le contenu qui importe et il est assez indifférent pour eux que l'oeuvre, ou une partie de l'oeuvre, soit *sur papier*, *sur bois* ou *sur métal* ou alors *en papier*, *en bois* ou *en métal*.

Pourtant il semble bien que la matière qui le compose soit le seul moyen de préciser ce qu'est le dessin. La véritable frontière du dessin — celle qui ne prête flanc à aucune discussion — est tracée par la description de son support : le papier. Que, dans les galeries et les musées, l'expression « oeuvre sur papier » soit en train de supplanter l'expression « dessin » offre une confirmation de ce que le dessin doit de plus en plus se replier sur sa matière pour se trouver une spécificité. À la lumière des derniers développements de l'art, ce mode de classement apparaît comme périmé mais il semble bien qu'il faille s'en contenter.

On comprend alors l'hésitation des historiens de l'art devant le dessin : on a trop valorisé récemment la *pratique* de l'art et l'autonomie de chaque pratique pour qu'il soit possible maintenant de faire marche

L'écueil du dessin, enfermé dans son contexte de production

Le statut problématique du dessin et ce qui l'a créé

arrière et de valoriser ce qui n'est pas une pratique, ni même une technique mais une simple classe d'objets, non localisée, qui se dissémine à travers plusieurs autres classes d'objets. Il faut toutefois reconnaître ici le caractère *historique* et non pas universel de cette ambivalence du dessin. Une certaine forme d'*exclusion* a été exercée à l'endroit du dessin, parce qu'il ne constituait pas une pratique et parce qu'il n'avait ni autonomie et ni spécificité. Ce thème de l'autonomie et de la spécificité de la pratique constitue une des principales lignes de force du développement de l'art moderne depuis la fin du XIX^e siècle et celle-ci a culminé dans la théorie de l'art moderniste. L'ambivalence du dessin est surtout fonction du contexte dans lequel il apparaît et dans lequel il fait tache. Comme ce contexte semble maintenant se transformer — ne parle-t-on pas de « post-modernisme » — on peut imaginer une nouvelle façon d'aborder ce que la théorie de l'art moderniste excluait.

Le dessin a traversé l'histoire de l'art sans subir beaucoup de transformation. Il est une forme trop minimale pour qu'elle puisse faire l'objet de tous les investissements dont ont fait l'objet la peinture ou la sculpture. Ainsi, loin d'être un genre et loin d'être une pratique qui se discute et se remet en question et dont l'évolution aurait un sens social, le dessin serait plutôt un « mode de parole » artistique, direct et universel, que tous ont pu s'approprier.

Nos jeunes peintres ont investi dans le dessin le même effort de réflexion sur le médium que dans leurs tableaux. Même si leur travail n'est pas entièrement absorbé par cette tâche et que, pour eux, la spécificité du médium soit plutôt un acquis qu'un objectif, leur dessin comme leur peinture nous réservent toujours — au moins en filigrane — une enquête sur la spécificité du médium. Ainsi leurs dessins nous donneront quelques indications sur le mode de parole particulier qu'est le dessin. Pas tous leurs dessins cependant. Car plusieurs ressemblent à la peinture et reprennent les procédés de la peinture même s'ils sont sur papier. Mais plusieurs autres aussi mettent de l'avant des procédés qui ne sont pas

en usage dans la peinture. Ces dessins nous permettent de faire les constatations suivantes.

Première constatation : le support du dessin n'a pas seulement un format mais aussi une forme. La peinture nous a habitués à considérer son support (la toile tendue) sous le seul angle du format. Le support du dessin n'est pas seulement un format, il est une forme dont on peut décrire les limites, la texture et même le mouvement, soit le gondollement du papier.

Par exemple, devant le dessin *No 381* de Louise Robert (no 32 du cat.) qui a un contour très particulier, il faudrait peut-être parler de silhouette plutôt que de contour. Le support y est déchiré (et non pas coupé) ce qui ajoute une autre dimension à l'objet en révélant l'épaisseur et les couches qui forment le support. Par le pliage, également, l'oeuvre acquiert une troisième dimension. Mais on remarquera aussi que le support, aussi complexe et travaillé soit-il, ne contient pas entièrement l'oeuvre, et qu'il y a de la matière et des signes qui sont ajoutés au support.

Seconde constatation : la marque (c'est-à-dire le coup de crayon ou le coup de pinceau) est souvent le résultat d'une connexion dynamique entre l'instrument et le papier : elle va servir de révélateur du papier en en faisant apparaître le grain, un peu comme la photographie révèle le grain du papier. Le support ou le « fond » du dessin est beaucoup plus présent que dans une peinture.

Dans le dessin récent de Christian Kiopini (no 17 du cat.), les traits de couleurs sont tracés à la fois au recto et au verso du papier. Certaines couleurs sont vues en transparence, à travers le papier. Celles-là sont pâles et uniformes alors que les couleurs déposées sur la surface sont rugueuses et franches. C'est le papier lui-même — sa finesse et sa transparence — qui compose de schéma chromatique du dessin, extrêmement raffiné et complexe. Ce dessin joue sur la transformation de la couleur telle que vue à travers le papier. Celui-ci est plus qu'un support, il devient le voile qui agit sur la couleur pour l'atté-

Des procédés spécifiques au dessin

nuer. Le rapport marque-support ne se résout pas au simple rapport devant-derrrière. Le support joue dans ce dessin un rôle d'acteur principal.

Troisième constatation : la différence entre le support et la marque demeure toujours perceptible. Le support n'est jamais oblitéré par la marque : au contraire la marque le révèle. Le dessin laisse presque toujours voir sa bordure : l'image ne le recouvre pas entièrement. Les peintres ont même tendance à placer leur dessin au centre de la feuille de papier comme pour mettre en exergue la marque et la distinguer du support, comme nous le montrent notamment des dessins de Richard Mill (nos de cat. 21 et 22) et de Louis Comtois (nos de cat. 7 à 11).

Ces distinctions entre la marque et le support et même la connexion particulière qui existe entre eux permet toujours de distinguer les acteurs, les actions, les effets et leur origine, et de reconstituer la genèse du dessin.

On reconnaît à travers ces trois constatations une parfaite logique moderniste qui s'emploie à démontrer et à inventorier les qualités intrinsèques du support : avec le résultat ici que la marque et le support sont mis en évidence. Cette réflexion moderniste a toutefois dans le dessin des conséquences opposées à celles qu'elle a dans la peinture. La peinture moderniste a, à certains moments, été monopolisée par sa réflexion sur le support qui déterminait entièrement tout ce qui pouvait s'y inscrire. La peinture, depuis le premier tableau, a toujours eu tendance à effacer le support en le couvrant entièrement. D'abord par des couches préparatoires qui bouchent les pores de la toile et l'opacifient. Ensuite par de l'huile ou de l'acrylique dont les couches successives finissent par lisser la surface ou en créer une autre, texturée, indépendante de la structure du support. Les vernis achevaient de maquiller et d'occulter totalement le support mat et souple. Dans la peinture le support disparaît en tant qu'objet : il devient un concept, celui de surface. La peinture moderne n'a fait qu'accentuer la surface et l'a perfectionnée jusqu'à en faire un pur « plan ».

La notion, très conceptuelle, de surface est absente du dessin : le papier bouge, gondole, plie et a même deux faces, selon Kiopini. La peinture confond la matière déposée sur le support et le support lui-même. La matière cache le support et en même temps s'y fond. Support et matière ne font qu'un. Dans le dessin, la matière se présente sous une forme discontinue, sous forme de marques ou de traits. Elle ne se confond pas au support et ne le recouvre pas entièrement : elle laisse vivre le support et lorsqu'elle le recouvre, elle ne le cache pas, au contraire elle le révèle et, de même, plus le support est chargé, plus il réagit, plus il gondole, plus il manifeste sa présence autonome.

Une quatrième constatation, celle-ci plus générale, fera encore ressortir l'aspect systématique de la peinture et l'aspect plus discursif du dessin.

Cette dernière constatation a trait à la transformation que le dessin subit à la galerie ou au musée en étant encadré. Le dessin ne prévoit pas son exposition alors que le peintre, quand il prépare son châssis, prépare déjà l'exposition du tableau, lequel n'aura plus qu'à être accroché au mur. Il n'en est pas de même pour le dessin. Épinglé au mur dans l'atelier, s'il remonte au mur pour une exposition il doit être déposé sur une surface rigide et mis en boîte : encadré. Le dessin qu'on voit dans la galerie est l'oeuvre de l'atelier, qui a subi la transformation de l'encadrement — qui ne fait pas partie de l'oeuvre. L'encadrement souligne et distingue les deux opérations : la fabrication de l'image et sa perception (c'est-à-dire son déplacement dans un circuit de diffusion).

Le dessin fait donc la différence entre le support et la marque sur le support, et il fait la différence entre le contexte de l'atelier et le contexte du musée. Chaque transformation, d'abord du papier en un dessin, et ensuite de l'objet matériel en un objet symbolique — chaque transformation et le déplacement final de l'atelier au musée laissent des signes visibles dans l'oeuvre et accentuent la présence différenciée de chaque intervention. Le dessin

*Garder visibles les marques
d'une transformation*

se présente comme la mémoire claire et précise de ce qui l'a constitué et cette mémoire comprend également les hiatus inhérents au processus. On peut séparer, visuellement et conceptuellement, la situation initiale, la marque qui s'y est ajoutée et la transformation en objet à regarder. Chaque intervention laisse sa signature, qui ne se confond pas à la précédente et qui suggère aussi sa réversibilité.

Ceci n'est pas le cas de la peinture, qui confond toutes les opérations et les comprime dans un objet unique et plein, sans hiatus. Et ceci est encore moins le cas de formes d'art telle que l'installation, qui confond les trois niveaux : la marque, le support et le contexte d'exposition. L'artiste y travaille directement sur le contexte d'exposition ou bien il fabrique un contexte directement inséré dans le contexte physique du musée.

La tendance des formes actuelles de l'art serait d'intégrer l'externe et l'interne, de se nourrir de son espace d'exposition et d'annexer son environnement. L'installation et la performance pratiquent ainsi un enfermement du spectateur, lequel doit se mettre en représentation et s'extraire de la scène pour donner du sens à l'opération. Il doit donc lui-même fournir le dégagement nécessaire pour faire se profiler les niveaux impliqués par l'oeuvre. Alors que l'installation écrase ces différents niveaux les uns sur les autres, le dessin dégage ceux-ci en se constituant par une série d'écrans et de hiatus entre le support, la marque et le contexte. On évoque souvent l'effet de vérité et le pouvoir de conviction du dessin. C'est de là qu'il le tient, ainsi que de la possibilité qu'il laisse au sujet de s'inscrire. En confondant le support et sa marque le tableau renvoie à lui-même, fait système et se pose comme un système alors que le dessin en opposant le continu (support) et le discontinu (la marque) pose le geste du peintre comme une parole. Ainsi, sous cet angle, le dessin a l'air d'un *ancien* mode de parole artistique, lorsque tout ne faisait pas système et lorsqu'on pouvait raconter : il était une fois, une feuille blanche, un artiste, un atelier et maintenant un espace d'exposition. Chaque étape n'est pas prévue par la

Un mode de parole

suivante. Le sens de la première opération demeure entier dans la seconde et ainsi de suite jusqu'au contexte général qui n'épuise pas l'oeuvre.

Le dessin nous donne le modèle d'une forme artistique qui échappe à sa systématique. C'est précisément la volonté actuelle des jeunes peintres abstraits venus du modernisme que de parler dans le discours, sur le discours mais aussi de parler, c'est-à-dire d'inscrire du ponctuel, de l'inédit et du non-systématique. Avec eux, la peinture redevient du dessin c'est-à-dire une marque que le support ne détermine pas et une forme d'expression où tout n'est pas prévisible comme en témoignent les transformations assez spectaculaires qu'a subies récemment la peinture des Christian Kiopini, Richard Mill, Luc Béland et Louise Robert. En même temps, leur peinture a toujours cherché à être claire, didactique même — comme l'est le dessin qui, nous l'avons vu, ne cache rien et met tout à la présence et à la vue du spectateur. La congruence qu'on relève entre un objet, le dessin, et une théorie de la peinture, celle de nos jeunes peintres, explique peut-être pourquoi la production dessinée fut si florissante chez eux et pourquoi elle fut, et demeure, si riche et si complexe, parfois autant que les tableaux : le dessin constituait un mode d'expression qui rejoignait parfaitement leurs ambitions picturales.

LA JEUNE PEINTURE

ÉLABORÉE SUR LES ACQUIS du modernisme, la jeune peinture a donné de celui-ci une version qui, d'un point de vue, s'écarte des préceptes originaux et, d'un autre point de vue, les clarifie et les confirme.

Selon la théorie moderniste une forme d'art ne peut évoluer que si elle interroge ses présupposés et sa spécificité. En conformité à cette théorie, la jeune peinture est abstraite et auto-réflexive et nous ramène toujours à elle-même.

Cependant, pour ces jeunes peintres — et c'est là qu'ils semblent dévier de la théorie originale — la

*En regard de la théorie
moderniste*

peinture n'est pas définie et limitée que par ses seuls constituants matériels, soit le support et la couleur : elle est un espace de travail pour le peintre (d'où la gestualité, trace du mouvement de la main et de l'instrument, qui refait surface dans leurs oeuvres) et elle est, avant tout, un objet du regard, un regard qui a une intelligence, une culture, une mémoire, qui cherche et qui est modifié par le temps et par le tableau.

Le modernisme dit aussi qu'une forme d'art doit se référer à elle-même — ce qui a donné lieu à des oeuvres « vides » et simples dont l'impact repose presque uniquement sur l'absence de tout élément autre que les constituants matériels du médium dans lequel l'oeuvre est élaborée. Devant une peinture minimaliste de Stella, par exemple, nous sommes en quelque sorte forcés d'aboutir aux constituants matériels de la peinture et notre oeil inquisiteur y est amené comme dans un cul-de-sac. À ce propos les jeunes peintres disent : non seulement la peinture (mais déjà ici ils ont en tête un concept élargi de « peinture », affaire de regard plutôt que de pure et simple « vision ») doit se référer à elle-même, mais elle doit *parler* d'elle-même — donc établir un dialogue sur elle-même, être à la fois le sujet et l'agent de ce dialogue. En impliquant le regard du spectateur dans l'oeuvre, la circularité est encore mieux assurée : plutôt que de se réaliser entre une « idée du tableau » et « ce tableau » qui est devant nous, elle s'accomplit dans l'espace de la communication, entre un peintre et un spectateur, qu'elle maintient dans l'oeuvre. Pour que le circuit s'établisse la peinture doit devenir une expérience d'elle-même. L'expérience du tableau en sera la vérité et le fin mot. Tout le poids théorique de l'oeuvre reposera sur sa pratique.

Pour inclure le spectateur dans le jeu et ramener le tableau dans le présent de la communication, la jeune peinture va faire se renvoyer l'oeuvre à elle-même, pas seulement en théorie mais dans les faits : elle va développer pour chaque oeuvre un système parfaitement autonome d'oppositions et de tensions

en formes de règles qui se développent et se croisent. La démarche des peintres est analytique : ils isolent d'abord les composantes, la couleur, le geste et la structure géométrique, pour ensuite recomposer dans l'oeuvre toutes les combinaisons et tous les effets possibles. Les premières oeuvres de ces peintres (autant les dessins que les tableaux) se ressentent énormément de cette première étape analytique. Les éléments distingués par cette première étape d'analyse ne sont jamais tout-à-fait réconciliés par la suite : les oeuvres, surtout les plus anciennes, mettent souvent en scène une opposition, entre un système chromatique-gestuel et un système géométrique ou entre un système gestuel-accidentel et un système construit.

Tous ont favorisé à leur début une grille géométrique, qui sous-tend l'oeuvre chez les uns et l'organise chez les autres : le quadrillé chez Kiopini, les chevrons chez de Heusch, les obliques chez Béland, les carrés ou les modules chez Asselin, les plans d'égales dimensions chez Comtois, les plans symétriques chez Knudsen et Plotek ou le découpage régulier et progressif de la surface chez Robert et chez Mill. La présence de ces systèmes géométriques, réglés et logiques, qui sont comme dotés d'une objectivité, nous invite à analyser, à notre tour, les oeuvres, à comprendre comment elles sont faites et à voir jusqu'où va leur « objectivité ». C'est ainsi que plusieurs oeuvres de l'exposition nous entraînent dès les premiers moments, au coeur même de l'intervention du peintre, dans un examen approfondi des éléments qu'il a mis en place.

Nous n'insisterons pas sur la fabrication de ces images : c'est leur piège que d'attirer l'attention sur leurs détails parce qu'elles font suite à un travail préliminaire d'analyse qui attire, malgré lui, l'attention sur ces détails et qui transparait dans le très grand contrôle que manifeste le peintre vis-à-vis des moyens qu'il met à sa disposition.

Une fois complétées, toutes ces oeuvres supposent de la part du spectateur une autre activité que la

Une peinture réglée : un appel au sens analytique du spectateur

simple analyse des éléments. Ces oeuvres se placent dans l'espace, plus complexe, de la communication ; elles appellent des réponses et se construisent à même ces réponses. Elles incluent les éléments qui les composent (couleur, geste, géométrie) dans un autre jeu qui, celui-ci, met en branle non plus notre capacité de comprendre mais notre capacité de créer.

*Une activité de re-création
d'un espace autre. Les
multiples dimensions de la
surface : l'illusion, la
couleur, la métamorphose,
le temps... Modifier la
surface sans la perdre de
vue.*

Malgré ses apparences ludiques cette peinture est « difficile » en ce sens qu'elle demande une grande attention parce que l'espace de la couleur (Comtois, Kiopini), l'espace métaphorique (Robert), l'espace narratif (Béland, Asselin, Knudsen, Mill), l'illusion (de Heusch) et la métamorphose (Plotek) ne sont jamais donnés mais *construits* de part et d'autre de l'oeuvre, entre l'artiste et le spectateur, à travers le temps.

Dans les oeuvres de Lucio de Heusch (nos de cat. 12 à 14), la couleur, le geste et la mise en place des éléments visent à inscrire une illusion et donc à faire apparaître une image. Mais ils visent aussi à la faire disparaître. La *fabrication* de l'illusion, la fausse apparence, ne laissent aucun doute chez de Heusch. L'effet d'illusion est presque aussi présent que les traces de sa fabrication. Ainsi, les deux réalités coïncident : la présence et l'absence d'illusion. Les illusions de de Heusch sont « minimales » : des formes à peine dégagées du plan, de la couleur et du geste ou qui menacent d'y retourner.

Louis Comtois (nos de cat. 7 à 11) travaille sur la couleur et sur ses nuances infimes qui créent une attention à la couleur telle que tout se déplace et se transforme sur le plan qui apparaissait au premier abord très uniforme. Le plan est constamment déjoué par la couleur ; une variété infinie de plans s'y créent en se détachant les uns des autres. Grâce au découpage géométrique régulier de ses oeuvres, lequel nous maintient dans un espace linéaire qui distingue la gauche de la droite et qui est très propice à la lecture et à la comparaison, Comtois nous permet de revenir au plan et de mesurer l'espace du plan à celui de la couleur. L'espace ainsi créé, qui ne compte que sur la couleur, exerce un mouvement de battement de plus en plus prononcé.

Le travail de Christian Kiopini (nos de cat. 15 à 17) repose à la fois sur la couleur, le geste (le dynamisme de la touche) et des lignes directionnelles (des coins d'angles qui ressemblent parfois à une ébauche de composition). Il se produit des variations dans ces trois systèmes qui fonctionnent à la fois ensemble et indépendamment. L'ensemble crée un espace extrêmement riche dont on ne sait où est la règle.

Chez Denis Asselin (nos de cat. 1 à 3) un système intuitif, qui allie le geste, l'accident et la couleur, est confronté à un système géométrique rigoureusement déduit de la surface et du format de l'oeuvre. Les deux systèmes qui se découpent mutuellement forment un flux qui va de gauche à droite. Asselin tente d'accorder le rythme de la division de la surface à celui du tracé gestuel. Là encore, de façon délibérée, les procédés de fabrication se laissent percevoir et l'image se décompose et se recompose sans cesse sous nos yeux.

Chez Luc Béland (nos de cat. 4 à 6), le spectateur est mis en présence d'une surface qui s'accomplit devant lui. Les éléments sont éparés. La couleur ne coïncide pas avec le geste qui lui-même ne coïncide pas avec le schéma géométrique. Des blancs et des interstices sur la surface nous le signalent. Le décalage est à peine suffisant pour suggérer que telle forme vient de telle autre ou est traitée de telle façon en référence à telle autre. La surface devient un espace narratif qui relate comment une forme s'ajuste à une autre et s'en écarte. La surface raconte sa propre constitution et parle du refus de Béland de créer un ensemble réglé. Elle fonctionne comme si toute solution intégrée était repoussée au profit d'une mise en scène qui provoquera le récit qui donnera la véritable mesure de l'oeuvre.

En nous laissant voir les différentes couches qui la composent en se superposant, Christian Knudsen (nos de cat. 18 à 20) raconte comment s'est faite l'oeuvre, son origine et son aboutissement. Il excède un peu la logique déductive moderniste car il procède par addition et non de façon globale et analytique comme font la plupart des peintres de l'exposition. L'oeuvre commence par des taches et finit par

des lignes, des « retouches » dirait-on, qui lient telle figure à telle autre ou surimposent une figure générale à l'ensemble. Figure générale habile qui, composée d'une ligne fine, fait voir en même temps, à travers elle, toute l'épaisseur du tableau.

Chez Louise Robert (nos de cat. 30 à 32) la surface, souvent traversée d'un côté à l'autre, est envisagée globalement. Le dessin est le lieu d'une décision et non pas d'une stratégie, comme c'est le cas chez les autres. Le découpage de la surface obéit davantage à une logique expressive qu'à une logique moderniste. Les oeuvres de Louise Robert nous font hésiter entre le pictural et le « scriptural ». La distance entre les deux est mince et les oeuvres la franchissent sans cesse. La page de dessin transforme les mots en un matériau visuel, abstrait pendant que les mots transforment la page en un espace d'écriture et de communication. L'espace métaphorique de l'écriture s'installe. Louise Robert ne garde — du mot comme de la touche colorée — que les effets prosodiques qu'elle retient comme en suspens dans le lieu d'un langage sans parole.

Léopold Plotek (nos de cat. 24 à 29) juxtapose un motif graphique et une surface picturale (« painterly ») qui créent, ensemble, une ambiguïté profonde qu'il est difficile de trancher et qui, par conséquent, ne s'épuise pas. Constamment le motif du centre se détache du fond et y retourne ; ce qui pourrait être perçu comme un objet se métamorphose alors en un espace architectural qui — un peu à la manière des architectures de Piranèse — nous permet d'y pénétrer même s'il est impossible à réaliser dans l'espace réel.

Richard Mill (nos de cat. 21 à 23) se donne un cadre ou une trame et il les déborde. L'image est double : celle du programme géométrique, calculé et celle du programme gestuel, improvisé. Le schéma géométrique de Mill est, de façon très moderniste, inspiré par le format du support. Une intervention plus spontanée et gestuelle redessine cette figure en laissant cette fois des circonstances de toutes sortes s'immiscer dans le processus : la

pression de la main, la palette de couleurs et des accidents divers. Mill fait de l'oeuvre une question de mesure et de démesure mais trace aussi, entre-temps, une image éminemment symbolique de la peinture d'après le modernisme ainsi que de la situation de tous ces peintres qui travaillent à l'intérieur d'un cadre précis, qu'ils débordent, tous à leur manière, pour retrouver, au delà du modernisme, la peinture.

Depuis cinq ans, la peinture (comme le dessin) de ces peintres a subi des transformations importantes. Perçue à ses débuts comme étant dans la droite ligne du modernisme le plus rigoureux, elle donne maintenant à voir des phénomènes qu'elle ne semblait pas annoncer. Elle nous fait assister à un recul de certaines formes, qui menaçaient de devenir des automatismes, telles la planéité et l'aspect systématique des oeuvres. Ce mouvement s'observe dans des oeuvres aussi différentes que celles de Louise Robert, de Christian Kiopini et de Richard Mill. Il suffit dans le cas de chacun de comparer les oeuvres de 1975-1976 aux oeuvres de 1980-1981 pour voir s'affirmer des solutions originales, personnelles, qui se distancient de plus en plus de certaines formes figées associées au modernisme.

Chez Richard Mill, en 1975 (no 21 du cat.), les lignes couvraient la surface suivant son horizontalité. Cela a fait place en 1981 (no 23 du cat.) à un découpage de la surface en zones imprévisibles, formées d'arcs, de triangles, de quadrants et de demi-cercles. Il est toujours question de découpage de la surface mais nous sommes loin du découpage régulier et de la simple surface striée.

Chez Christian Kiopini, le tracé géométrique (que ce soit celui de la grille en quadrillé ou celui qui sous-tend ce qu'il appelle, très justement, la « progression chromatique ») avait toujours été très important mais demeurait sous-jacent et presque imperceptible parce qu'on en saisissait que les effets. Maintenant dans un dessin de 1980 (no 17 du cat.) l'activité géométrique est aussi affirmée que dans une peinture constructiviste, de même que la cou-

Depuis 1975, remise en question ou approfondissement ?

leur est, elle aussi, très affirmée. Le geste qui liait la géométrie et la couleur est disparu de même que l'effet de surface qui y était lié.

Dans les oeuvres récentes de Louise Robert la connivence qui s'établissait entre la page d'écriture et la feuille de dessin n'existe plus. En 1975 (no 30 du cat.) le support décidait du contenu de l'image et déguisait le mot en une patte de mouche ou en une ligne (la ligne étant de même nature — géométrique et abstraite — que le support). Maintenant (no 32 du cat.) le mot apparaît dans sa dimension verbale et presque sonore. Il est écrit en lettres carrées et majuscules, dans sa forme la plus directe, et non plus dans la forme mitoyenne de l'écriture cursive, qui pouvait se confondre au geste, au coup de pinceau ou à la ligne. Auparavant Louise Robert ne retenait des mots que leur mise en page et leur apparence graphique — tous des aspects qui sont secondaires au mot mais se fondaient bien à la surface.

On pourrait ajouter d'autres exemples, celui de Louis Comtois, entre autres, où la répartition de la surface n'est plus une simple division (par 3, 4, 5 ou plus) de la surface entière mais le choix d'un point limite dans un espace coloré, point limite décidé par le peintre et non pas commandé par le support (voir nos de cat. 9 et 10).

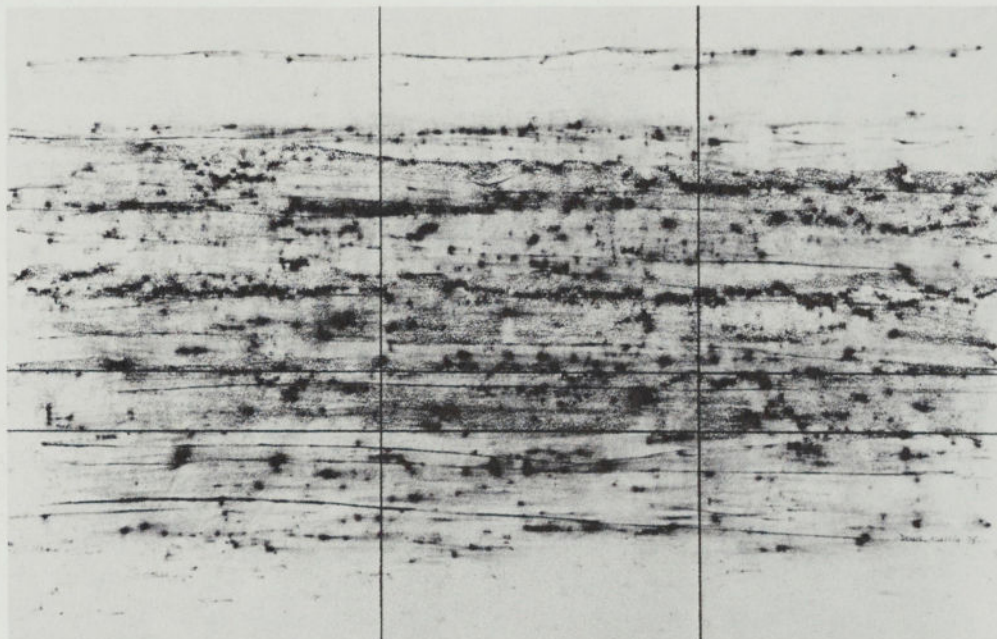
Le recul de la planéité semble aller de pair avec la remontée de certains contenus métaphoriques et de certains effets qu'on disait extérieurs à la peinture. Il ne faut cependant pas conclure trop rapidement au retour en arrière car ces contenus métaphoriques (comme l'écriture, l'architecture) — loin d'être étrangers à la peinture — lui sont intimement liés et en sont directement inspirés. De même, les espaces que créent Comtois et Kiopini ne rejoignent pas l'espace naturaliste et se tiennent dans un espace abstrait, entièrement pictural. De telles réalisations incitent à croire que nous assistons à un approfondissement du modernisme plutôt qu'à son rejet.

La jeune peinture nous montre que le modernisme a survécu à des formules quelque peu restrictives, dont celle qui veut que la peinture soit toute entière contenue dans « la planéité et la délimitation de la planéité » (Greenberg). Le modernisme que ces jeunes peintres pratiquent est beaucoup plus ouvert que celui de la génération précédente : il ne se définit pas par la soustraction, le vide et l'absence mais par l'addition, la richesse et la qualité — « paramètres » à partir desquels il est extrêmement difficile d'évaluer et de théoriser une production. Quand l'art ne se juge plus à son coefficient de nouveauté et à son dépouillement spectaculaire, à quoi l'évaluer ? Manifestement, cette fois-ci, le désarroi est du côté du critique et non du côté de l'artiste. Devant cette peinture qui débord des cadres auxquels elle nous avait habitués, on aura peut-être la même réaction qu'à l'endroit du dessin et on regrettera peut-être de ne plus être devant un objet aussi franchement théorique. Mais c'est peut-être sur l'expérience de la peinture — la peinture comme pratique savante mais empirique et personnelle — qu'il nous faudra désormais apprendre à réfléchir.

France Gascon
Conservatrice
Responsable adjointe
aux expositions itinérantes

NOTE Une partie de ce texte a déjà été présentée sous forme de communication, *La jeune peinture face à elle-même : le dessin de la jeune peinture*, dans le cadre de la session « L'art contemporain au Québec » à l'Assemblée annuelle de l'Association d'Art des Universités du Canada, Université du Québec à Montréal, février 1981.

DENIS ASSELIN



Denis Asselin

I *Dessin no 42, 1975*

fusain et graphite sur papier

61 x 91,3 cm

Collection Musée d'art contemporain

Né à Québec, 1943. A étudié à l'École des Beaux-Arts de Québec, 1963-67, et à la Martin's School of Art, Londres, 1969-71. Vit à St-Lambert, Cté de Lévis, Qué.

Principales expositions personnelles

Musée du Québec, Québec, 1971

Galerie Curzi, Montréal, 1977

Musée d'art de Joliette, 1977 (avec Louise Robert)

Galerie de l'Anse-aux-Barques, Québec, 1978

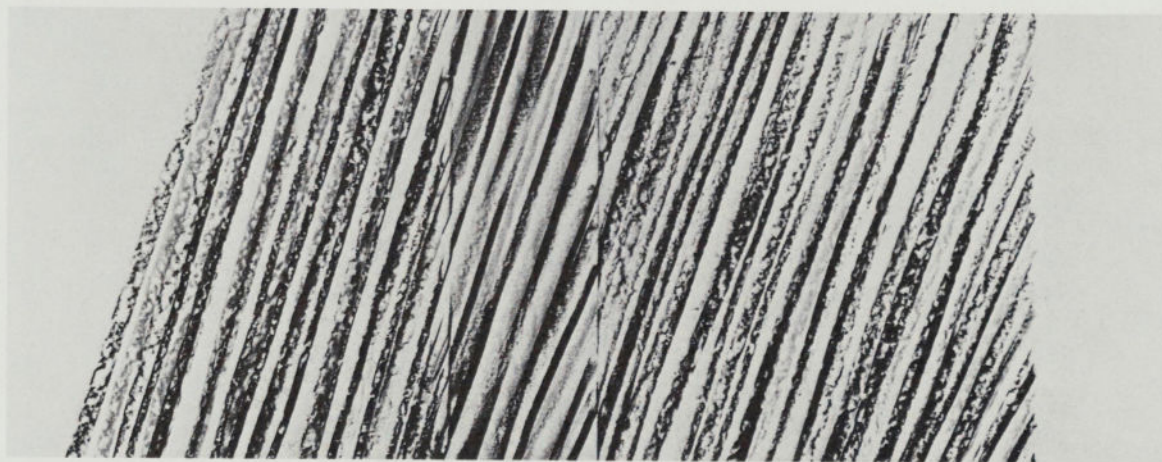
Principales expositions collectives

Jeunes artistes du Québec, Musée du Québec, 1969

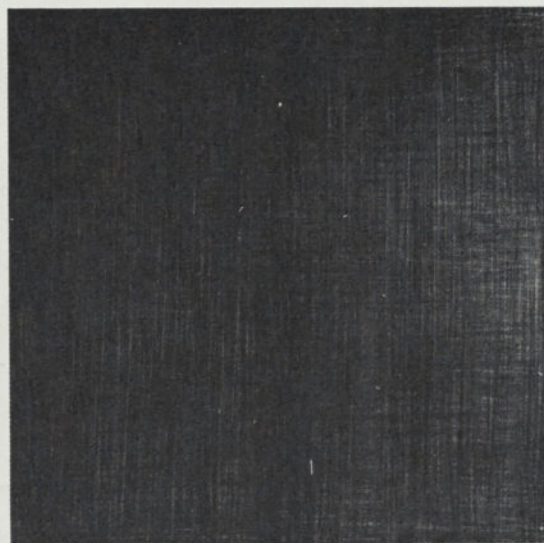
Galerie Curzi, Montréal, 1976

Forum 76, Musée des beaux-arts de Montréal, 1976

Concours d'estampe et de dessin québécois, Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 1979



2 Denis Asselin
Dessin no 3-51, 1977
fusain, pastel et crayon de cire sur papier
55,5 x 143 cm
Collection de l'artiste



3 Denis Asselin
Dessins nos 6-20A et 6-20B, 1980
crayon de couleur et graphite sur papier,
diptyque
58,6 x 58,6 cm chaque élément
Collection de l'artiste

LUC BÉLAND



Luc Béland
4 0-31 étude/08-76, 1976
crayon sur papier
71 x 95 cm
Collection Musée d'art contemporain

Né à Lachine, Qué., 1951. A étudié à l'Université du Québec à Montréal, 1971-73. Vit à Montréal.

Principales expositions personnelles

Galerie Média Gravures et Multiples, Montréal, 1974 (avec Michel Lancelot)

Luc Béland : Études 1976, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976

Alternance, Montréal, 1979

Galerie Sans-Nom, Moncton, N.B., 1980 (avec Jocelyn Jean)

Galerie Optica, Montréal, 1981 (avec Lucio de Heusch)

Principales expositions collectives

Graff, Winnipeg Art Gallery, Man. ; Musée d'art contemporain, Montréal, 1975

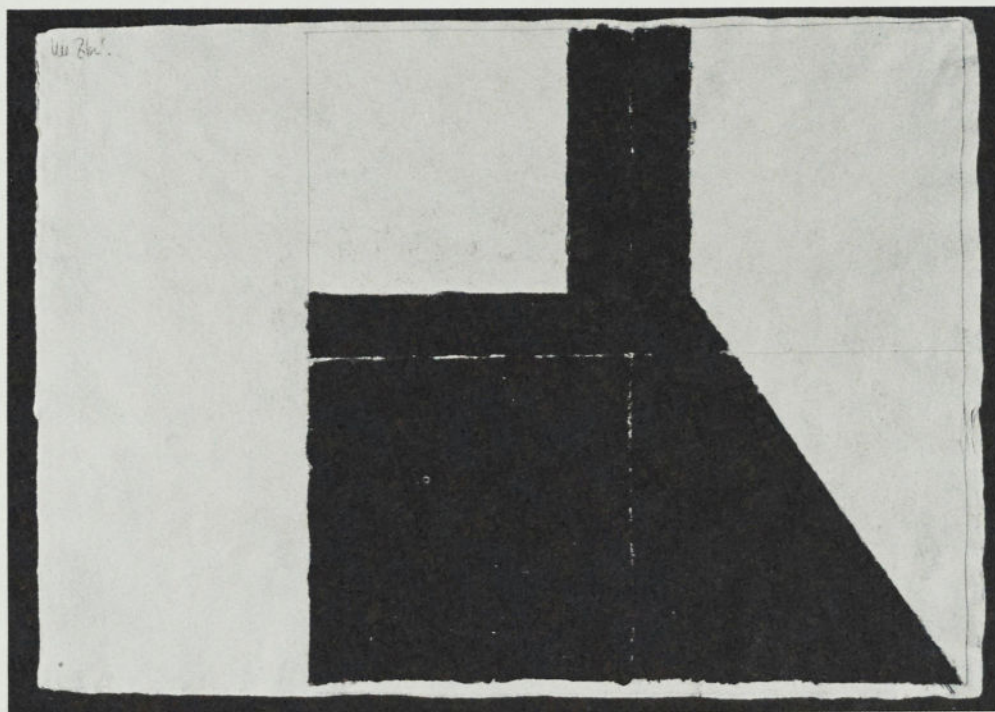
Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976 (exposition itinérante au Canada)

Luc Béland, Lucio de Heusch, Jocelyn Jean, Christian Kiopini, Musée d'art contemporain, Montréal, 1977

Avec ou sans couleur, Terre des Hommes, Montréal, 1978 (exposition itinérante au Canada)

Six propositions, Musée des beaux-arts de Montréal, 1979

Symposium : peinture contemporaine du Québec, Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, France, 1980

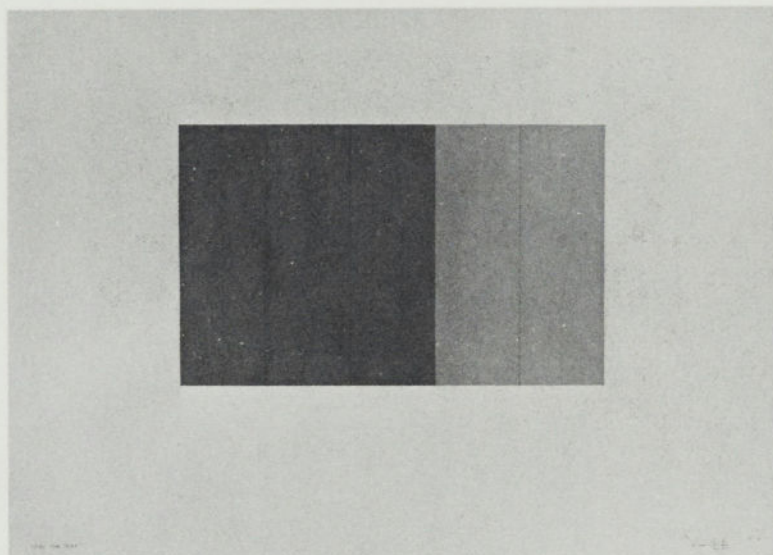


5 Luc Béland
Sans titre, 1978
acrylique sur papier chiffon
55,5 x 77 cm
Collection de l'artiste

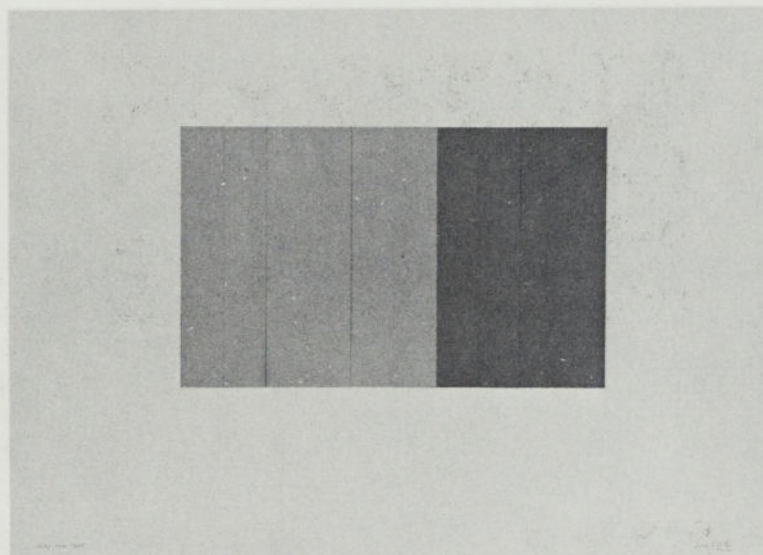


Luc Béland
 6 *James Joyce, aussi, « Démiurge »*, 1979
 techniques mixtes sur papier
 66,4 x 101,6 cm
 Collection Musée d'art contemporain

LOUIS COMTOIS



7 Louis Comtois
Étude pour EQA, 1975-1976
 acrylique sur papier
 46 x 61,1 cm
 Collection de l'artiste



8 Louis Comtois
Étude pour QEA, 1975-1976
 acrylique sur papier
 46 x 61,1 cm
 Collection de l'artiste

Né à Montréal, 1945. A étudié à l'École des Beaux-Arts de Montréal, 1964-68. Vit à New York.

Principales expositions personnelles

Henri II Gallery, Washington, D.C., 1972 (aussi 1974)

Musée d'art contemporain, Montréal, 1975

Martha Jackson Gallery, New York, 1976

Galerie Georges Curzi, Montréal, 1977

Louis Comtois : 4 tableaux récents grand format, Centre culturel canadien, Paris, 1978 (exposition itinérante en France)

Galerie Françoise Palluel, Paris, 1978

Louis Comtois : Paintings 1974-1979, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1980 (exposition itinérante au Canada)

Galerie Jolliet, Québec, 1980

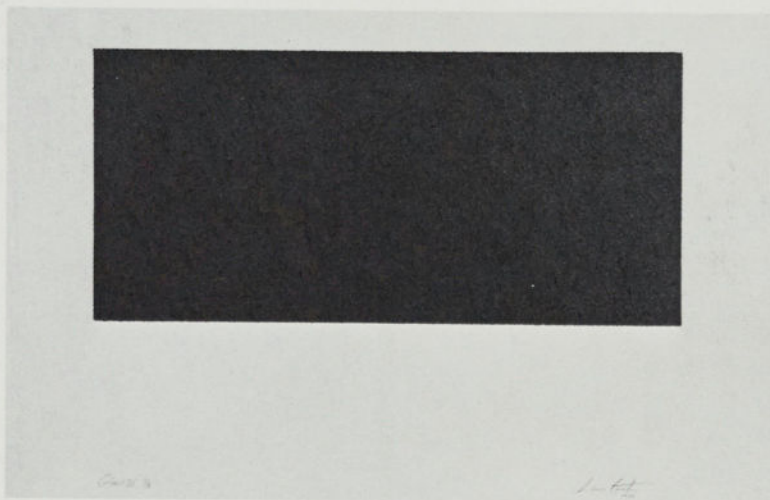
Ydessa Gallery, Toronto, 1981

Principales expositions collectives

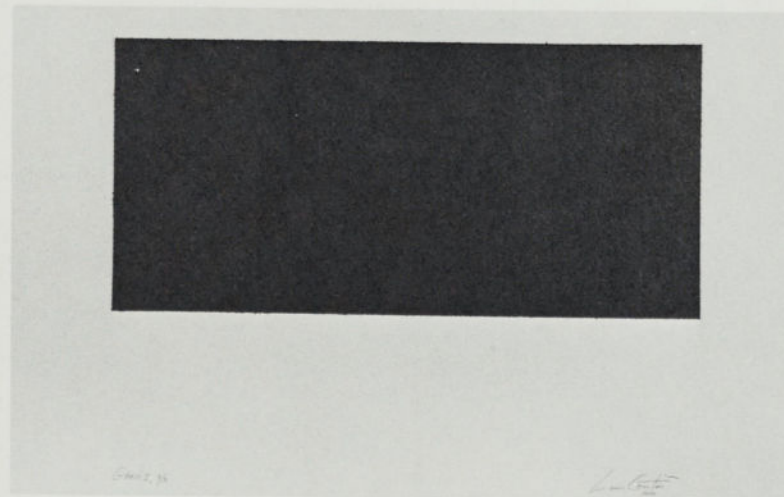
Grands et Jeunes d'aujourd'hui, XII^e Salon, Paris, 1971

Galerie Jean Chauvelin, Paris, 1976

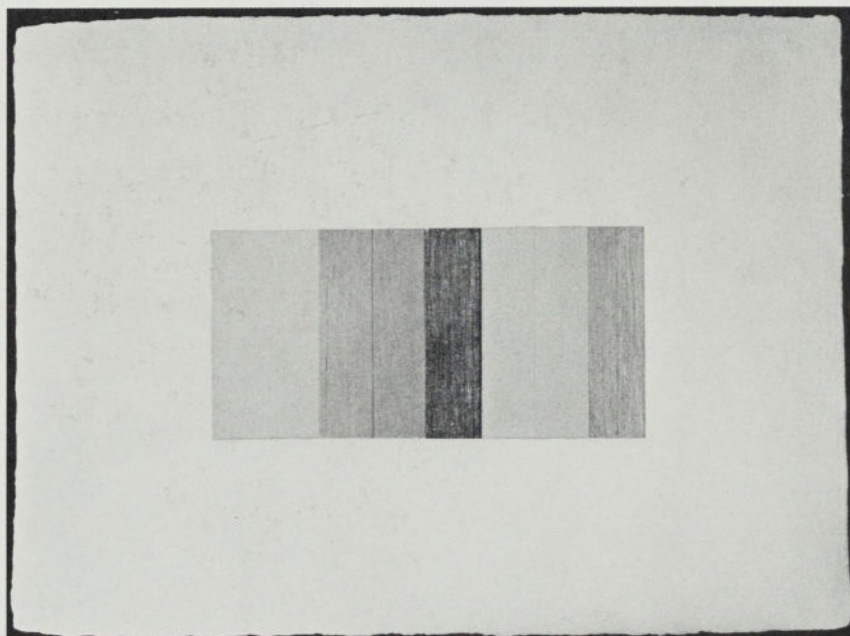
Tendances actuelles au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, 1978



9 Louis Comtois
Giasi III, 1/3, 1979
 pastel à l'huile sur papier
 31 x 46 cm
 Collection Musée d'art contemporain



10 Louis Comtois
Giasi I, 3/3, 1979
 pastel à l'huile sur papier
 31 x 46 cm
 Collection Galerie Jolliet



Louis Comtois

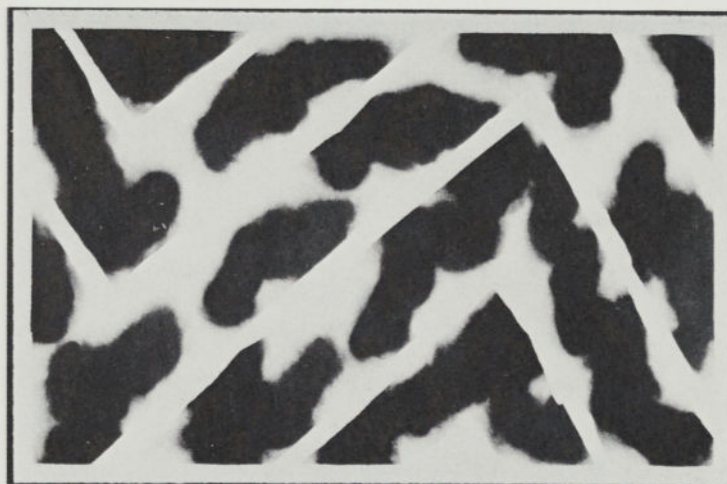
II *Jaune pluriel*, 1981

aquarelle, crayon, pastel à l'huile et
collage de bois et de carton sur papier

57,5 x 78 cm

Collection de l'artiste

LUCIO DE HEUSCH



Lucio de Heusch
12 *LXI*, 1975
encre sur papier
66,7 x 101,8 cm
Collection Musée d'art contemporain

Né à Sherbrooke, 1946. A étudié à l'École des Beaux-Arts de Montréal, 1966-69, et à l'Université du Québec à Montréal, 1969-70. Vit à Montréal.

Principales expositions personnelles

Galerie de l'Étable du Musée des beaux-arts de Montréal, 1972

Encres de Lucio de Heusch, Musée d'art contemporain, Montréal, 1975

Centre culturel canadien, Paris, 1977

Alternance, Montréal, 1979

Galerie Optica, Montréal, 1981 (avec Luc Béland)

Principales expositions collectives

6 artistes de Montréal, Galerie Jolliet, Québec, 1972

15 attitudes, Maison des arts la Sauvegarde, Montréal, 1973

Les moins de 35, Centre Saydie Bronfman, Montréal, 1973

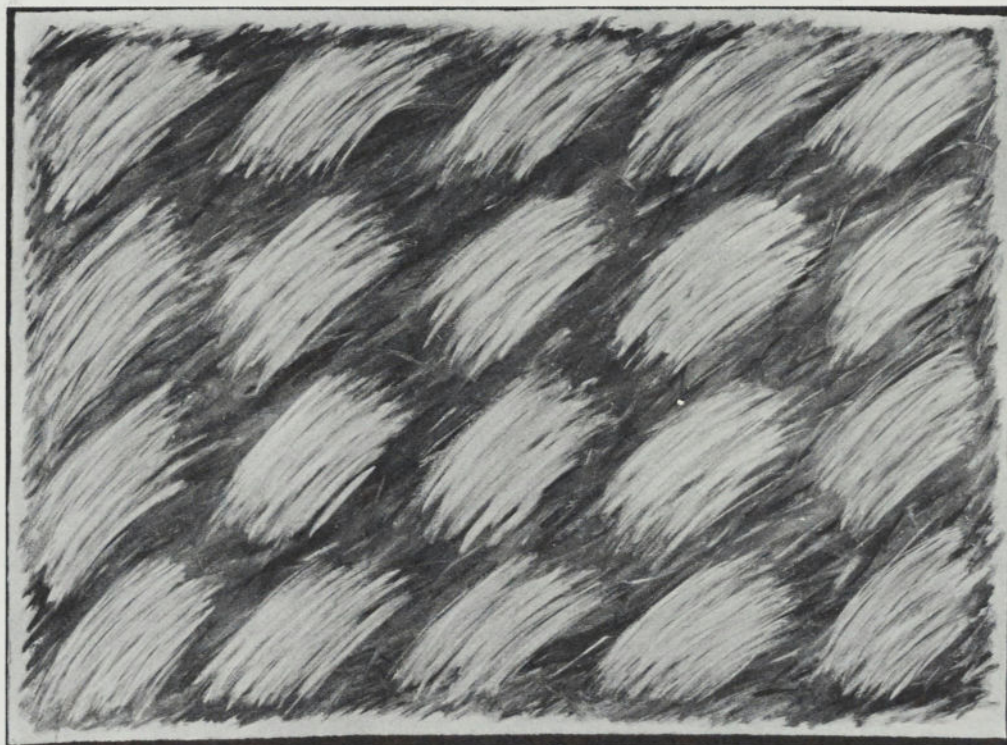
Processus 75, Musée d'art contemporain, Montréal, 1975

Luc Béland, Lucio de Heusch, Jocelyn Jean, Christian Kiopini, Musée d'art contemporain, Montréal, 1977

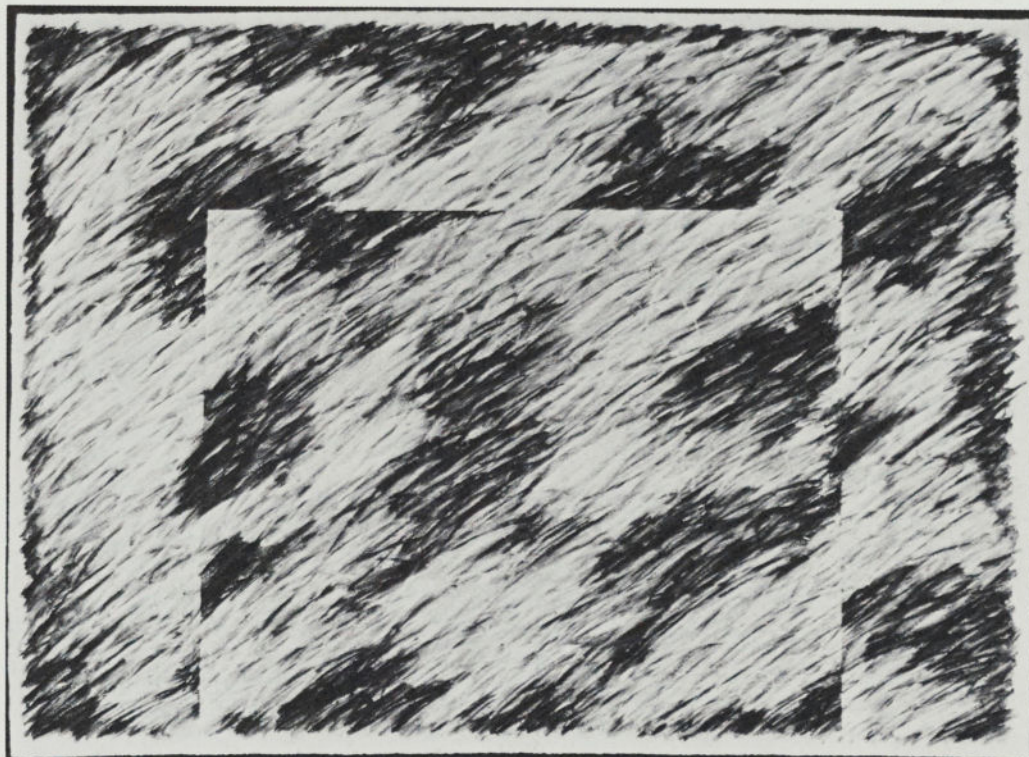
Avec ou sans couleur, Terre des Hommes, Montréal, 1978 (exposition itinérante au Canada)

6 Drawings, Ydessa Gallery, Toronto, 1980

Symposium : peinture contemporaine du Québec, Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, France, 1980

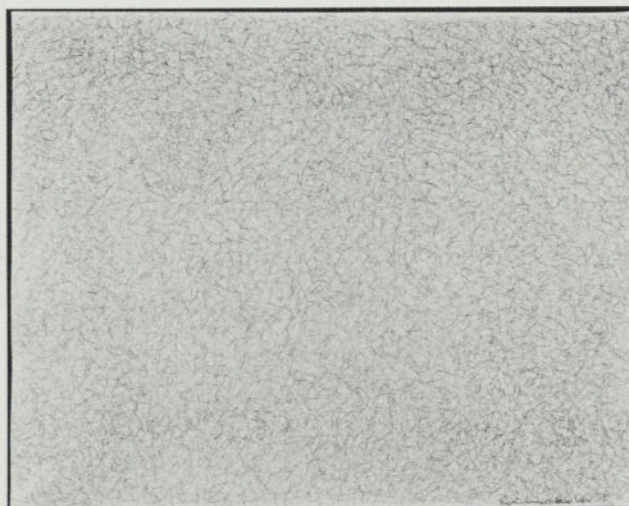


13 Lucio de Heusch
Dessin no 28, 1977
pastel sec sur papier
78 x 107 cm
Collection de l'artiste



Lucio de Heusch
14 *Dessin no 71*, 1978
pastel sec sur papier
78 x 107 cm
Collection Musée d'art contemporain

CHRISTIAN KIOPINI



Christian Kiopini
15 *Progression chromatique D-1*, 1975
crayon de couleur sur papier
89,2 x 112 cm
Collection Musée d'art contemporain

Né à Sorel, Qué., 1949. A étudié à l'École des Beaux-Arts de Montréal, 1967-69, et à l'Université du Québec à Montréal, 1969-72. Vit à Montréal.

Principales expositions personnelles

Galerie Laurent-Tremblay, Montréal, 1975

Progressions chromatiques 1975-1976, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976

Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 1978 (avec Jocelyn Jean)

Alternance, Montréal, 1979

Ydessa Gallery, Toronto, 1980

Principales expositions collectives

15 attitudes, Maison des arts la Sauvegarde, Montréal, 1973

Processus 75, Musée d'art contemporain, Montréal, 1975

Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976 (exposition itinérante au Canada)

Luc Béland, Lucio de Heusch, Jocelyn Jean, Christian Kiopini, Musée d'art contemporain, Montréal, 1977

50 dessins canadiens, Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, N.B., 1977 (exposition itinérante dans les Maritimes)

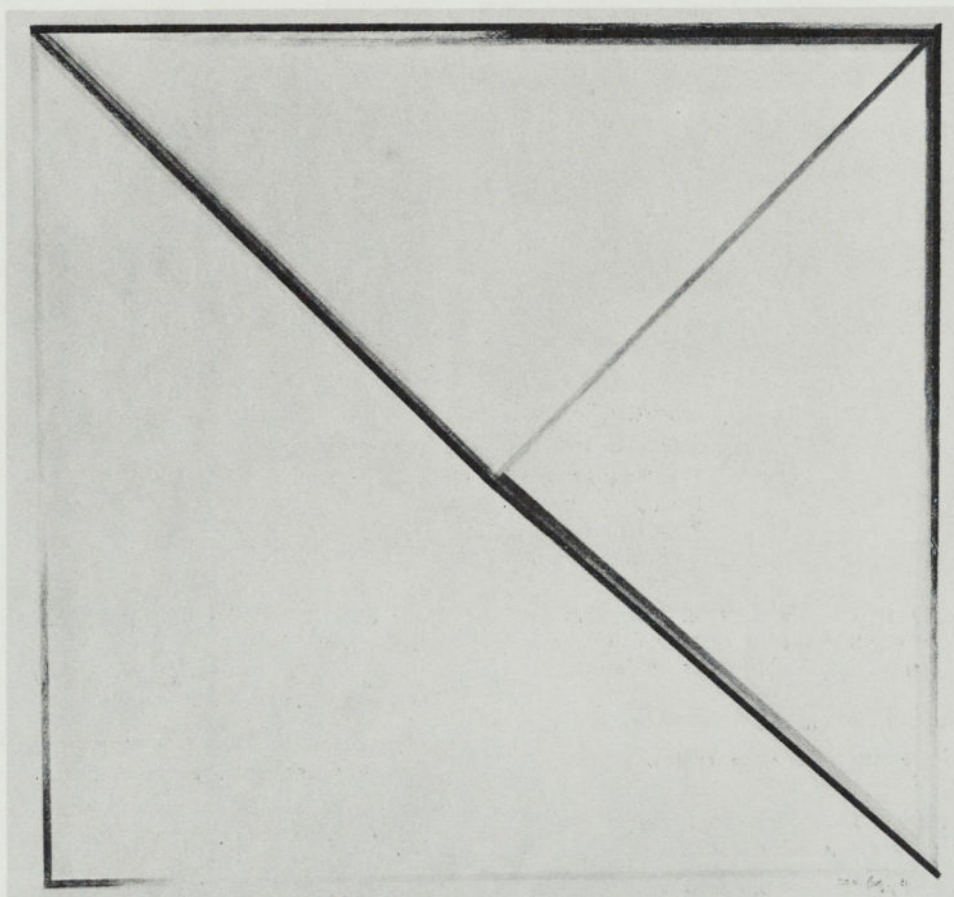
Avec ou sans couleur, Terre des Hommes, Montréal, 1978 (exposition itinérante au Canada)

Six propositions, Musée des beaux-arts de Montréal, 1979

Symposium : peinture contemporaine du Québec, Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, France, 1980

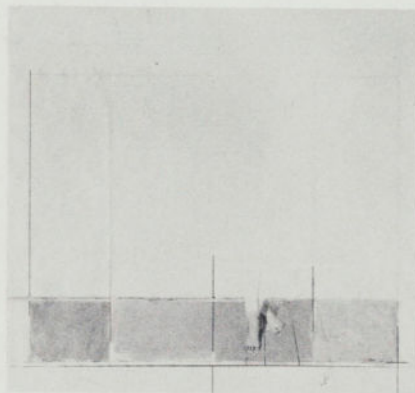


Christian Kiopini
16 *Bleu sans titre*, 1977
acrylique sur papier et collage
66 x 101,4 cm
Collection Musée d'art contemporain



Christian Kiopini
17 *Sans titre 2*, 1981
craie sur papier
102 × 108 cm
Collection de l'artiste

CHRISTIAN KNUDSEN



Christian Knudsen
18 *F 16/2 seconds*, 1974
techniques mixtes et émulsion
photographique sur papier
78 x 78 cm
Collection de l'artiste

Né à Vorup, Danemark, 1945. Établi au Québec depuis 1957. A étudié à l'Université Sir George Williams, Montréal, 1967-1970. Vit à Montréal.

Principales expositions personnelles

Gallery 2, Université Sir George Williams, Montréal, 1971

Gallery I et Weissman Gallery, Université Sir George Williams, Montréal, 1974

Galerie Malbourough Godard, Montréal, 1975

Galerie Mira Godard, Montréal, 1977

Mira Godard Gallery, Toronto, 1978

Vancouver Art Gallery, Vancouver, B.C., 1978
(avec Suzy Lake et Robert Walker)

Agnes Etherington Art Centre, Queens University, Kingston, Ont., 1981

Principales expositions collectives

Camerart, Galerie Optica, Montréal ; Centre culturel canadien, Paris, 1974

Québec 75, Montréal, 1975 (exposition itinérante au Canada)

Direction Montréal, Galerie Véhicule Art, Montréal, 1976

Painting now 76-77, Agnes Etherington Art Centre, Queens University, Kingston, Ont., 1976

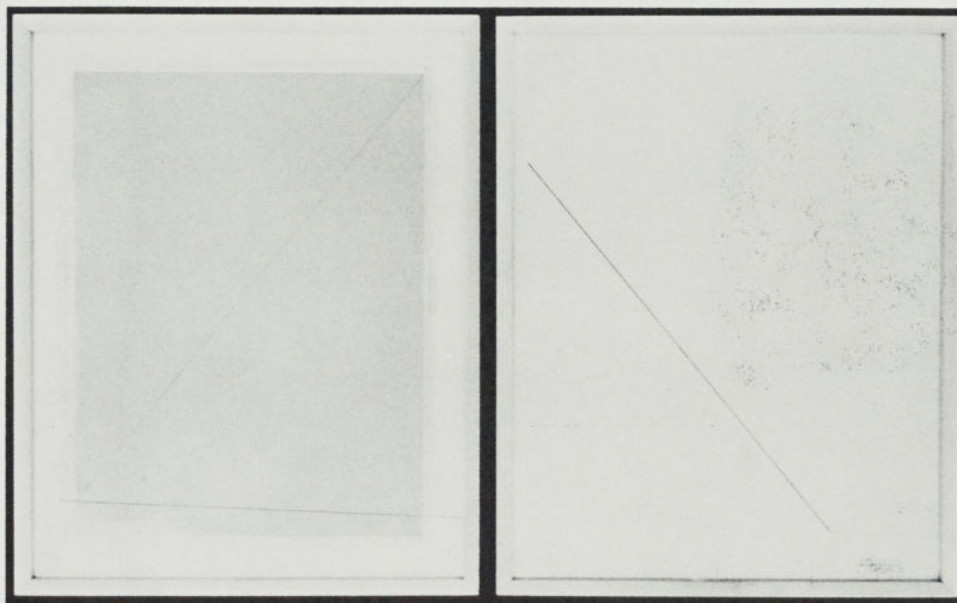
Transparent Things/Transparences, Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, 1978 (exposition itinérante au Canada)

Avec ou sans couleur, Terre des Hommes, Montréal, 1978 (exposition itinérante au Canada)

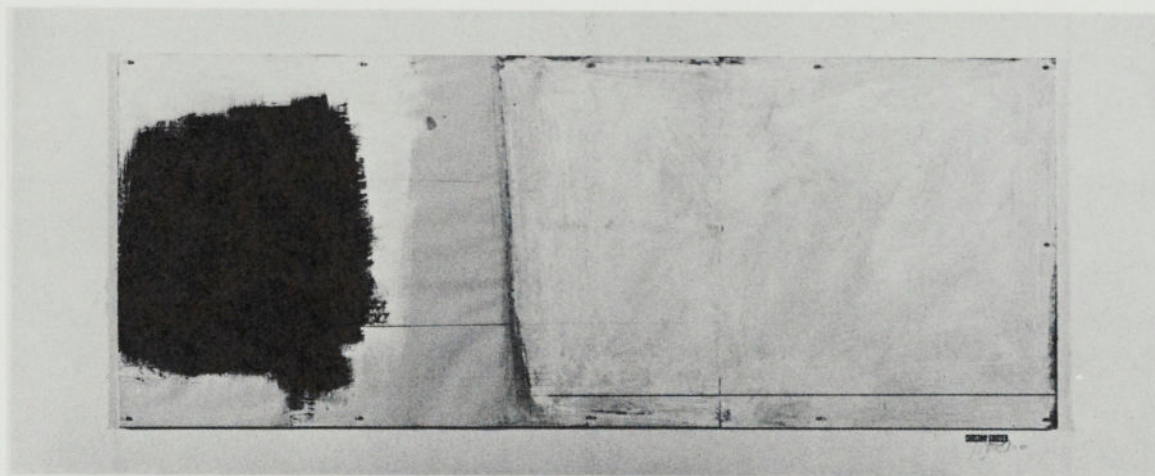
Tendances actuelles au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, 1978

Six propositions, Musée des beaux-arts de Montréal, 1979

Aspects of Canadian Printmaking, Mira Godard Gallery, Toronto, 1979-80 (exposition itinérante au Canada)

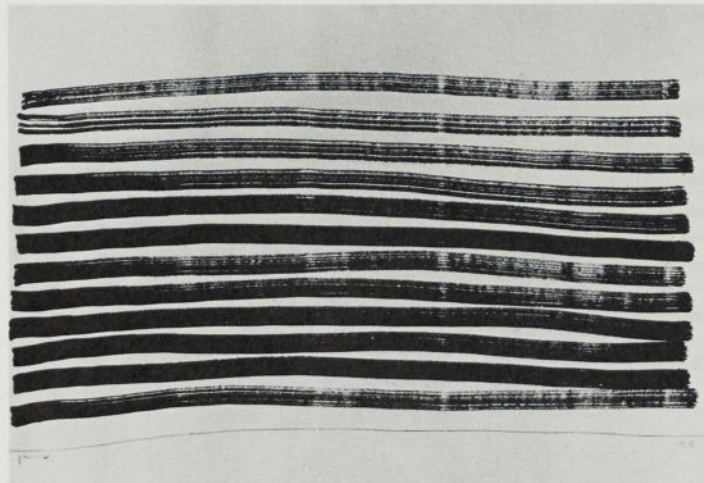


Christian Knudsen
19 *Sans titre*, 1979
acrylique, polyuréthane, encre et crayon sur
papier, diptyque
63,5 x 50,7 cm chaque élément
Collection de l'artiste



Christian Knudsen
20 *Archer*, 1980
techniques mixtes sur papier et masonite
53,1 x 127,1 cm
Collection Musée d'art contemporain

RICHARD MILL



Richard Mill
21 *Pavoisé*, 1975
acrylique sur papier
72,4 x 106,7 cm
Collection Musée d'art contemporain

Né à Québec, 1949. A étudié à l'École des Beaux-Arts de Québec, 1968-70, et à l'Université Laval, 1970-71. Vit à Québec.

Principales expositions personnelles

Galerie Jolliet, Québec, 1971 (aussi 1973, 75, 77, 79, 80, 81)

Galerie Véhicule Art, Montréal, 1974

Galerie Curzi, Montréal, 1976 (aussi 1978)

Mill : 1973 à 1977, Musée d'art contemporain, Montréal ; Musée du Québec, Québec, 1978

La Chambre Blanche, Québec, 1978

Richard Mill : 5 tableaux récents, Centre culturel canadien, Paris, 1979 ; Centre culturel et d'information de l'Ambassade du Canada, Bruxelles, 1980

Galerie Yajima, Montréal, 1980

Principales expositions collectives

Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976 (exposition itinérante au Canada)

Forum 76, Musée des beaux-arts de Montréal, 1976

Avec ou sans couleur, Terre des Hommes, Montréal, 1978 (exposition itinérante au Canada)

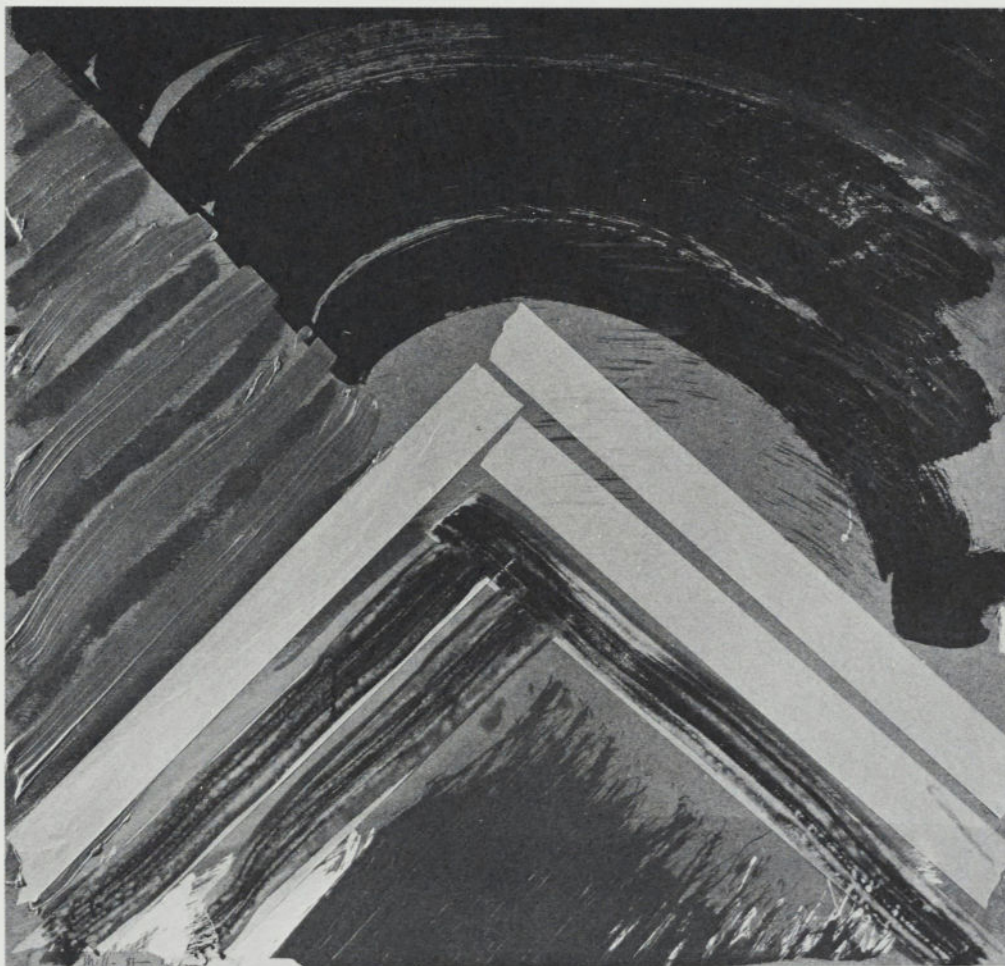
Tendances actuelles au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, 1978

Six propositions, Musée des beaux-arts de Montréal, 1979

Galerie Yajima, Montréal, 1979 (aussi 1981)

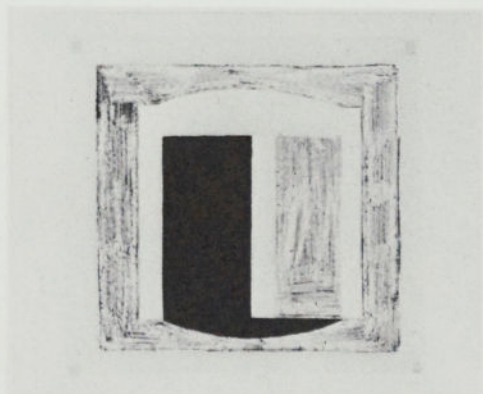


Richard Mill
22 *Sans titre*, 1977
mine de poêle et crayon sur papier
75,5 x 55,5 cm
Collection particulière, Québec



Richard Mill
23 *Sans titre*, 1981
acrylique et collage sur carton
76 x 79,9 cm
Collection Galerie Joliet

LÉOPOLD PLOTEK



Léopold Plotek
24 *The Anvil and the Hawk*, 1978-1979
crayon gras sur papier celluloïd
19,9 x 20,7 cm
Collection Musée d'art contemporain



Léopold Plotek
25 *Leporello Disguised*, 1979
crayon gras sur papier celluloïd
26,7 x 17,2 cm
Collection Musée d'art contemporain

Né à Moscou, U.R.S.S., 1948. Établi au Québec depuis 1960. A étudié à l'Université Sir George Williams, 1967-70 et à la Slade School of Art, Londres, 1970-71. Vit à Montréal.

Principales expositions personnelles

Galerie Véhicule Art, Montréal, 1972 (aussi 1974)

Weissman Gallery, Université Sir George Williams, Montréal, 1975

Galerie Optica, Montréal, 1976

Galerie Yajima, Montréal, 1979

Principales expositions collectives

Québec 75, Montréal, 1975 (exposition itinérante au Canada)

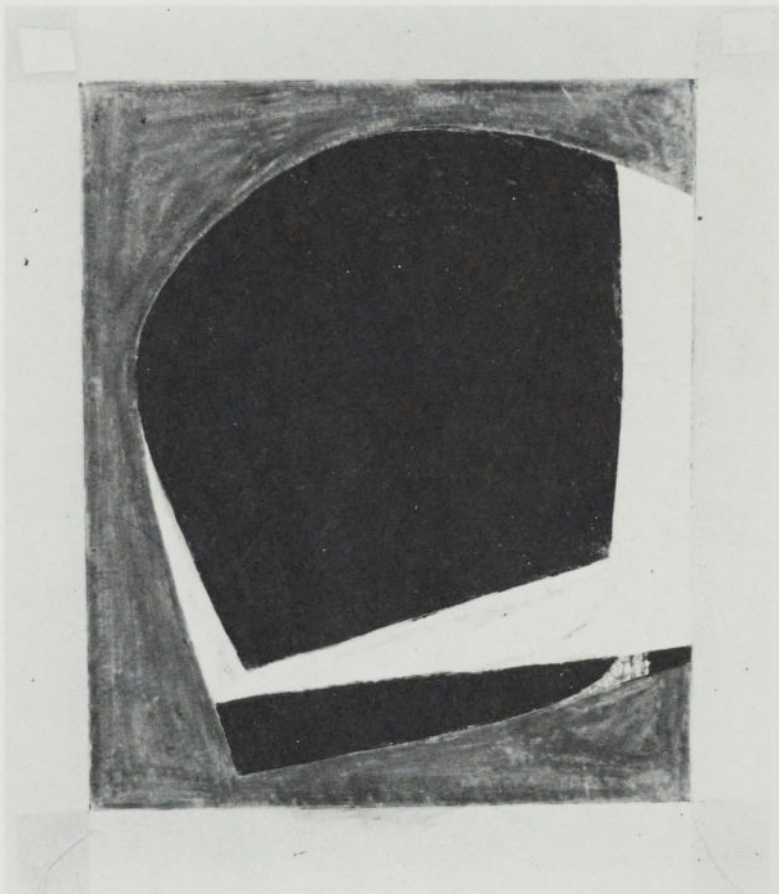
Direction Montréal, Galerie Véhicule Art, Montréal, 1976

Six propositions, Musée des beaux-arts de Montréal, 1979

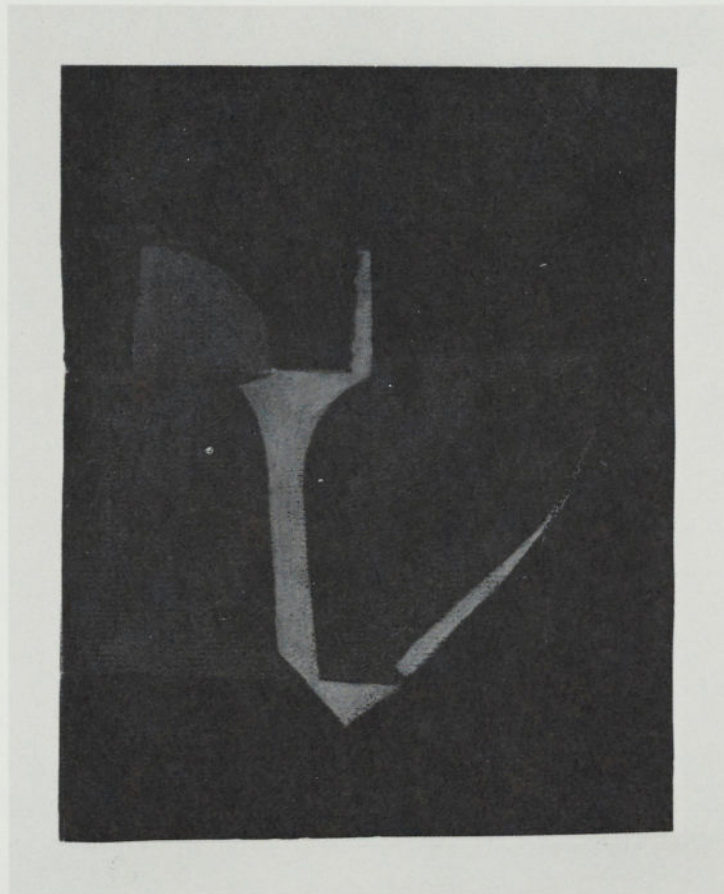
Galerie Yajima, Montréal, 1981

Léopold Plotek a joint à ces oeuvres la note suivante :

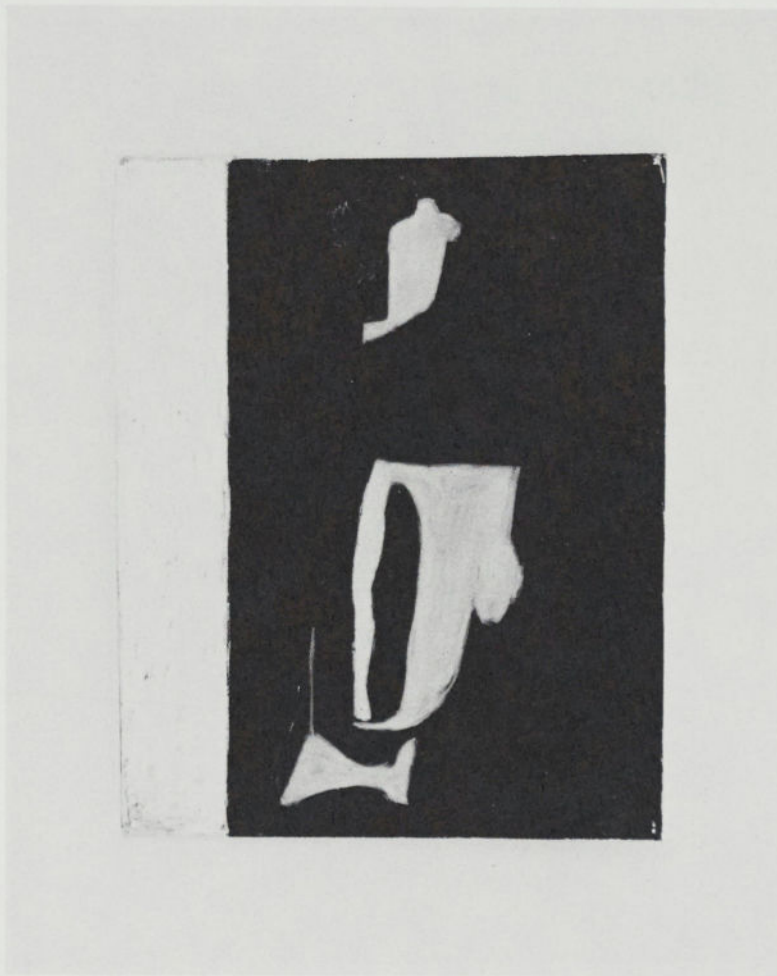
« Il sera peut-être utile ici pour le spectateur de connaître le contexte dans lequel s'inscrivent ces six esquisses. Il s'agit en fait d'instruments de travail ; ce sont des dessins exécutés pendant la réalisation d'une peinture. (Il peut y avoir jusqu'à douze esquisses pour une peinture alors que pour une autre, il n'y en aura aucune.) À mes yeux leur importance réside entièrement dans ce contexte fonctionnel de travail. Plus tard, les esquisses deviennent des « emblèmes mnémoniques » rappelant les diverses étapes ayant abouti à une peinture donnée. Jamais cependant on ne saurait y voir l'intuition de l'oeuvre peinte définitive même si certaines peuvent sembler plus cohérentes que les autres. »



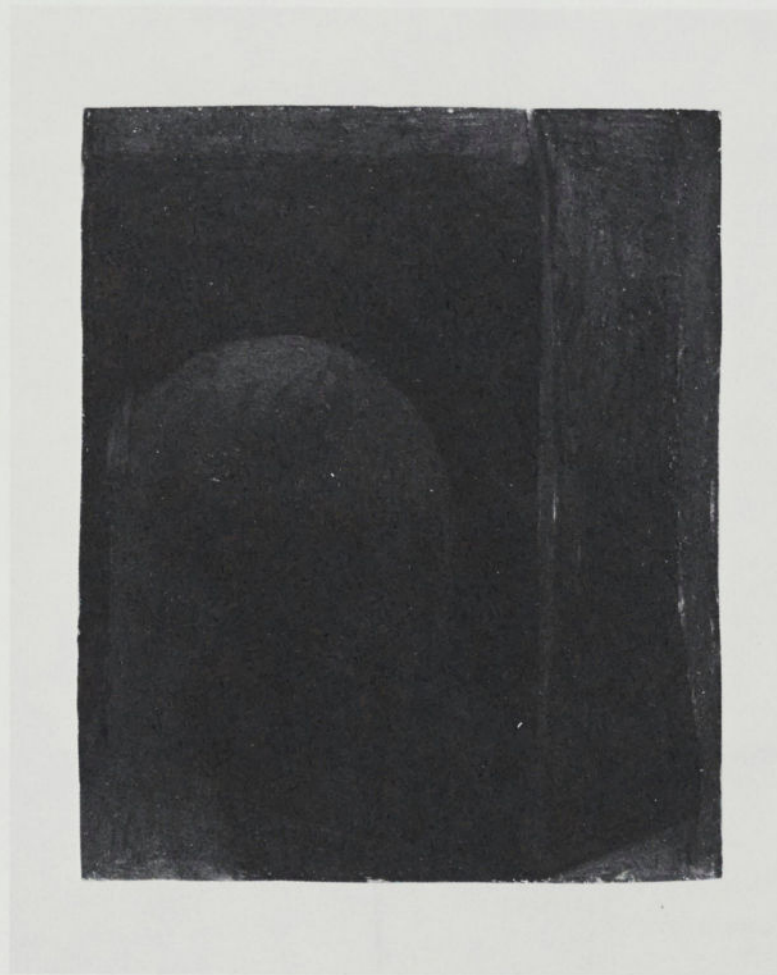
26 Léopold Plotek
Veglio, Penso, Ardo, Piango, 1979-1980
 crayon gras sur papier celluloïd
 23,4 x 20 cm
 Collection de l'artiste



27 Léopold Plotek
The Heroism of Flattery, 1980
 crayon gras sur papier celluloïd
 22,6 x 18,1 cm
 Collection de l'artiste

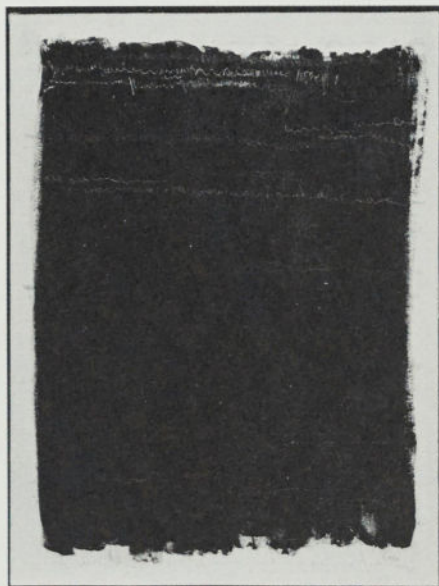


28 Léopold Plotek
The Song of the Shirt, 1980
 crayon gras sur papier celluloïd
 19,1 x 15,3 cm
 Collection de l'artiste



29 Léopold Plotek
Mnemosyne, 1980
 crayon gras sur papier celluloïd
 21,5 x 18 cm
 Collection Musée d'art contemporain

LOUISE ROBERT



Louise Robert

30 *Dessin no 268*, 1975
mine de plomb et gouache sur papier
76 x 55,7 cm
Collection Musée d'art contemporain

Née à Montréal, 1941. Vit à Montréal.

Principales expositions personnelles

Galerie Bourguignon, Montréal, 1974
Galerie Curzi, Montréal, 1975 (aussi 1977 et 1978)
Galerie Aux Multiples, Québec, 1976
Musée d'art de Joliette, 1977 (avec Denis Asselin)
Galerie Jolliet, Québec, 1980 (aussi 1981)
Musée d'art contemporain, Montréal, 1980 (avec Michel Goulet)

Principales expositions collectives

Art Femme, Galerie Powerhouse, Montréal, 1975

Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976 (exposition itinérante au Canada)

Forum 76, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, 1976

III^e Biennale d'art graphique, Vienne, Autriche, 1977

Avec ou sans couleur, Terre des Hommes, Montréal, 1978 (exposition itinérante au Canada)

Tendances actuelles au Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, 1978

Twelve Canadian Artists, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, Ont., 1980



31 Louise Robert
Sans titre, 1978
fusain, mine de plomb et pastel sur papier
80,5 x 120,5 cm
Collection Georges Curzi



Louise Robert
32 No 381, 1980
acrylique, mine de plomb et crayon à l'huile
sur papier
90,2 x 69,8 cm
Collection Musée d'art contemporain

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

A. LES PEINTRES DE L'EXPOSITION

Catalogues : expositions personnelles

Denis Asselin, Galerie de l'Anse-aux-Barques, Musée du Québec, Québec, 1978, 8p. Texte de René Payant, « Risquer le geste ».

Luc Béland : *Études 1976*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976, 16 p. « Introduction » de Alain Parent et textes de l'artiste.

Béland, de Heusch : *observation/commentaire*, Galerie Optica, Montréal, 1981, 19 p. Textes des artistes.

Louis Comtois, Musée d'art contemporain, Montréal, 1975. Textes de Alain Parent, de Shirley Kaufman et de Peter Rona.

Louis Comtois : *4 tableaux récents grand format*, Centre culturel canadien, Paris, 1978, 12 p. Textes de René LeBihan et de René Payant, « Retenir la couleur ».

Louis Comtois : *Paintings 1974-1979*, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1980, 20 p. Texte de René Payant, « Colour and Beyond ».

Lucio de Heusch, Musée d'art contemporain, Montréal, 1975, 46 p. « Introduction » de Alain Parent et texte de l'artiste.

Lucio de Heusch, Centre culturel canadien, Paris, 1976, 8 p. Texte de l'artiste.

For Suzy Lake, Chris Knudsen and Robert Walker, Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1978, 36 p. Texte de Luke Rombout.

Progressions chromatiques 1975-1976 : Dessins de Christian Kiopini, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976, 16 p. « Introduction » de Alain Parent et texte de l'artiste.

Richard Mill : *1973 à 1977*, Musée d'art contemporain, Montréal, Musée du Québec, Québec, 1978, 24 p. Textes de l'artiste.

Richard Mill : *5 tableaux récents*, Centre culturel canadien, Paris, 1979, 12 p. Textes de René Payant, « ... Vers une gestualité constructive », et de Jocelyne Allouche.

Louise Robert, Galerie Curzi, Montréal, 1977, 12 p. Texte de René Payant, « Images d'écriture ».

Louise Robert, Galerie Jolliet, Québec, 1980, 14 p. Texte de René Payant, « L'ambiguïté des mots sur la peinture ... de Louise Robert ».

Louise Robert/Michel Goulet, Musée d'art contemporain, Montréal, 1980, 64 p. Texte de René Payant, « Une peinture pour l'oeil ».

Catalogues : expositions collectives

Les moins de 35, Montréal, Québec et Trois-Rivières, 1973, 250 p. Textes de Normand Thériault.

Québec 75 : Arts, Institut d'art contemporain, Montréal, 1975, 75 p. Textes de Normand Thériault.

Forum 76, Musée des beaux-arts de Montréal, 1976, 96 p. Textes de Léo Rosshandler et Germain Lefebvre.

Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976, 56 p. Texte de Alain Parent.

Luc Béland, Lucio de Heusch, Jocelyn Jean, Christian Kiopini, Musée d'art contemporain, Montréal, 1977, 52 p. « Introduction » de Alain Parent et textes des artistes.

Avec ou sans couleur : jeunes peintres abstraits québécois, Terre des Hommes, Montréal, 1978, 16 p. Texte de Léo Rosshandler.

Six propositions : Luc Béland, Lucio de Heusch, Christian Kiopini, Christian Knudsen, Richard Mill, Léopold Plotek, Musée des beaux-arts de Montréal, 1979, 32 p. Textes de Normand Thériault, de Monique-Suzanne Gauthier et des artistes.

Symposium : Peinture contemporaine du Québec, Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, France, 1980, 8 p. Texte de Alain Parent.

Articles de revues

Beaudry, Louise, « Lee Plotek (Galerie Yajima, Avril 1979) », *Parachute*, no 16, automne 1979, p. 49.

Birnie Danzker, Jo-Anne, « Christian Knudsen » *Vanguard*, mars 1978, p. 8.

Burnett, David, « Christian Knudsen », *Parachute*, no 11, été 1978, p. 50-53.

Grenier, Michel, « Louise Robert : l'écriture, le mot », *Ateliers*, vol. 8 no 5, décembre 1980-janvier 1981, p. 7.

Letocha, Louise, « Processus 75 », *Ateliers*, vol. 4 no 3, juillet-août 1975, p. 7.

———, « Le plaisir de peindre », *Ateliers*, vol. 6 no 1, juin-août 1977, p. 2.

Marchand, Sandra, « Richard Mill : 1973 à 1977 » *Ateliers*, vol. 6 no 5, juin-juillet 1978, p. 4.

Nemiroff, Diana, « Four Quebec Painters », *Artscanada*, no 216-217, octobre-novembre, 1977, p. 61.

Payant, René, « Forme/Figure : éléments de stratégie sémiotique », *Vie des arts*, no 85 hiver 1976-1977, p. 31-35.

_____, « La peinture abstraite actuelle au Québec : le vide », *Parachute*, no 11, été 1978, p. 54-59.

_____, « Alternance (Atelier de Christian Kiopini, Montréal) », *Parachute*, no 16, automne 1979, p. 55-59.

_____, « (À) propos des récents tableaux de Richard Mill », *Galerie Joliet*, Bulletin no 4, décembre 1980, p. 4-6.

Woods, Kay, « Louis Comtois (Art Gallery of Ontario) », *Artscanada*, nos 236-237, septembre-octobre 1980, p. 58.

B. LE DESSIN CONTEMPORAIN

« Dossier dessin », *Art press*, no 46, mars 1981.

de Haas, Patrick, « Le dessin contemporain II : vers un élargissement du champ artistique », *Actualité des arts plastiques*, no 51, Centre national de documentation pédagogique, 90 p.

Leymarie, Jean, Geneviève Monnier, Bernice Rose, *Histoire d'un art : le dessin*, Skira, Genève, 1979, 279 p.

Rose, Bernice, *Drawing now*, The Museum of Modern Art, New York, 1976, 96 p.

Sondheim, Alan, « De la peinture au dessin... : notes de séminaire 1975-1979 », *Parachute*, no 15, été 1979, p. 23-24.

Toupin, Gilles « Les arts graphiques au Québec », *Concours d'estampe et de dessin québécois*, Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 1979, p. 6-7.



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain